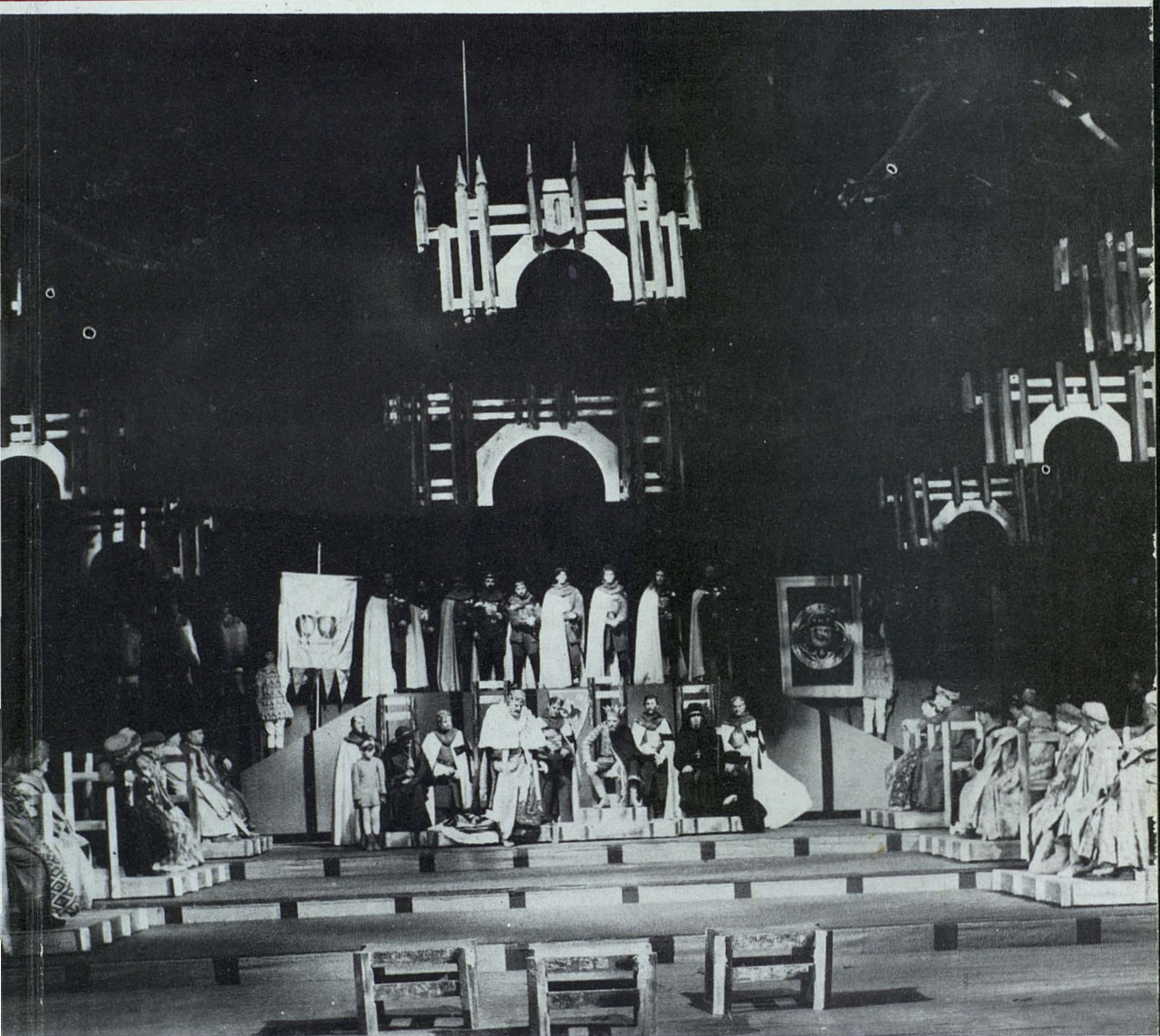


Mai

TEATRUL

1989

revistă editată de consiliul culturii și educației socialiste

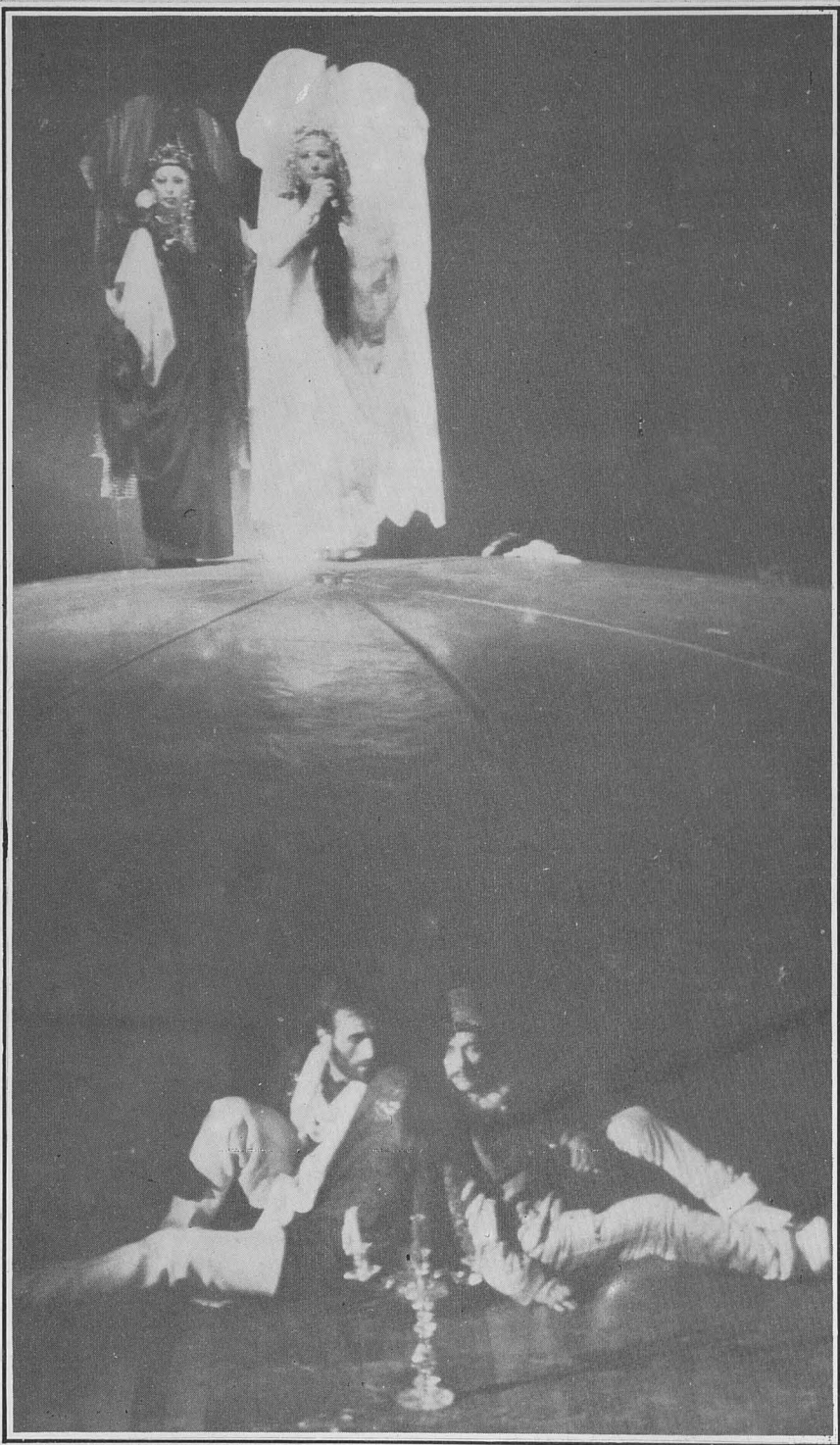


**ISTORIA DIN PERSPECTIVA PREZENTULUI
într-un spectacol monumental**

**„MOȘTENIREA” de Titus Popovici
la Teatrul Național din București**

5

ACTORI ȘI ROLURI



Gabriela Reder (Stafia), Liliana Lupan (Elvira), Claudiu Stănescu (Don Juan) și Mihai Mihail (Sganarelle) în Don Juan de Molière la Teatrul Dramatic din Galați

T TEATRUL

5

MAI 1989

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Educației
Socialiste și de Uniunea Scri-
torilor din Republica Socia-
listă România

Colegiul de redacție:
redactor-șef ION CRISTOIU
CRISTINA DUMITRESCU
VICTOR PARHON
VIRGIL POIANĂ
PAUL TUTUNGIU

Foto:
ILEANA MUNCACIU
AUREL GĂRBOVU
DORIN STANCIU

Redacția și administrația
str. Constantin Mile 5—7—9
tel. 14.35.58; 15.36.04/173

Cititorii din străinătate se pot
abona adresându-se la „ROM-
PRESFILATELIA” — SEC-
TOR EXPORT-IMPORT PRE-
SĂ, P.O. Box 12-201 — Telex
10376, prsfir, București, Calea
Griviței nr. 64—66



Lei 12
I.P. Informația, c. 1289

*** Spirit revoluționar, muncitoresc, în toate dome-
niile de activitate, p. 2.

Lupta poporului român, a comuniștilor, împotriva
fascismului, oglindită în piese și spectacole de re-
ferință. Rubrică realizată de Ileana Berlogea, p. 4

**EROI EXEMPLARI ÎN INTERPRETARI EXEM-
PLARE** ● Interviu cu Irina Răchiteanu-Șirianu,
Tatiana Iekel, realizate de Maria Marin, p. 7

Ionuț Niculescu: Un moment în democratizarea re-
voluționară a artei: Teatrul Muncitoresc, p. 9

Margareta Bărbuță: Istoria din perspectiva prezen-
tului într-un spectacol monumental: „Moștenirea” de
Titus Popovici la Teatrul Național din București, p. 11

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILORE
● Edgar Papu: Ecouri ale teatrului în lirica emi-
nesciană, p. 19 ● Marian Popescu: Ideea de teatru
la Argezi, p. 21

**TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FE-
NOMENE, PERSONALITĂȚI** ● Doina Modola: Reto-
rica imaginii teatrale în spectacolul „Antoniou și
Cleopatra”, p. 25 ● Victor Parhon: Irosirea pers-
onajului cehovian, p. 29

**FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIÉ A TEATRULUI
ROMÂNESC** ● Radu Beligan: Consecvența unei at-
tudini, p. 33

CRITICA CRITICII ● Radu G. Țeposu: Text și
spectacol, p. 37

TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL ● Semnează:
Dan Ursuleanu, Sorin Preda, p. 38

TEATRUL VĂZUT DINSPRE DRAMATURG ● Tu-
dor Popescu: Debutul ca politică teatrală, p. 40

POSIBILE LECTURI REGIZORALE ● Dominic Dem-
binski: Metamorfozele personajului, p. 41

CRONICA LITERATURII DRAMATICE de Paul
Tutungiu, p. 45

CRONICA DRAMATICA de Victor Parhon, p. 48

CRONICA VIZIUNII REGIZORALE de Alice Geor-
gescu, p. 52

DE LA TEXT LA REGIE de Paul Cornel Chitic, p. 55

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI de Cris-
tina Dumitrescu, p. 57

CRONICA TINEREI GENERAȚII de Corina Șuteu,
p. 61

CRONICA SPECTACOLULUI STUDENȚESC de Irina
Coroiu, p. 63

PAS LA PAS PRIN TEATRE, p. 68

ACȚIUNILE REVISTEI „TEATRUL” ● Ștefan Di-
mitriu: Cronica de cenaclu, p. 69 ● Eva Catrinescu:
Intilnirile cu cititorii, p. 73

Au sosit la redacție, p. 78

TEATRUL PE TOT GLOBUL ● Alexandru Dușu:
Shakespeare al zilelor noastre, p. 80

SPECTATOR LA... ● Eva Catrinescu: Dubrovnik —
Viața e vis, p. 82 ● Monica Zvirjinschi: Praga —
Vesellie studențească, p. 85

Adriana Popescu: Dramaturgi români contemporani
de la A la Z ● Kincses Elemér, p. 88

REFLECTOR, p. 89

POȘTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-
tungiu, p. 93

GLOSE LA LUNA TEATRALĂ de Ion Cristoiu, p. 95

Spirit revoluționar, în toate domeniile

Clipa în care ne aflăm aparține viitorului pe care genialul nostru conducător l-a prefigurat și l-a construit, încă din Expunerea programatică a Congresului al XI-lea, în toate articulațiile sale dialectice. Conducătorul partidului și statului nostru, permanent preocupat de racordarea gândirii la realitate, a îmbogățit în permanență, de la acest Congres, reflecția politico-filosofică asupra realității interne și internaționale, concepția revoluționară despre lume și viață. În fiecare atitudine teoretică luată de genialul nostru conducător, liniile directoare, dinamica și substanța culturii noastre capătă amploare și consistență ideatică. Strălucitele idei din istoricele Teze din aprilie, ce au fost formulate în „Expunerea privind unele probleme ale conducerii activității economico-sociale, ale muncii ideologice și politico-educative, precum și a situației internaționale” își găsesc, astfel, împlinirea lor dialectică în „Expunerea cu privire la stadiul actual al societății socialiste românești și perspectivele dezvoltării sale viitoare, perfecționarea conducerii economico-sociale, dezvoltarea democrației muncitorești-revoluționare” din 29 noiembrie 1988. Tezele din aprilie, parte integrantă din uriașa operă filosofico-teoretică a tovarășului Nicolae Ceaușescu, strategul și arhitectul societății socialiste românești de azi, constituie una din paginile de profundă reflecție sociologică și ideologică asupra stadiului evolutiv al națiunii române, pornite avântat pe drumul comunismului.

Din punct de vedere cultural și estetic, recitirea acestor Teze, acum, la împlinirea unui an de la redactarea lor, oferă jaloane mereu mai bogate de îndrumare a activității curente și, totodată, ne prielujește revelarea unor nuanțe de sens — de o profunzime și o subtilitate excepționale. Să ne oprim asupra unui citat a cărui valoare de adevăr s-a verificat în acest an prin toată activitatea desfășurată pe tărîm teatral: „Procesul de apropiere și omogenizare a claselor și categoriilor sociale va avea loc pe baza celor mai noi cuceriri ale științei, tehnicii și culturii, a conlucrării tot mai strînse în procesul de producție, de ridicare a întregii societăți pe noi culmi de progres și civilizație”.

Se află aici două importante concepte: **apropiere și omogenizare**. Ele descriu procesul de lungă durată pe care-l cunoaște întregul nostru popor și, totodată, precizează sensul dinamicii procesuale. **Apropierea claselor și categoriilor sociale desemnează, în esență, mișcarea în care este cuprins fiecare individ, către apetența pentru cunoaștere, către civilizarea gândirii prin instrumentarul științific și către socializarea și umanizarea gândirii fiecăruia dintre noi prin mesajul expresiilor artistice.** Așadar, **omogenizarea definește tendința de elevare a întregului popor pînă la nivelul ridicat pretins și impus de cultura noastră materială, de exigențele tehnologiilor instituite, de baza noastră materială, de mijloacele noastre de producție.** Dovada incontestabilă a acestei procesualități ce se desfășoară în ritmuri diverse este însăși afluența crescîndă a publicului către sălile de spectacole, către teatru, o afluență atît de vădită încît a spulberat temerile și îndoielile în ceea ce privește șansele de creștere a eficienței economice a activității desfășurate de colectivele teatrale. Dacă realitatea a înfrînt reticența celor mai sceptici, dacă teatrele iz-

muncitoresc, de activitate

butesc să trezească un atât de surprinzător interes în cele mai diferite categorii sociale, aceasta se datorează tocmai procesului de apropiere și omogenizare, proces pe care Tezele din aprilie îl apreciază ca fiind în plină desfășurare, ca fiind o caracteristică a viitorului societății noastre. Este vădit faptul că apropierea nu se poate face peste noapte și în salturi vizibile; este vădit că stă în sarcina fiecărui teatru și a strategiei sale repertoriale să găsească cele mai diverse căi pentru a ridica generațiile de spectatori la nivelul maxim al capacității lor de receptare, de împărtășire și asimilare a mesajului și a valorii expresiei artistice, știut fiind faptul că, în domeniul artelor, mesaj este însăși valoarea expresiei.

Desigur, această strategie presupune o **gradualizare** a complexității aceleiași expresii artistice. Dar și în această problemă dificilă un îndreptar temeinic îl constituie ideea formulată în Tezele din aprilie, că acest proces va avea loc pe baza celor mai noi cuceriri ale științei, tehnicii și culturii; așadar, tolerarea în repertoriu a subproduselor literare, a textelor bulevardiere, a celor ostentativ didactice ori infestate de simplism ideatic nu reprezintă o treaptă în plus instalată pentru o mai comodă ridicare a spectatorului la nivelul maxim al capacităților sale spirituale ci, mai degrabă, un semn de disimulată neîncredere și de subestimare a publicului, a inteligenței sale, a însușirilor sale. Ar însemna că același public, căruia un teatru îi oferă subproduse artistice justificându-se că numai astfel îi înlesnește accesul la marea cultură, ar trebui, până să aibă acces la modernele utilaje ale tehnologiilor de azi, să-întârzie decenii la rînd mînuind unelte arhaice. Viața, realitatea atestă că nu e necesară o astfel de pretinsă acomodare prin trepte instalate sub nivelul și sub exigențele tehnologiilor contemporane. Astfel că gradualizarea complexității expresiei artistice nu e tărîmul pe care se pot refugia prejudecățile elitariste, cu atât mai mult cu cît publicul nostru se dovedește a fi un public de elită, extrem de sensibil, exersat în a dezghioce cele mai subtile nuanțe ale mesajului ideatic și artistic. Gradualizarea exclude erorile ce se nasc involuntar prin cultivarea suproduselor artistice. Ea presupune găsirea acelor mijloace care să ducă la sporirea numerică a acestui public de elită, deci la instalarea bucuriei de a gândi complex și de a împărtăși emoția artistică în cele mai diverse categorii sociale, pînă în profunzimea tuturor claselor, tuturor vîrstelor. **Educarea capacității poporului nostru pentru a întîmpina cu toată inteligența și sensibilitatea sa marile valori ale culturii și ale spiritualității și, implicit, de a participa la sporirea valorilor și a patrimoniului spiritual poate fi considerată ca fiind una din problemele generale ale dezvoltării patriei noastre ce intră în atribuțiile teatrului românesc contemporan.**

Tezele din aprilie, aceste strălucite pagini de gîndire teoretică, se constituie în prețios îndreptar al muncii artistice dedicate poporului nostru și devotate ascensiunii sale spirituale și ne învață, prin fiecare idee conținută, că exigențele ce le avem față de propria noastră muncă sînt expresia nemijlocită a dragostei ce o purtăm față de națiunea noastră socialistă.

„T“

oglundită în piese și spectacole de referință

OAMENI CARE TAC de Al. Voitin

Teatrul Național din București

— noiembrie 1960 —

Publicase poezie cu inflexiuni dramatice, i se jucase drama istorică **Judecata focului**, plasată între document și legendă, dar revelația marelui talent de dramaturg al lui Al. Voitin are loc o dată cu premiera piesei **Oameni care tac**, pusă în scenă de Mihai Berechet la 26 noiembrie 1960 la Naționalul bucureștean.

Scriind sobru, discret, concentrat, respectând unitățile clasice de loc, timp și acțiune, Al. Voitin a știut să transpună în registrul dramatic fapte care vorbesc despre forța Partidului Comunist în ilegalitate, despre influența sa în conștientizarea maselor. El a pornit de la o în-

Scenă din spectacol, cu Emil Liptac și Emil Botta



timplare în aparență lipsită de spectaculozitate, dar creatoare de tensiune.

Într-o noapte de toamnă a anului 1943 sînd aduși în beciurile Siguranței șapte oameni: un profesor preocupat doar de știința lui, o cîntăreață, un tînr cu o personalitate încă nedefinită, o muncitoare, un negustor ambulant, o utecistă și un muncitor comunist. O noapte este suficientă ca acești oameni atît de deosebiți să ajungă la o atitudine comună, transformarea lor lăuntrică datorindu-se comunistului Axinte, om cu convingeri ferme și crez limpede.

În decorul simplu, sugerînd prin cîteva elemente atmosfera apăsătoare, creat de Mihai Tofan și cu o distribuție excepțională în frunte cu Emil Botta (profesorul Banu), Grigore Vasiliu-Birlic (negustorul ambulant Zigu), Irina Răchitanu (muncitoarea Maria), Carmen Stănescu (cîntăreața), Emil Liptac (Axinte) și Aurel Munteanu (agentul de Siguranță), Mihai Berechet a realizat un spectacol a cărui tensiune rezultă din adevărul trăirilor și din transformările în conștiință.

Forța Partidului Comunist, capacitatea sa de mobilizare a maselor au fost reliefate convingător și emoționant, fiecare personaj avîndu-și momentul său relevant, dezvăluirea gîndurilor și sentimentelor sale făcînd din el pentru o clipă purtătorul de cuvînt al unei anume categorii.

Marele merit al acestei piese este de a fi evocat artistic o experiență esențială a țării cutremurate de război — lupta Partidului Comunist pentru o altă lume, pregătirea revoluției sociale, naționale, antifasciste și antiimperialiste ca expresie a voinței întregului popor.

În **Oameni care tac** Al. Voitin a reușit să creeze personaje atent individualizate și în același timp categoricale, ca tipologie și mentalitate, a căror valoare a fost admirabil potențată prin premiera absolută de la Naționalul bucureștean.

SIMFONIA PATETICĂ de Aurel Baranga

Teatrul Național din București

— decembrie 1973 —

Cînd rostim numele lui Aurel Baranga, ne gîndim de îndată la comediodograful de succes, neîntrecut maestru al satirei, creatorul unor personaje de neuitat precum Spiridon Biserică, Sfîntul Mitică Blajinul, Chitlaru și alții alții. Scriitorul, însă, a fost atras nu numai de comedie, ci și de dramă, dînd literaturii noastre dramatice pagini încărcate de tensiune, discutînd probleme dintre cele mai grave legate de răspunderea omului față de sine însuși și față de ceilalți, față de societate și istorie.

După *Arcul de triumf*, una dintre primele piese inspirate din evenimentele lui august 1944, *Simfonia patetică* prilejuiește grandiosul spectacol cu care Teatrul Național bucureștean și-a inaugurat monumentală sa clădire.

Fără să se considere regizor, Aurel Baranga a simțit uneori nevoia să-și monteze piesele, urmărind îndeobște să-i slujească pe actori și să lase textul să se audă clar, rîspicat. De data aceasta, însă Aurel Baranga a renunțat la ipostaza de modest corepetitor, transformîndu-se într-un adevărat regizor. Uluit parcă de posibilitățile tehnice ale noului Național, scriitorul le-a folosit pe toate, avînd însă grijă să nu-i acopere pe interpreți.

Evocînd momente de încordare din perioada ilegalității, cu înfruntări tensionate între comuniști și forțele reacțiunii, *Simfonia patetică* cuprinde numeroase scene în care cele două lumi ireconciliabile se ciocnesc direct. Simbolizînd curajul, capacitatea de luptă, intransigența revoluționară a comunistilor, Olga a fost interpretată cu excepțională forță de convingere de către Marcela Rusu. Alături de ea s-a remarcat, în rolul luptătoarei Maria, Olga Delia Mateescu. Aproape fără cuvinte, cu o rară concentrare, actrița a reușit să transmită ideea unei rezistențe de neînfîrînt. Emoționant prin dramatismul zbuciumului reținut a fost joțul Irinei Răchiteanu-Sîrîanu, interpreta Victoriei Moțaș, mamă nefericită și mult încercată.

Din galeria oprimaților cu suflet înaripat trebuie menționat și Mayer-Bayer, magistral jucat de Radu Beligan, care și-a înzestrat personajul cu farmec, subtilă ironie și umor amar.

Una dintre cele mai sugestive reprezentări ale anchetatorului furibund, dar dezarmat în fața tăcerii cu care sînt înțimpinate izbucnirile sale, a fost creată de Toma Caragiu în rolul Grigore Mîrzacu. Patetic, grotesc, urlînd cu disperarea neputinței, actorul a realizat un personaj-simbol al unei lumi ce se zbate inutil, dar primejdios, înainte de prăbușirea finală.

Cu un puternic impact asupra publicului, *Simfonia patetică* rămîne un exemplu de spectacol politic, de atitudine fermă, de spirit revoluționar.



George Motoi (Valeriu) și Toma Caragiu (Grigore Mîrzacu) într-un moment din spectacol

PASSACAGLIA de Titus Popovici

Teatrul „Bulandra“
— august 1984 —

Uneori spectacolele ne rămân întipărite în memorie și datorită unor factori subiectivi: o clipă de nostalgie, un sentiment nemărturisit, o asociație de idei, o coincidență... Așa s-a întâmplat cu **Passa-**



Octavian Cotescu și Mariana Buruiană

caglia lui Titus Popovici în montarea din august 1984, la Teatrul „Bulandra“, în regia lui Mircea Cornișteanu. Cu aproape două decenii și jumătate în urmă văzusem piesa, în premieră absolută, pe scena aceluiași teatru, și nu mi-aș fi închipuit că succesul de atunci ar putea fi reeditat. A fost o victorie datorată resurselor teatrului de a oferi de fiecare dată un element proaspăt, surprinzător, în viziunea regizorului, în interpretarea actorilor.

Nu mă refer numai la faptul că autorul lucrase asupra textului, eliminând unele pasaje, adâncind sensurile, ci și la tonalitatea de evocare meditativă, emoționantă, convingătoare, a spectacolului realizat pe scena de tip elisabetan, unde eroii se apropie de spectatori, făcându-i pe aceștia din urmă părtași la gândurile, căutările, idealurile, frământările lor.

În prim-planul montării din 1984 s-a situat Profesorul, în interpretarea plină de căldură a lui Octavian Cotescu, care, prin zeci de nuanțe în privire și în gest, comunica intens nevoia și bucuria schimbării. Un relief dosebit au căpătat Ada, cu chipul, glasul și mirările continue ale Mariane Buruiană, Andrei, natură zbuciumată, în interpretarea lui Marcel Iureș, dar mai ales Mihai, sigur de adevărul crezului său, dăruit de către Răzvan Ionescu, în ciuda unei înfățișări firave, cu energii interioare impresionante.

Problematica piesei, limitată în aparență la istoria unei familii ce trece prin revoluția din august 1944, a dobândit amploare și datorită acestui spectacol simplu și reținut, dar susținut de o constantă tensiune lăuntrică.

Rubrică realizată de
Ileana BERLOGEA

IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU, interpreta rolului Maria din „Oameni care tac“, „Oamenii înving“ și „Ancheta“ de Al. Voitin

— Sinteți creatorea rolului Maria din trilogia lui Al. Voitin, un rol cu o biografie aparte: personajul revine în trei piese a căror acțiune se petrece în momente diferite, ceea ce-i îngăduie o evoluție de tip romanesc. Pe de altă parte, el trăiește în contextul unor spectacole în care distribuțiile și chiar și regia au variat. Presupun că a fost o experiență profesională de care vă amintiți și azi, după aproape trei decenii.

— Când am fost distribuită în *Oameni care tac* (prima parte a trilogiei), personajul Maria, muncitoare textilistă, m-a interesat în mod deosebit. Mai jucasem o muncitoare, rol episodic, în *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu. Spuneam că Maria m-a interesat în mod deosebit, deoarece pînă atunci jucasem roluri de anvergură — *Goneril (Regele Lear)*, *Anca (Năpasta)*, *Femeia comisar (Tragedia optimistă)*, *Tatiana (Ruptura)*, *Iulia (Surorile Boga)*, *Lady (Orfeu în infern)* și multe altele — iar acum aveam de creat un om viu, convingător, din puținele date cu care-l hărăzise autorul. Adevărul este că inițial nu prea mă vedeam în rol, dar în timpul repetițiilor am izbutit s-o cunosc mai bine pe Maria. Mi-am conceput personajul cu mijloace scenice austere, evidențiindu-i în primul rînd calitățile omenești. Am reușit să-i construiesc o biografie: i-am dat un mers anume, un glas, un fel de a vorbi, o privire, gesturi care să contureze comportamentul unei femei simple, necăjite, dar de un nedezmîntit bun-simț. La început umilă și neștiutoare, nevăstă cu bărbatul plecat la război, mamă cu un copil de crescut, doar cu un gând în minte — la copilul bolnav, lăsat singur acasă — Maria are o evoluție spectaculoasă. Viața ei ia o întorsătură cu totul neașteptată în seara cînd e arestată din întîmplare și închisă în beciurile Siguranței laolaltă cu oameni de diverse categorii sociale, strînși, ca și ea, de pe stradă. Aici, Maria va afla că există o forță care luptă pentru viitorul fericit al copilului ei; atunci, în acea seară, din cuvintele celor doi comuniști — muncitorul ceferist Axinte și studenta Rada —, dar mai ales din atitudinea lor în fața încercărilor grele, a opresiunii fizice și

morale la care sînt supuși, ea înțelege cîteva lucruri esențiale. Tăria de caracter a comuniștilor, înalta lor ținută morală, abnegația lor, în lupta pentru o viață mai bună, sînt confruntate cu cinismul, cruzimea, corupția aparatului de represie. În acele momente de mare tensiune, Maria simte că o astfel de noapte poate lega oamenii mai mult decît cine știe cîți ani. Ea își deschide sufletul pentru primirea unui adevăr nou și fecund și se alătură pentru toată viața luptei conduse de cei mai buni fii ai clasei muncitoare, clasă din care ea însăși face parte.

În cea de-a doua piesă, *Oamenii înving*, majoritatea personajelor revin, dar sînt puse în situații dramatice mai complexe.

Am căutat ca adeziunea Mariei la lupta ilegală să fie cît mai verosimilă, s-o îmbogățesc în nuanțe, iar dincolo de replici să dau noului ei chip autenticitate, s-o ridic deasupra dramei personale. În ascensiunea ei pe plan social, ceva se modi-

Alături de Carmen Stănescu și Emil Botta, într-un moment din spectacol



fică și în înfățișarea ei fizică: femeia altădată umilă capătă forță și elan, pare luminată dinauntru de conștiința unei noi demnități, trece în rîndul activiștilor.

În *Ancheta*, a treia parte a trilogiei, a cărei acțiune se petrece în 1948, Maria a devenit o militantă, alături de tovarășii ei — Axinte, curajosul muncitor ceferist, Rada, tînărul Ștefan și profesorul Banu.

Desigur, i-am păstrat datele temperamentale esențiale, modificînd însă unele trăsături și adăugînd altele, potrivit sugestiilor textului, firește: urcînd o nouă treaptă, Maria Iliescu, femeie cu inima caldă și limba ascuțită, permanent preocupată de treburile obștești, apare așa cum o prezintă de altfel și Ștefan: „A fost țesătoare, a luptat cu arma în mînă

împotriva fascismului, iar acum are o muncă politică și o poți găsi acolo unde e greu: «La descurcatul ițelor»“.

Aș vrea să mai adaug că am avut marea bucurie de a juca alături de parteneri care au făcut creații de neuitat: Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Emil Botta, Costache Antoniu, Natașa Alexandra, Aurel Munteanu, Eugenia Popovici, Ion Finteșteanu și mulți alții. Regizorul Mihai Berechet a fost foarte inspirat în alegerea distribuțiilor și a știut să realizeze acea atmosferă creatoare, stimulatorie pentru toți. Decorul lui Mihai Tofan — funcțional, frumos, sugestiv — ne-a ajutat mult în realizarea spectacolelor.

TATIANA IEKEL, interpreta rolului Caterina din „Marele fluviu își adună apele“ de Dan Tărchilă



— **Rolul Caterina din piesa Marele fluviu își adună apele de Dan Tărchilă a fost o performanță artistică, care ți-a adus un mare succes. Ce-ți mai amintești despre acel moment ?**

— Să vorbesc despre Caterina, după atîția ani de la premieră, mă emoționează. Acum, cînd îmi pui această întrebare, re trăiesc momentele de atunci și mi se pare că visez. Dar e un vis care s-a împlinit. Caterina mi-a adus multe satisfacții și multe bucurii: bucuria înțînirii cu o asemenea eroină, bucuria reușitei de a întruhipa pe scenă o tînără care și-a închinat viața luptei clasei muncitoare. Cu acest rol am obținut premiul întîi la Decada dramaturgiei originale contemporane din 1961. Spectacolul a fost transmis și la radio.

Nu mi s-a părut că viața Caterinei se deosebește prea mult de a altor femei tinere din acei ani; ca om, însă, mi se pare deosebită, prin forța lăuntrică de care a dat dovadă în împrejurări dramatice. Nu cred că doar suferința și umilințele la care a fost supusă i-au dat această forță, ci este o trăsătură a firii ei, manifestată atunci cînd viața a obligat-o să reziste, să se apere, să treacă la ofensivă.

Eroina piesei lui Dan Tărchilă are menirea să întruchipeze ce a însemnat pentru oamenii simpli întâlnirea cu partidul în anii de grea încercare ai ilegalității. Caterina străbate un drum extrem de dificil — de la întuneric la lumină, de la condiția de sclav la aceea de luptător conștient împotriva exploatării și a regimului fascist.

Părăsită de mama ei la poarta unui azil, n-a cunoscut căldura și dragostea părintească. La șapte ani a început munca de rob într-o circiumă sordidă, unde era exploatată, bătută, chinută. Reușind să fugă de la stăpîn, intră într-o lume ale cărei rosturi nu le cunoștea. Întîlnirea cu omul care i-a pus în mînă „Manifestul Partidului Comunist” — un bătrîn legător de cărți — este hotărîtoare pentru Caterina.

Încadrată în lupta ilegală, viața ei nu devine mai ușoară. A trebuit să muncească și mai mult, dar viața i s-a îmbogățit, a dobîndit un sens. Îl întîlnește pe comunistul Victor. Iubește și este iubită.

Bărbatul iubit și ocrotitor este arestat chiar în ziua nunții. Intrată în partid, preia unele sarcini ale soțului închis la Doftana. Va participa la evenimentele care premERG Actului de la 23 August.

Pentru realizarea scenică a personajului a trebuit să țin seamă de toate caracteristicile sale psihologice, morale: puritatea, nevoia de protest a slujnicei de odinioară, gingășia soției și fermitatea tovarășei de luptă, demnitatea în atitudinea față de stăpîni, în înfruntarea cu zbirii Siguranței, credința neclintită în victorie, toate acestea reprezintă fondul moral de unde-și extrage tăria și curajul să acționeze pînă la sacrificiu.

Viața exemplară a Caterinei, personajul central al piesei **Marele fluviu își adună apele** de Dan Tărchilă, face sensibile pentru conștiința spectatorului mobilele principii care au însuflețit lupta eroică a Partidului Comunist pentru victoria clasei muncitoare.

Interviuri realizate de
Maria MARIN

Un moment în democratizarea revoluționară a artei :

TEATRUL MUNCITORESC

Într-un elegant album fotografic din 1971, util și strălucit, prin comentarii și legende la fotografii, se conturează un nobil profil al scenei din Giulești. Acest teatru de cartier, în anii săi de pionierat, repede devenit teatru de artă, se plasează în miezul fierbinte al vieții artistice; prin programul repertorial, prin montările sale cele mai reprezentative și, mai cu seamă, prin calitatea formativă a activității de fiecare zi, este exemplar în biografia culturii socialiste românești.

Criticul Radu Popescu a scris rînduri emblematic în amintitul album: „Istoria, întemeindu-se pe cifre, proclamă că teatrul Giulești a fost, în capitala țării, prima instituție teatrală a unui public nou, a unui public proletar și popular, a cărui educare entuziastă și al cărui entuziasm proaspăt au contribuit temeinic, în sfera teatrului, la înfăptuirea aceluia fenomen imens și decisiv care a fost trecerea culturii și artei din posesia sterilă a minorității în posesia activă a întregului popor și, prin aceasta, a contribuit la crearea culturii și artei socialiste”.

În acest mai sărbătoresc, cînd rememoram jertfe și fapte de glorie ale eroicei noastre clase muncitoare, conduse de Partidul Comunist Român, paginile istoriei teatrului se întorc mai ales pentru învățăminte. Înaintașii ne-au visat... Pentru noi și pentru urmașii noștri au așezat temeliele...



*Sediul Teatrului Giulești,
binecunoscut iubitorilor de
teatru din Capitală*

Anul 1946. În aspra vreme, cînd energiile revoluționare se concentrău în campania electorală pentru alegerile din 19 noiembrie 1946, încă o dovadă că umiliții de ieri hotărâsc și destinul cultural al României viitoare — înființarea unui teatru muncitoresc de stat în Capitală.

Dincolo de Podul Grant, periferie la linia de centură a unei capitale lăpte după nevoi. Case umile, străzi desfundate. Oamenii, însă, potrivit vorbeii vechi, sfîntesc locul. Aici, trăiește și muncește unul dintre cele mai puternice detașamente ale muncitorimii naționale. Insubrecția din august 1944 a pus capăt muncii conspirative. Numeroși activiști ai partidului sînt implicați direct în refacerea obiectivelor distruse de bombardamente. Și, în puținele clipe de răgaz, ei și tovarășii lor de muncă chibzuiesc un așezămînt de artă! Partidul comunist începea să traducă în fapt magnificul său program de educație revoluționară și culturală a maselor populare.

În luna mai 1946, se inițiază un concurs pentru alcătuirea viitorului colectiv al teatrului muncitoresc. Sînt chemați pentru selecție artiști amatori din toate sectoarele de activitate. Potrivit datelor de arhivă din colecția lui Stelian Cărbunaru, regizor tehnic, veteranul scenei giuleștene, la 28 iulie 1946 colectivul artistic era constituit. Dintre concurenții admiși, cei mai mulți vor deveni actori profesioniști. Li se adaugă nume consacrate: Ovid Brădescu, Marga Anghelescu, N. Sireteanu, Gina Petrini, Sergiu Dumitrescu (primul director al teatrului), Natașa Alexandra, Angela Luncescu, Dinu Macedonski etc.

Chiar în ziua constituirii colectivului, 28 iulie 1946, are loc prima lectură a piesei *Clocot* de Vintilă Russu-Șirianu, o reconstituire de mare montare evocînd

luptele revoluționare ale muncitorilor, piesă cu care se va inaugura Teatrul Muncitoresc Giulești. Dar, deocamdată, clădirea ridicată înainte de război prin osîrdia muncitorilor din cartier, viitorul sediu al teatrului, trebuie reamenajată. Ziua, în miezul verii, actorii repetau sub tribunele stadionului Giulești; în amurg, întregul colectiv mergea la teatru și îmbrăca haine de lucru. Mulți erau zidari, tîmplari, tinichigii, parchetari, se calificau „la locul de muncă” — revoluția avea oameni pe măsură! După două luni de repetiții, interpretii, figuranții, coriștii, instrumentiștii, plus personalul tehnic, sînt gata pentru ridicarea cortinei în 28 septembrie 1946. Regizorul piesei *Clocot* a fost Aurel Ion Maican, un mare pedagog și animator.

Paralel cu pregătirea spectacolului inaugural s-a repetat, din 24 august 1946, *Revizorul* de Gogol. Protagonist, Ovid Brădescu. Premiera are loc la 21 octombrie 1946. Au avut loc 43 de reprezentații. Un fapt pitoresc: la premieră, în timp ce se juca actul I, pictorul scenograf Traian Cornescu vopsea soba din actul III, pe care a uscat-o cu reflectoarele. Pieseale amintite, și altele cîteva — în total nouă —, titlurile primei stagiuni 1946—1947, au însumat 304 reprezentații.

Ca o prefigurare a strălucitei cariere viitoare, teatrul din Giulești pornește în 10 iulie 1947 într-un turneu prin țară. Vagoanele cu actori și decoruri vor reveni în triaj la 31 iulie 1947. Apoi... apoi tot ceea ce știm despre Teatrul Giulești (titlatura actuală, datînd din 1959), vîrstnici și tineri, ori de cîte ori am trecut sau trecem Podul Grant sau intrăm în sala Majestic, pentru spectacolele unei scene de ținută europeană.

Ionuț NICULESCU

Educația patriotică, revoluționară –
criteriu fundamental al activității
slujitorilor teatrului românesc contemporan

ISTORIA
DIN PERSPECTIVA
PREZENTULUI
într-un spectacol monumental:



MOȘTENIREA de Titus Popovici
la Teatrul Național din București



Mara de Cylli și Tomlmay (Ilinca Tomoroveanu) și Mircea cel Mare (Gheorghe Cozorici): două puncte de vedere diferite asupra misiunii domnitorului

„...Un bătrîn atît de simplu, după vorbă, după port...”

Sub emblema acestui vers, nerostit, dar plînd ca un abur, simbolic, asupra întregii desfășurări a acțiunii, își deschide Titus Popovici „Cronica dramatică” *Moștenirea*, dedicată luminoasei figuri a domnitorului Mircea cel Mare. Ecoul verbului eminescian nu e prezent numai în deschiderea și închiderea piesei. El pare să fi prezidat, inspirator, concepția autorului în conturarea eroului central, filosofia acestuia, atitudinea sa în cadrul înfruntării directe, de un puternic dramatism al caracterelor și al ideilor, cu aprigul sultan Bayezid, — una din scenele fundamentale ale piesei, dînd impresia, la un moment dat, că ne aflăm în fața unei dramatizări, amplificate, a nemuritoarei *Scrisoarea III* — rezonînd semnificativ și în cuvintele simboliceului personaj Ioachim Ciungul, imagine a poporului devotat țării și domnitorului, ce-și apără „sărăcia și nevoile”. Sub această emblemă simbolică, „Cronica” lui Titus Popovici e mai mult decît o evocare istorică, o înșiruire de episoade și fapte consemnate în documente. Este o piesă politică, desigur, pentru că problematica și conflictul ei central se inspiră din lupta pentru putere, în diversele ipostaze ale acestora, dar în același timp e o meditație filosofică asupra condiției morale a puterii, asupra modului de a înțelege puterea și de a o folosi cu o anumită finalitate. Este, în același timp, o dramă poetică, un poem eroic, în care pasaje lirice cîntă frumusețea pămîntului țării și vitejia locuitorilor săi, o epopee a marelui românesc, ce din vechime a stat neolîntit, apărîndu-și libertatea și independența de furia lăcomă a năvălitorilor. Piesă patrioticească, așadar, care însă nu-și privește eroul ca pe o statule, ci ca pe un om viu, în evoluție, în determinările sale psihologice, morale, sociale și, mai presus de toate, istorico-politice. O piesă inițiativă, totodată, urmărind etapele formării lui Mircea

de la primii săi pași în scaunul domniei, pînă la înțelepciunea senectuții, de pe înălțimea căreia se adresează urmașilor, „moștenitorilor” de azi, rememorîndu-și viața, contopită cu viața țării. „Moștenirea” de care vorbește titlul este însăși conștiința de sine a poporului român, pe care autorul o intruchipează, metaforic, în Bătrînul ce apare în razele lunii, ieșind din întuneric ca din legendă, din istorie, pentru a vorbi celor de azi despre un trecut ce va fi mereu prezent, însușind voința, dinamizînd gîndirea. Titus Popovici se dovedește din nou în *Moștenirea*, ca și în celelalte piese ale sale — puține, dar substanțiale —, un dramaturg de vocație și, totodată, un gînditor ce pătrunde resorturile politice ale unei epoci, descifrîndu-i înțelesurile, în raport nu numai cu momentul istoric respectiv, ci și cu valorile perene.

Solid construită, pe axul dramatic al unei idei fundamentale — lupta lui Mircea pentru apărarea libertății și independenței țării —, piesa pare stufoasă, mozaicată, cerînd o lectură atentă. Pentru că dramaturgul a urmărit domnia lui Mircea în integralitatea ei, în lumina adevărului istoric, oprîndu-se însă asupra cîtorva momente esențiale pentru caracterizarea destinului eroului și relaționînd acest destin cu cele ale unor personaje ce se interferează semnificativ cu evoluția domnitorului. Prima etapă, fundamentală, în această evoluție, ni-l înfățișează pe Mircea tînr, energic, orgolios, plin de neastîmpăr, făcînd greșeli din necunoaștere, din trufie și zburdălnicie, pe care le va plăti mai tîrziu (boierirea lui Merdea, fost mîscărici, eliberat din robie) și trezit la conștiința răspunderii în clipa în care obștea țării îl proclamă domn. Momentul de cumpănă al proaspătului conducător, care interoghează, neliniștit, stelele, asupra destinului său („Ce mai rămîne din mine?”), își găsește răspunsul în *lecția de înțelepciune*, pe care i-o oferă Ciobanul bătrîn ca vremea, „din vechime vechimii”, lecție de ade-

**Dialog tensionat :
Mircea cel Mare — repre-
zentantul puterii otomane**



văr și de demnitate morală, ca o primă condiție a puterii pe care tocmai a primit-o — și care izvorăște din adîncurile ființei poporului român. Cea de-a doua lecție este cea de politică, pe care i-o predă Baldovin, marele logofăt, și care este, de fapt, lecția renunțării, a sacrificiului de sine, în numele soartei țării. Sînt lecții pe care eroul le asimilează, fructificîndu-le, și care vor constitui parte integrantă a caracterului, a destinului său, în confruntările sale cu evenimentele, cu personajele ce-i vor intersecta drumul. Printre acestea se află, în primul rînd, cei doi mari conducători de imperii, Sigismund și Bayezid, față de care se manifestă cu putere de convingere demnitatea, simplitatea, energia și curajul neînfricat, dar și forța gândirii domnitorului ce s-a aflat mereu singur, apărînd nu numai propria țară ci întreaga Europă creștină de năvălitorii otomani, relevînd un anumit mod de a înțelege și a exercita puterea incredințată de popor. Figura domnitorului își îmbogățește trăsăturile și în raport cu alte personaje, ca de pildă Ioachim Ciungul, simbol al dăimuirii și vitejiei poporului, Nicodim (fiul Bătrîmului cioban, lăsat de acesta ca sfinic și slujitor permanent, ca dascăl de înțelepciune pe lângă domnitor), dar și Neagotă sau Merdea, trădători de țară, sau labilul Kondilas, interesant maritor și participant, comentator al evenimentelor și cinic filosof al istoriei.

De o remarcabilă calitate literară, împletind organic documentul cu ficțiunea dramatică, într-un limbaj cînd oficial, politic, cînd poetic sau filosofic, de o mare bogăție, făcînd din didascalii mostre de proză literară substanțială, de filiație camilpetresciană, piesa alternează tiradele cu replicile scurte, emblematice prin concizie și substanțialitate, demonstrînd excelența stăpînire a artei dramatice de către acest eroul atît de înzestrat și atît de zgîrcit cu teatrul. Dovadă e splendida tiradă, pe care Mircea o rostește în întîlnirea cu Bayezid — purtînd

ecoul aceleiași omniprezente Scrisori eminesciene, de care pomeneam — și în care conturează lapidar întreaga istorie a poporului român, de la începuturile sale coincidente cu ale lumii, configurîndu-i filosofia, ethosul condus de „legile răbdării“, „ale omeniei“, „ale înțelegerii cuviincioase a lumii“. Sau — la întrebarea lui Sigismund : „Alteța voastră cum își plătește oastea ?“, Mircea răspunde : „Cerîndu-le viața“. Sau — Sigismund : „...care e țara mea ? ... Puterea !“ Mircea (simplu) : „Iar puterea mea e țara“. Replici memorabile, reverberînd în adîncul conștiinței.

Construită cinematografic, cu bătălii sugerate și dese schimbări ale locului și timpului acțiunii, amplă și complexă în desfășurarea ei dramatică, piesa a oferit regizorului Horea Popescu un teren propice pentru manifestarea înclinației lui specifice spre monumental și spectaculos. Realizat pe scena mare a Naționalului, în asociație regizorală cu mai tînărul său coleg Mihai Manolescu, spectacolul e impresionant prin anvergura teatrală și suflul epic copleșitor, antrenînd o bună parte a colectivului artistic al primei scene a țării și punînd în mișcare toate mecanismele moderne ale scenotehnicii de care dispune prestigioasa instituție, pentru a reliefa bogăția de semnificații a piesei. Un întreg sistem de trape, culisante, draperii și pînghii funcționează miraculos, pe verticală ca și pe orizontală, schimbînd locurile și planurile acțiunii prin denivelări și secționări ale scenei, favorizînd crearea unor spații ample sau intime, aducînd sub ochii spectatorilor săli ale palatului domnesc sau cîmpuri de bătălie, tărîmuri de ape cu vapoare gata de plutire sau odăi de taină, făcînd să răsără personajele din genurile istoriei și a legendei sau lansîndu-le în iureșul bătăliei. Un prețios colaborator al regiei a fost arhitectul-scenograf Paul Bortnovski, care a creat o structură scenică amplă și funcțională, austeră și expresivă, poetică în scenele de reverie recaleasă în sinul naturii, somptuoasă în

O convingătoare de forțe



Radu Beligan
(Theophrastos Kondilas)



Ilinca Tomoroveanu (Mara de Cylli
și Tomlmay)



Gheorghe Cozorici (Mircea-voievod)

demonstrație artistice



**Ovidiu Iuliu Moldovan (Bayezid
Yildirim)**



**Olga Delia Mateescu (Roxana, mai
tîrziu Maica Agafia)**



**Florin Piersic
(Sigismund de
Luxemburg)**



Mircea Albulescu (Ioachim Ciungul)



Costel Constantin (Izzedin Djandjaroglu)

George Motoi (Neagotă)



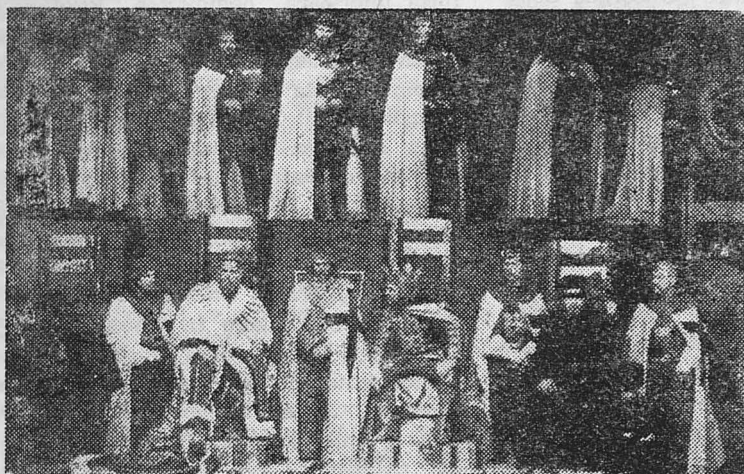
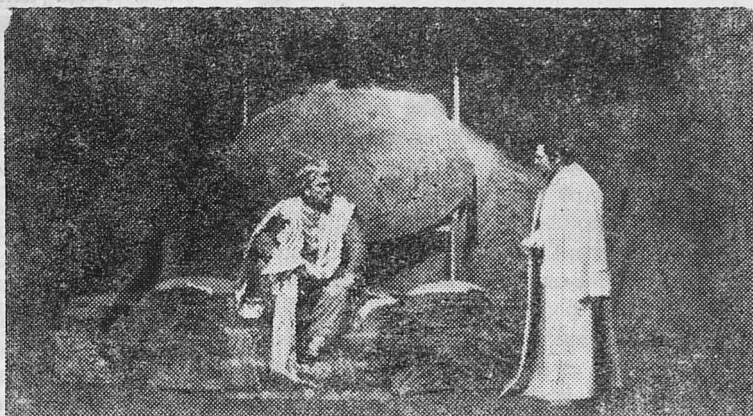
Ovidiu Moldovan (Mihail)

Emil Mureșan (Vlad „Dracul“)



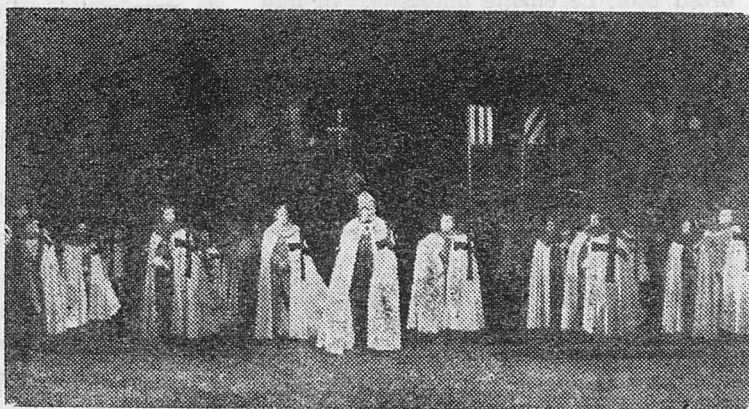
Scene evocatoare

**Înfruntarea
lui Mircea
cel Mare
cu Bayezid
Yildirim**



**Întâlnirea din-
tre Mircea cel
Mare și Sigis-
mund de Lu-
xemburg**

**Armata crucia-
ților în drum
spre Nicopole**



scene monumentale

sugerarea fastului palatului domnesc. Costumele de o mare diversitate și picturalitate, create de George Dorosenco și Diana Ioan, au o funcție caracterizantă, mergind de la somptuoasele vestimente ale doamnei Mara la modesta rasă de călugăriță a Roxanei, trecind prin toate stările sociale și profilurile morale ale personajelor, sub semnul epocii. Ilustrația muzicală bogată a lui Timuș Alexandrescu participă sugestiv la crearea atmosferei, amplificând sensuri și stărmind ecouri, sugerând semnificații și comentând acțiuni, ansamblul de imagini vizual-auditive potențând cuvântul și relevând dimensiunile majore ale dramei.

Aceasta nu s-a răsfrânt însă asupra interpretării unitare și concentrate a rolului principal de către Gheorghe Cozorici, cu o vigoare neștirbită de la început până la sfârșit și cu o admirabilă capacitate de transpunere în variatele vîrste și ipostaze ale eroului, la fel de simplu și firesc în straiul țărănesc, ca, și în cel de domn. Sonoritatea binecunoscută și apreciată a vocii actorului se modulează după circumstanță, modelînd cuvîntul cu claritate și fină nuanțare, dobîndind inflexiuni meditative, exprimînd voioșia și orgoliul juvenil, apoi gravitatea și ponderea maturității, devenind tăioasă ca oțelul în declarația de demnitate și intransigență „Cît despre partea închinării...” (din nou, venbul eminescian reverberînd asupra întregii drame) sau vibrînd ușor, de emoție înăbușită, în fața Roxanei, unica lui dragoste, scăpînd uneori în acube de înaltă tensiune sau liniștindu-se, curgînd ca o apă lină și limpede dar la fel de viguroasă, în ultima apariție, în care eroul își transmite mesajul către „moștenitori”. Este o creație deosebit de valoroasă, care contribuie la coagularea întregului spectacol în jurul eroului central.

Alături de el, se impun prestigioase personalități actoricești în roluri importante. Radu Beligan creionează cu rafinement, cu subtilitate și detașare ironică, figura complexă, caleidoscopică, a sevastocratului bizantin Theophrastos Kondilas. Mircea Albulescu aduce în scenă statura impunătoare, umorul popu-

lar și înțelepciunea plină de tălc, caracteristice personajului simbolic Ioachim Ciungul, cu simplitate și autoritate interioară. Forța dominatoare, trufia rafinată și eleganța căutată a regelui Sigismund au găsit o întruchipare convingătoare în jocul nuanțat al lui Florin Pierșic. Ovidiu Iuliu Moldovan a dat contur pregnant unui Bayezid energic, aprig și amenințător, cu privire de fanatic. De o frumusețe statuară, Olga Delia Mateescu a dat vibrație dramatică și sensibilitate rolului Roxanei, în timp ce Ilina Tomoroveanu a exprimat cu eleganță și finețe orgoliul dar și complexul de sentimente ce animă personajul Marei. Iulian Necșulescu (înțelepciunea Ciobanului bătrîn), N. Gr. Bălănescu (redînd cu sobrietate și forță interioară demnitatea logofătului Baldovin), George Motoi (punctînd expresiv caracterul alunecos, trecînd de la ambiguitate la trădare pe față, al lui Neagotă), Costel Constantin (reliefînd cu forță aroganța lui Izzedin), Alexandru Georgescu (manifestînd o flexibilitate clovnescă în modelarea poltroneriei lui Merdea), Ion Marinescu (schițînd tipul onctuos și ascuns perfid al închizitorului Gerolamo), Traian Stănescu (transpunîndu-se cu convingere în ținuta sobră și solemnă a lui Nicodim) și alți actori ai Naționalului, dintre care s-au mai făcut remarcați Alfred Demetriu, Ovidiu Moldovan, Emil Mureșan, Grigore Nagacevchi (Alexandru cel Bun, într-un episod de prea palid relief dramatic, dar de importantă semnificație politică, prefigurînd unirea principatelor române), Bogdan Mușatescu, Ștefan Hagimă și alții, precum și cîțiva studenți la IATC, printre care s-a simțit unda de emoție transmisă de Corina Voicu (Teodora), — au contribuit la realizarea acestui spectacol de rezonanță patriotică și de vigoare artistică, impunător prin monumentalitate și complexitate, care face cinste Teatrului Național, confirmînd oapacitatea artei teatrale de a face să vibreze istoria în conștiința contemporaneității.

Margareta BĂRBUȚA

permanenta modernitate a clasicilor

Ecouri ale teatrului în lirica eminesciană

Ni se înfățișează o problemă vastă, pe care nu intenționăm a o istovi aici, mulțumindu-ne să-i atingem numai câteva aspecte. Este cu mult prea cunoscută experiența în teatru a lui Eminescu din prima tinerețe. De aceea ni se pare interesantă ideea criticului George Munteanu, după care literatura dramatică ar alcătui primul strat, cel mai de jos, al întregii creații eminesciene. Este firesc, deci, ca acest strat primordial, laolaltă cu trecuta atmosferă a teatrului, să-și trimită filioane directe sau indirecte și în lirica poetului. Ne vom opri, în consecință, și noi la câteva din aceste ecouri cuprinse în poezia sa.

Ne gândim mai întâi la cele două poeme cu titlu identic, *La o artistă*, aflate respectiv în colecția *Antumelor* și în aceea a *Postumelor*. După cum a sugerat și Perpessicius (v. Carlotta Patti în *Eminesculana*, 1971) ambele s-ar integra în categoria poemelor ocazionale dedicate pe foi volante vreunui actor sau cîntăreț. În primul caz nu ne interesează persoana căreia i se adresează el, desigur o merituoasă executantă la un instrument cu coarde de care poetul era îndrăgostit. Eminescu ne introduce în atmosfera spectacolului însoțit de aplauze cu care era pe atunci familiarizat. Astfel, primele două versuri atît din strofa inițială cît și din cea finală sînt aproape identice, cu o fundamentală distincție de accent între ele, întîi *Apărînd divinizată*, / *Răpiși sufletu-mi în dor*, apoi *Dispărînd divinizată* și iarăși *Răpiși sufletu-mi în dor*. Se marchează, așadar, începutul și sfîrșitul audienței în apoteoză, în timp ce cele trei strofe intermediare ne transmit atitudinea entuziasată, de receptor, a tînărului Eminescu. Putem chiar urmări cum el caută să-și modeleze pe rînd versul (*Ești tu nota răătăclă ; Din cîntarea sferelor... ?*) după surdina sau forța izbucnitoare a succesiunii de acorduri auzite.

În al doilea caz, acela din *Postume*, trebuie cu necesitate să cunoaștem persoana căreia poetul îi dedică versurile, fiindcă de acest fapt se leagă însuși miezul poemei, care trezește în Eminescu o nostalgie italică a originilor. Este vorba de turneul din 1869, întreprins în țara noastră de cîntăreața italiană Carlotta

Patti, sora și mai celebrei Adelina Patti. Poemul este scris în distihuri. Le vom reproduce pe ultimele trei, care confirmă necesitatea de-a o identifica pe destinatară: Cum lebăda știe că glasul ce iese din luciul adînc / Sunt inimi de lebede stînsse ce-n valuri eterne se plîng, / Astfel România, ea știe că glasul tău dulce, divin / Italia, sora ei numai, putut-a să-l aibe în sin. / Ea dară acum te salută, ea-n visul ei te-a presupus — / Tu vii ca un cîntec de soră la sora ce-n lume s-a dus. Sună cu un aer impresionant închipuirea salutului pe care România — desprînsă de țărîmul latin și uitată-n Carpatul cel ars și bătrîn — îl adresează Italiei, prezentă în vocea înaripată a Carlotei Patti. De aci se desprinde participarea vie, entuziasată, festivă, pe care Eminescu a trăit-o de atîtea ori în lumea teatrului și a spectacolelor.

La o cotă cu mult superioară față de cele ilustrate pînă acum se situează un alt ecou al teatrului în lirica eminesciană. Este vorba de relativă dramatizare a unora din poemele sale. Exemplul cel mai interesant din *Postume* rămîne poemul *Andrei Mureșanu*, subintitulat de către poet *Tablou dramatic într-un act*. În esență sa, poemul se arată a fi pur liric, dar se vede precedat — ca în cazul unei piese de teatru — prin enumerarea de personaje și printr-o precisă indicație scenografică: *Scena înfățișează un peisagiu de-o romanticitate sălbatecă în munți*. Este o priveliște destinată să impresioneze dramatic ochiul, cu stînci amenințătoare, după care, în fund, apar ruinele încă fumegînde ale unui sat de colibe, iar în avanscenă se înalță o biserică, în parte și ea ruinată.

Poetul se mai gîndește și la modul de luminare a scenei: *Asupra întregului plan se revarsă o lumină galbenă de lună*. El mai dă, în sfîrșit, și indicații de regie: *Avanscena o cuprinde de-a curmezișul un trunchi răsturnat, putred, pe care Mureșanu șade visător... Clopotul sună dogit 12 ore. Miezul nopții*. În vremea asta se scoală Mureșanu. Eminescu a știut să redea un tablou dramatic, cum spune el, *de-o romanticitate sălbatecă* (nu există încă la noi termenul *romantism*), destinat să impresioneze puternic. Dar nu-

mai atît. Textul poemului, aşă cum am amintit, este exclusiv liric.

În exemplul de mai sus Eminescu se arată dramatic doar sub aspectul scenografiei şi al regiei. În alte părţi însă, el se relevă ca atare în privinţa dialogului. Desigur că nu totdeauna o formă dialogată, inserată în lirica sa, se dovedeşte a fi şi dramatică, bunăoară aceea din *Ce te legeni...* Dialogul în dramă se cere să cuprindă o ciocnire, o situaţie conflictuală. În acest caz, drama apare puternică tocmai în părţile ei dialogate. Aşa sînt, bunăoară, unele fragmente din *Luceafărul*, unde vorbesc pe rînd patru personaje, adăugîndu-se la cele principale încă două, Demiurgul şi Cătălin. Şi tot patru se prezintă şi dialogurile dramatice ale poemului. Primele două se iscă decepţionant între Cătălina şi Luceafăr, şi anume prin replică finală a fetei: **Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată sau Eu nu te pot pricepe.** Tensiunea devine tot mai puternică prin eşuarea oricărei tentative de uniune între ei. Urmează o a treia vorbire dialogată, care se termină cu dezacordul absolut al Demiurgului faţă de cererea lui Hyperion (*...Pămîntu-n lung şi marea-n larg / Dar moartea nu se poate...*). În sfîrşit, al patrulea dialog, care aduce deznodămîntul, are loc în ultima strofă a poemului. El se încheie cu replica indignată a Luceafărului, care se refugiază în recea sa singurătate uranică.

În această creaţie de vîrf a lui Eminescu dialogul apare numai intermitent, întrerupt de părţile descriptive. Un întreg ne dă, însă, *Scrisoarea a III-a*, în vestita confruntare dintre Mircea şi Băiazid. Aci intervine iniţial şi solul, personaj episodic din categoria acelor care apar aievea în drame, făcînd legătura între partenerii principali. Dialogul dintre sultan şi domnitorul român se dezvoltă foarte strîns şi tensionat. Este, însă, prea cunoscut spre a-l analiza mai detaliat.

În sfîrşit, drept ultim ecou dramatic în lirica eminesciană apare motivul lumii ca teatru. Totul în viaţă este van şi amăgitor ca o simplă reprezentare teatrală. Ideea lumii ca teatru îşi are originea în Antichitate, la stoici. Împăratul Marc Aureliu, în *Ougetările sale*, afirmă că, de pe scena vieţii, actorul se vede scos de acelaşi pretor care îl introdusese acolo. Cu mult mai tîrziu, în jurul lui 1600, motivul lumii ca teatru reapare în cadrul dramaturgiei baroce. Astfel, pe frîntîspiciul celebrului teatru *Globe* din Londra acelei vremi, unde a jucat şi Shakespeare ca actor, se afla următoarea inscripţie în limba latină: *Totus mundus agit histrionem* (Întreaga lume

jocă teatru). Iar una din cele mai importante piese ale marelui dramaturg spaniol Calderón se intitulează *El gran teatro del mundo* (Marele teatru al lumii).

Eminescu este primul, la noi, care atinge şi frămîntă acest motiv, anume în *Glossa* sa. Structura unui asemenea gen de poezie a prilejuit, de fapt, toate deslăşirile noastre de mai sus. *Glossa* este un model de poezie spaniolă, iniţiată tocmai în momentul barocului într-o ţară unde se cultiva ideea lumii ca teatru. Nu ştim dacă s-a mai consemnat acest fapt care nouă ni se pare deosebit de important pentru sensul atît de adecvat al filiaţiilor folosite de Eminescu.

Există în *Glossă* mai multe paşaje convergente în care, direct sau indirect, se prezintă ideea lumii ca teatru. Cel mai tranşant este următorul: **Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul şi pe patru, / Totuşi tu ghi-ci-vei chipu-i.** Se exprimă aci denunţarea iluziei teatrale pe care lumea cea amăgitoare ne-o proiectează pe dinaintea ochilor. Un motiv apropiat de-o atare semnificaţie este şi acela al măştii, motiv pe care îl întîlnim în două locuri: **...Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii şi Alte măşti, aceeaşi piesă, / Alte guri, aceeaşi gamă.** În ultimul exemplu, masca se află situată direct în conexiune cu teatrul, ca la originea spectacolelor, în tragedia şi comedia greacă. În sfîrşit, cu totul reprezentativ se arată a fi şi următorul pasaj: **Cu un cîntec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momeşte în virteje.** Lumea privită ca teatru este aci stăruitor solicitantă. Prin promisiuni înşelătoare ea întinde curse spre a-l scoate pe om din ipostaza spectatorului prudent, şi a-l face să se avînte şi el ca actor în atmosfera vană a teatrului lumii.

Reacţiunea propagată de Eminescu rămîne mereu aceea a ataraxiei stoice (**Nu spera şi nu ai teamă sau Tu rămii la toate rece.** El se integrează, deci, în însuşi curentul de filosofie morală înlăuntrul căruia a apărut pentru prima dată ideea lumii ca teatru. Concluzia se exprimă, deci, ca şi în *Luceafărul*, prin aceeaşi răceală retractilă faţă de zădărnicia inconsistentă a solicitărilor din afară.

După cum vedem, sub aspectul interesului nostru, Eminescu trece progresiv prin trei faze. Prima este a spectatorului entuziast, apoi a dramaturgului şi, în sfîrşit, a gînditorului stoic asupra teatrului, care se identifică cu însăşi lumea. Experienţa sa teatrală din tinereţe n-a trimis filoane numai în încercările sale de dramaturgie, ci chiar şi în lirica sa majoră.

Edgar PAPU

Ideea de 'teatru la Argezi

Ceea ce surprinde, la prima vedere, în reconsiderarea preocupărilor pentru teatrul ale lui Tudor Arghezi este preferința sa pentru doi autori: Caragiale și Ibsen. Le-a consacrat, de-a lungul anilor, mai multe articole în care nu elogiul pur și simplu, ci atitudinea critică dă nota dominantă. Pare să nu fie o întâmplare că primele articole — unul despre *Stilpii societății* (1911), altul despre *Festivalul Caragiale* (1912) — sînt între primele sale încercări de critică teatrală, domeniu pe care îl va parcurge din 1911, cu întreruperi, peste o jumătate de secol. Il impresionau, atunci, pe încă tinărul Arghezi profunzimile, dimensiunile ample ale perspectivei existențiale afirmate fie pe calea tragicului, la Ibsen, fie pe cea a comicalului, la Caragiale. Poetului Tudor Arghezi, care influența tot mai vizibil poezia românească din primele decenii ale secolului, fascinația teatrului îi stimulează, pe măsura implicării sale ca gazetar, apetitul critic. În articolele despre teatru îl regăsim, mai întotdeauna, conducînd impetuoase șarje împotriva imposturii, prostiei — care îi oferea zilnic un „spectacol” în nuce — și, în general, împotriva a tot ceea ce — prin teatru — era falsificat cu bunăștiință sau, mai rău, într-un mod inocent. Consemnarea și critica spectacolului teatral îi vor oferi destul de rar prilej de satisfacție. Va constata că un Ibsen sau un Caragiale nu apar frecvent, că, mai degrabă, mediocritatea și subliteratura tind să paralizaze creația autentică și valorile spiritului. Un text din 1913, *Cronică teatrală*, expune clar, de pe pozițiile „nespecialistului”, nemulțumirea sa față de teatru, pe care îl consideră o „simplă scamatorie”. Autorul, actorul, scenograful, spectatorul și, mai târziu, regizorul dau prilej de critică sarcastică, multe articole fiind pamflete splendide. O întreagă lume teatrală — și nu numai — prinde viață în aceste pagini pe care haina literară abia o cuprinde, atît de vehementă este pornirea scriitorului.

Este o critică dură aceasta. Cuvintele, puține, merg la țintă fără ezitări, lansate cu o viteză și o forță de percuție care, se știe, i-au adus dușmani, literari și neliterari, cu zeceile. Îl interesează în piesele de teatru, citite sau deduse din spectacol, dacă sînt literatură, căci „o piesă de teatru, ca și un sonet, trăiește mai ales prin rezistența ei la citit”. Cohorta mărunților scriitori pentru teatru este asemuită cu „măcelării inteligenți care pun la îndemîna trecătorului bucățile cele mai grase și mai fardate”. Cînd vede spectacole cu piese în care autorul se vrea „modern” pentru că prezintă, cu

voluptate, adulterul pe scenă, Arghezi constată că: „E ceva displăcut în toate piesele de soilul acesta, e impudoria omenirii, care iese goală din personaje, ca și cum viața nu s-ar reduce decît la niște atitudini sufletești corespunzînd la dobitoace cu epocile de fecundare (...) Îți vine uneori în piesele moderne să oprești personajul cu un gest și să-l rogi: «— Dar te rog, domnule, învește-te». Și aceasta nu pentru că și-ar arăta un corp frumos și inocent, dar pentru că izbucnește dintr-însul volumul unui suflet sexualizat”.

Evoluția poetului, fie înainte de al doilea război, fie după anii '50, arată că nu e vorba de un spirit pudic. Scrierile sale, poetice sau în proză, denotă o imagistică în care „sacralul” și „profanul” pot coexista într-o unitate a contrariilor pe care numai uriașa personalitate creatoare a lui Tudor Arghezi o putea suporta, cu perioade de acalmie, dar, mai ales, de mari seisme interioare. La fel, ideea de bine și ideea de rău au configurat, în creația sa, o dinamică spectaculoasă a actului creator. Măsura geniului său pamfletar a dat-o observînd, de timpuriu, uriașul infern omeneșc, unde fierb toate elementele sub-umanului, de la dezmoșteniții soartei pînă la virfurile ierarhiei social-politice a timpului.

Din această perspectivă cred că teatrul i-a apărut ca o imagine a deformării la puterea a doua. Spectacolul zilnic al realității, al unei societăți agitate de impulsuri diverse, ambiții, violență, stînd, în general, sub semnul carnavalului „fonografelor în pantaloni”, se mai vedea, încă o dată, la teatru, pe scenă, sub măștile actorilor aplaudați de un public debarcat din stradă în Teatru cu aceeași senzație de anestezie locală ca după oprirea caruselului din parcul de distracții. Va acuza, de altfel, primirea pe care o face publicul unor spectacole derizorii, un public pe care îl simte timorat de campaniile de presă elogiînd spectacolul. Îi recomandă — scrie Arghezi în 1929 — să uzeze, dintr-o frondă cultivată de avangarda în teatru, de „dreptul fluierului”: „După valurile, rînd pe rînd, de căldură și frig, de cutremur, de gripă, de scumpete, se pare că Europa este la începutul unui val de fluier și-al unei epidemii de critică teatrală. Poate că, din greșală, valul va ajunge și pe la noi, unde publicul teatral se găsește în plină prosperitate aplaudativă, deopotrivă de admirativ și extatic în fața tuturor autorilor dramatici și actorilor, produși succesiv și multiplicați pe scena numeroaselor teatre actuale”.

Verva sa, mereu neobosită — substanță a unor pagini memorabile din volumele **Cuvinte potrivite**, 1907, **Stihuri pestrice** sau din **Icoane de lemn**, **Poarta neagră** ori **Cimitirul Bunavestire** —, se revarsă în coloanele criticilor sale teatrale ca soldații în linia întâi a frontului, sacrificați, poate, dar pentru o „bătălie” pe termen lung. Conștient că o privire lucidă valorează mai mult decât o plată acceptare a ceea ce scena oferă publicului, Tudor Arghezi a privit teatrul de pe poziția unui mod critic, sarcastic sau polemic, amplificat în poemele și prozele sale pînă la un nivel pe care numai Eminescu îl atinsese.

Nu altfel ne apare Tudor Arghezi în scrierile sale teatrale, unele pamflete dialogate, altele neterminate și una singură, *Seringa*, mai elaborată, scrisă în 1943 și reprezentată la Studioul Teatrului Național în 1947 (reluată în 1967). Majoritatea lor sînt postume. Poetul pare să nu fi avut încredere în propriile încercări. A scris la mari intervale de timp, începînd de prin 1911, concomitent, deci, cu începutul cronicilor teatrale. Pînă la piesa *Seringa*, poetul scrie teatru fără conștiința canoanelor sau a unui traseu obligatoriu al construcției. Un text, primul datat, „Prolog de deschidere al noului teatru *Comedia*”, este o scriere ocazională, în versuri. Pamfletul dialogat *Patriotul*, publicat în *Cronica* (1915), este dedus dintr-o ilustră galerie de personaje caragialeene, a cărei culme — Cațavencu — l-a inspirat pe Arghezi în condițiile în care unele ziare favorizau fraze patriotarde justificînd fariseic războiul. Personajul Oratorul, patriotard, bilbiie fraze despre importanța istorică a momentului și angajarea României în război, îndemnînd orbește la sacrificiul suprem pe care el nu îl poate face pentru că nu are doisprezece copii: „Dar n-am, domnilor, n-am doisprezece, și n-am măcar unul, domnilor, și de aceea v-am convocat în această mare adunare națională ca să mă plîng că nu i-am avut. Dar voi, o! voi, cetățeni, cu toți la un loc aveți, nu un număr meschin de doisprezece copii, dar mii de copii, domnilor. Trimiteți-i voi, o! scumpii mei frați și cetățeni! Luați-i de mină și arătați-le Carpații și apoi Prutul și ziceți-le: Uite, băieții noștri, pă ei!! (...) Regret că nu pot merge și eu cu voi ca să ne bucurăm împreună”.

Impotriva corupției organelor burgheze ale ordinii publice și justiției a scris cîteva mici scene semnificative pentru morală unei întregi societăți. **Scenă autentică** (1928) surprinde compromisul între un Director și un Subcomisar, chemat să elucideze cauzele unui accident rutier: mașina Directorului unei mari societăți industriale s-a ciocnit de o altă, aparțin-

înd unui mic proprietar. Subcomisarul nu anchetează șoferii, ci e interesat, mai degrabă, să obțină un profit: decît să plătească Directorul o amendă serioasă, deși vina evident nu-i aparține, mai bine Subcomisarul să încaseze o sumă modică. Replica acestuia precede una personaj contemporan din teatrul lui Teodor Mazilu: „Subcomisarul (solemn): Domnule director, sînt un om cinstit și înțeleg să aplic legea riguros! (confidențial) Dar mă găsesc momentan într-o mare jenă financiară: două mii de lei...”. Interesant e faptul că Arghezi nu dă destinație scenică acestor încercări: ele sînt, de regulă, precedate de explicații în „proză” ale situației și ambianței pe care abia dialogul le va ilustra. De exemplu, în **La comisariat**, „prefața” dă o idee despre locul acțiunii, dar schițează iute și portretul unui personaj: „Se cercetează hoțule. Se scrie o declarație, a cincea declarație. Dicleul șefului comisar. Scrisul secretarului, care suferă de crize de inimă simulate ca să poată fugi din cînd în cînd la «farmacie», să bea: se ține scriînd, cu mina stîngă de partea inimii”. Personajul dispare, însă, din scenă după două replici, astfel că portretul rămîne inefficient dramaturgic. Dialogul este furtunos, ca în **Articolul 214** de Caragiale. Practic, anchetatorul nu poate obține o informație sigură, nici de la victimă, nici de la hoată. Mai apar încă două personaje reclamînd fiecare un furt, intervenînd în anchetarea primului furt. În final, excedat, șeful primește un telefon, care nu e salvator: după o zi de muncă trebuie să însoțească pe majestatele lor, regele și regina, la Operă.

Scenă din spectacolul Seringa, montat la Teatrul Național din București, în 1967, de Moni Ghe-lertor



Mai interesantă este **Interpretări la cleptomanie**, unde tribunalul judecă un caz flagrant de furt. Arghezi dă o notă absurdă dialogului alert între Președinte și Acuzat, caracteristică teatrului de avangardă scris de Tzara sau de Galczynsky ori de Gelu Naum. Ca și la avangardiști, șabloanele sînt primele atacate: aici, uzualul chestionar asupra datelor biografice, din care nu rezultă decît un șir ilogic de asociații, jocuri de cuvinte. Sentința, în finalul scenei, este caracteristică tonului de pînă atunci: „A se atîrna cu elastic prevăzută cu o undiță de Casa de Depuneri, opt zile. A i se turna o cutie cu purici în ceafa cămășii. A fi pictat: nasul verde, urechile indigo, gura portocalie. Și a i se cînta dedesubt din saxofon”.

Carac este singurul pamflet dialogat în care ținta se poate identifica. Personajul din epocă, D. Caracostea, devine în scrierea argheziană o păpușă supra-dimensionată, grotescă, amintind de lumea lui dom' Ubu al lui Jarry. Reformele propuse de Carac, în urma unei „epidemii care a topit pătura politică și intelectuală”, pe cît sînt de absurde, pe atît conturează un model, exagerat, al parvenirii ierarhice.

Absurdul, trăsătura dominantă a acestor mici scrieri teatrale, apare, în **Negutătorul de ochelari** (1928), mai elaborat și cu intenție de reprezentare scenică. Textul nu mai are „prefață” explicativă, iar dialogul conduce ferm spre idee. Clientul care vine să cumpere o pereche de ochelari este un „caz”: nu știe nimic despre fenomenul optic și, în general, vede lumea într-o ordine absurdă. Nu numai ochii ci și cuvintele par să „funcționeze” după un „program” al cărui cifru a fost pierdut. Intenția critică are, aici, efect de parabolă a orbilor. „Poetica vederii”, tratată cu mijloacele grotescului și absurdului, devine, în **Focul și lumina**, fragment dramatic în versuri, un mister modern. Ca și în poezia sa, Arghezi situează într-o relație de apropiere umanul și divinitatea, prin intermedierea Diavolului: într-un sat, dispariția focului este semnul sfîrșitului. Posibilul Apocalips este descris de sătenii adunați la Potcovar în imagini diurne, casnice, ținînd de ordinea rurală. „Vocea mare”, secondată de Diavol, intervine din întineric pentru a lămurii Potcovarului ce va să fie. Neterminat, textul lasă regretul unei promisiuni captivante.

Postaza credibilă de autor dramatic a lui Tudor Arghezi se produce odată cu **Seringa**, singura reprezentată scenic. Scrisă, după mărturisirea poetului, pe cînd era înmormîntat la Tîrgu Jiu în 1943, piesa are trei acte, divizate în scene, ca și cum ar fi vrut să dea și proba „tehnică” a scrisului dramatic.

Seringa este o critică profundă a incompetenței și venalității medicilor din epocă, pentru care bolnavul era pînă la moarte sursă de profit. Personajul principal, doctorul Scarlat, bine pregătit profesional dar în deficit de caracter, se lasă atras de perspectiva unei „căsătorii” care îl propulsează în protipendadă, refuzînd șansa unei iubiri adevărate. Ascensiunea sa este urmărită dramaturgic cu abilitate și din perspectiva ideii morale care l-a ghidat pe Arghezi. Relația lui Scarlat cu Vera, din care a rezultat și un copil, este abandonată în favoarea înscrierii pe una din acele traiectorii existențiale pe care poetul le-a denunțat public ori de cîte ori a avut prilejul. Reunirea conclavului medical în jurul financiarului Robert dezvăluie un panopticum de figuri caracterizate de soritor cu vigoare, nervos, în tușe groase, ca și cum ar fi vrut să le ducă în neștiință pe măsură ce îi edifica dramaturgic. Nulități cu pretenții, periculoși, fără remușcări pentru soarta bolnavului, doctorii lui Arghezi amintesc de cei ai lui Molière, pe care l-a studiat cu plăcere și l-a tradus în bună măsură.

Chiar într-o piesă ca **Seringa**, de dimensiuni convenabile reprezentării scenice, critica argheziană se manifestă exploziv: sînt scene întregi în care dilatarea absurdului pare să disloce dialogul din context și să proiecteze personajele demolate pe o altă orbită teatrală. Un sentiment al justiției prin literatură răzbate din piesă, deși, nu o dată, scriitorul s-a arătat neîncredător în puterea cuvîntului de a schimba ceva. Pentru acela care, în literatura română, a provocat cea mai amplă reconsiderare a cuvîntului poetic, după Eminescu, această neîncredere evocă, fundamental, motivația actului creator și relația sa cu realitatea. În teatru, Arghezi avea să constate că această relație îi dă un gust amar. Critica, pamfletul, portretul grotesc, în care a excelat nu numai în paginile de literatură poetică dar și în cele de gazetărie, i-au putut da de gîndit în privința sensului criticii.

Teatrul, pentru Arghezi, este teritoriul unui paradox: nu l-a agreat dar a scris despre el și pentru el pe parcursul mai multor decenii. Evident este că lumea teatrului l-a atras prin calitatea unei experiențe umane pe care n-o putea regăsi altundeva. A văzut în teatru un „ritual al trecerii” de la neștiința literei scrise la ființa actorului, pe care l-a urmărit cu speranță, cu furie, cu umor și ironie, cu neplăcere. În același timp, însă, a înțeles că prin teatru se poate afirma fundamental un mod critic pe care geniul său verbal l-a asimilat fără reținere.

Marian POPESCU

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI || TENDINȚE FENOMENE PERSONALITĂȚI

DOUĂ MARI SPECTACOLE ALE STAGIUNII ÎN FOCARUL UNGHIURILOR DE VEDERE

Deschisă deopotrivă criticilor dramatci și criticilor literari, dramaturgilor și regizorilor, esteticienilor și istoricilor de teatru, ca și celorlalți oameni de cultură preocupați de destinele dramaturgiei românești și ale artei spectacolului teatral, rubrica noastră se dorește un seismograf sensibil al **tendințelor, fenomenelor și personalităților** ce se manifestă în domeniu, oferind, practic, o posibilitate de sintetizare în plan teoretic a experienței teatrale curente, un spațiu al dezbaterii aplicate – și chiar al controverșelor posibile – în legătură cu cele mai incitante spectacole ale unei stagiuni sau ale unui an teatral. Considerăm că, oricât de cuprinzătoare și oricât de pertinente și-ar propune și ar reuși să fie, nici **cronica** dramatică, nici celelalte cronici „specializate” pe care ni le propunem – **cronica viiunii regizorale, a interpretării actoricești sau a scenografiei** – nu pot exprima decît un punct de vedere, firește dintre cele mai autorizate, fără a epuiza însă multitudinea unghiurilor din care poate fi abordat spectacolul, bogăția perspectivelor pe care acesta le poate sugera sau a direcțiilor pe care le poate deschide. Publicînd concomitent mai multe puncte de vedere asupra unui spectacol sau revenind asupra aceluiași spectacol, cu alte și alte puncte de vedere, nu „amendăm” opiniile anterior formulate și nu ne „dezicem” de ele, ci le situăm în contextul firesc al schimbului de opinii și de idei, pe care le prilejuiesc efectiv spectacolele importante, în jurul cărora merită să se creeze un climat de adevărată receptivitate teatrală, înlesnind orientarea publicului și întreținînd în jurul acestora interesul oamenilor de teatru. Dacă adevărul nu încapă în nici un punct de vedere, multitudinea acestora are măcar șansa de o-l aproxima.

Publicăm în acest număr două eseuri pe marginea a două spectacole reprezentative ale stagiunii: **Antoni** și **Cleopatra** de Shakespeare la Teatrul Național din Cluj-Napoca și **Unchiul Van**ea de Cehov la Teatrul Național din Craiova.

Retorica imaginii teatrale

in spectacolul „Antoniu și Cleopatra”

Prin ținuta sa stilistică, **Antoniu și Cleopatra** de William Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuțiu, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, se înscrie în tendința dialectică de clasificare a modernității, de concentrare a limbajului teatral. Opusă procedurii baroce, care se bazează pe proliferarea numerică a semnelor scenice, pe asaltarea susținută a simțurilor și înțelegerii receptorului prin elemente spectaculare, această atitudine cultivă, dimpotrivă, diminuarea cantității semnelor, concomitent cu sporierea investiturii lor semnificative. Reduse la număr, „puse în pagină” cu abilitate, scoase în evidență cu discreție, semnele focalizează imaginea, infuzându-i o simbolistică densă, mobilă, ghidând spectatorul să producă sens, să închege semnificația din poziția și rangul lor, din capacitatea lor de iradiere. Demersul vizează subtil distribuirea accentelor, ritmul, raporturile dirijate cu contextul, într-o reciprocitate de beneficii dinspre unic spre multiplu și invers. Pus în context, semnul-vedetă orientează sensul întregului, întorcându-se apoi în identitatea sa îmbogățită. Imaginea se limpezește, se simplifică în aparență, încercându-se în schimb de străfunduri, ca aisbergurile. Ea capătă armonie și simetrie, devine hieratică, neîncetînd să-și conserve modernitatea. Stilizînd-o însă, dîndu-i distincție și noblete. Tocmai datorită prolixității epice a discursului, oportunitatea acestei atitudini regizorale se confirmă din plin, ideatic și imagistic, conferind întregului o remarcabilă tensiune expresivă.

Pătruns de semnificațiile textului, devotat spiritului și nu literei, regizorul le-a transpus scenic elevat și cu siguranță. A convertit spectacular factologia istorică, prea fidelă servitute a dramaturgului față de izvorul său, Plutarh (**Viața lui Marc Antoniu**), în modalități scenice de definire spatio-temporală și caracterologică. Epurînd textul de balastul informațional verbal, care grevează asupra structurii și ordinii interioare — defect al piesei relevat ades de shakespeareologi —, s-a sprijinit pe calitățile lui, în primul rînd pe imaginea immanent dramatică (calitate unanim recunoscută acestei creații de maturitate), unde dimensiunea lirică organic înglobată e dinamizată prin secvențialitate epică. A integrat spectacular textul suprimat și

subtextul, printr-o direcționare exactă și economică a tuturor mijloacelor teatrale, prin multiplă funcționalizare a actorilor. Reducînd distribuția numeroasă, atribuind replicile esențiale, strict necesare progresiei spre deznodămînt, personajelor exponențiale secunde, conform firii și comportamentului fiecăruia, le-a subordonat definirii ansamblului. Demersul acesta amplifică portretele, studiul umanității aflate în umbra protagoniștilor, îmbogățind și finalizînd sub raport tipologic fiziologiile propuse (devotații Cleopatrei, ori cei ai lui Antoniu, oamenii lui Pompeius, soldații lui Octavian). Sînt examinate astfel nu numai patimile devastatoare, ci și devotamentul, în sensul analizei acestuia din urmă avînd loc pomenitele atribuiri de text. Suprimările din actul al V-lea sînt îndreptățite de dezvăluirea structurii contradictorii a Cleopatrei pe tot parcursul spectacolului și, în special, cu prilejul ambiguității atitudinii ei față de Solul lui Octavian. Regizorul a infuzat cu replicile nerostite imaginea scenică, mișcarea ansamblului, asigurînd o copioasă transfuzie de energie paraverbală. A convertit fragmentarismul epic în ritm, alimentînd suspansul.

Neinfuzînd în mod forțat tragicul (fericirea de durată, împlinirea, dezamor-sează tragicul), regia a luminat valențele general umane ale acestei celebre iubiri, nu numai în ceea ce a avut unic, dar și în trăsăturile care-i dau caracterul unei fiziologii. Există în desfășurarea grandioasă a împlinirii dragostei ceva suspect, de superproducție antică, de coproducție multinațională, cu fast și figurație numeroasă, care contravine spiritului tragic, determinîndu-l spre spectaculos. În sine magnifică, opulența nu dă măreție omenească. Nutrită din hrana îmbelsugată a trupului, proiectată dincolo de el, în unitatea androgenă a cuplului, iubirea nu poate atinge, doar prin îndeostulare, sublimul. Aleși printre aleși, stăpîni ai lumii, Antoniu și Cleopatra și-au transformat menirea, prin lipsa de măsură, într-un scandal universal, înscriind-o, desigur, deși desăvîrșită, în cronica mondenă a eternității. Solendoarea lor nu e încununată de sublim, nici căderea, de autode-nășire. Întreaga poveste — o împotmolire în fericirea care dizolvă, slăbește, anihilează — ratează sublimul. Antoniu și Cleopatra cad victime norocului: Li se oferă totul și ei se lasă înghițiți. Ab-

sorbiți cu totul de patima lor, deced din rangul la care i-a ridicat destinul. Încălcându-și îndatoririle de om de stat, triumvirul Antoniu dispune abuziv de teritoriile statului roman, dăruindu-le bezmetice regale sale amante. Și aidoma unui personaj balzacian, dă faliment. Deși cap încoronat și, de la un anumit moment, soție a lui Antoniu, Cleopatra se comportă ca o curtezană năbădătoasă, livrându-se capriciului cu voluptate și răsfăț. Iubirea ei reală, imensă, adastă mai ales în senzualitate nesățioasă, într-un dor dezlănțuit și ostoit al trupului, care îi întunecă mintea.

Topită în luxură, comuniunea depersonalizează. Contopirea în iubire îl privează de bărbăție pe Antoniu, colosul ce vrea să-l urmeze în toate performanțele pe Hercule. Structură telurică, „întreita coloană a lumii” se devotează femeii care îl macină, îl înglobează răpindu-i energia. Il absoarbe cu totul, supunându-l capriciului. Ființa lor unică, contopită, e impresionantă, dar nu superioară, sabotează necugetat grandoarea rolului social. Ce imensă deosebire față de evoluția celebrului cuplu imperial al lui Iustinian și Teodora, care și-au convertit comuniunea într-o imbatabilă forță politică, impunând un sistem, un imperiu, o legislație, stăpînind realmente lumea! Natură primară, robită plăcerii, Marc Antoniu al lui Anton Tauf nu trăiește conștiința propriei sale decăderi, întorcîndu-se mereu, cu fatală devoțiune, la sursa depersonalizării sale. Însăși moartea lui e o ratăre, sinucigașul muribund, care și-a dat moartea mai devreme, tot la una dintre manevrele muieresti ale Cleopatrei, neizbutind să moară singur, mergînd să-și găsească sfîrșitul în brațele ei. Formidabilă uniune în care iubirea seamănă a degrada-re. Una dintre izbînzile regiei a fost tocmai aceea de a proiecta în tot dramatismul ei, fără aură tragică, ca o incununare a freneziei, scena morții lui Antoniu.

Prin supratemele sale, spectacolul comentează uneori literal, alteori parodic aserțiunile textului, proiectîndu-le în imagini scenice. Modul în care își face scenic apariția Cleopatra spre a le multumi soldaților pentru victoria lor o implantată regizoral în trenea descrierii fastului cu care regina i-a apărut în fața oară iui Antoniu. Îmbrăcămintea, pieptănătura (părul, liber uneori, are linia însemnelor capilare ale lui Tutan-kamon, alteori evocînd vag exotismul vestitelor coafuri și podoabe ale Cleopatrei), stilizarea gestuală, atitudinile, articularea grupurilor de personaje ce par desorințe din vechi gravuri egiptene, prin multiplicarea sfînxului, slujesc neîntremit definirea spațio-temporală a conflictului.

Arabescuri gracile, jucăușe, subțiri, pline de farmec și fantezie, slujindu-l cu totul neplatonice pe Antoniu, spre a-l reda mai aprig Cleopatrei, însoțitoarele reginei, Charmiona (Miriam Cuibus) și Iras (Ileana Negru), creează sugestia ritualurilor erotice rafinate, potențînd vraja personală a reginei, completînd-o, punînd-o în valoare, stăruitor, amețitor. Proiecții și expresii ale stărilor ei, oglinzi și elemente vii de decor, prelunz sarcina mărturisirii sufletului ei enigmatic, învăluitoare ca apa, atitudinea lor corporală, dispoziția scenică, tovrășia chiar desenează imperceptibil prin elemente minime exotismul curții egiptene. Ele realizează atmosfera de luxură și sintetizează misterioasa fascinație a Cleopatrei; în scena morții, devenite alter-ego-uri mute ale ei, expresii fizice ale suferinței, deznădejdiei, înfrîngerii, îi obiectivează zvîrcolirea, dezagăzînd-o.

Reducîndu-le replicile, regia le-a împins în prim-plan scenic și le-a conferit forță de metaforizare, amplificîndu-le considerabil prestația. Ca și pe aceea a eunucului Mardian (Viorica Mîschilea) — făptură nelinistitoare, ambiguă, jucîndu-și neîncercător rolul de intermediar diplomatic, a cărui evoluție în perimetrul scenic și în economia intrigii a crescut față de textul original. Prestația actoricească, devotată țelului colectiv al spectacolului, evidențiază și alte roluri de planul al doilea, precum cel al lui Sextus Pompeius (Ion Tudorică), Lepidus (Octavian Lăluț), Herodes (Ion Marian), Octavia (Maria Munteanu), Tiresus (Victor Nicolae), Dolabella (Eugen Nagy), Menas (Petre Băcioiu), Filon (Călin Nemeș). Memorabilă, legitimată de text ca toate supratemele spectaculare, scena păpusilor, dramatizînd replicile finale ale Cleopatrei, caracterizează atmosfera defavorabilă creată la Roma în jurul lui Marc Antoniu.

De o proporție optimă pentru a figura suflul universal al evenimentelor, vastitatea teritoriilor cuprinse — pămînt și apă, continente —, o bună parte a lumii, platforma înclinată, roșie ca solul arzător al deșertului, ca patima, ca piramidele în amurg, e un spațiu vast în care se desfășoară riturile sumptuoase ale iubirii, se încleștează trupele, se desfășoară înaltele ceremonii. Se joacă jocurile fatalității. Întins pînă departe în culise, deschis mult pe laturi, podiumul înclinat, de o simplitate alarmantă — decorul aparține lui Mihai Mădescu — se particularizează cu rapiditate prin cîteva obiecte de recuzită și, mai ales, prin actori și costumație — rînd pe rînd Alexandria, Roma, Alexandria, Roma, Actium, nalat regal, for sau cîmp de bătălie, Vegheat de talgerul unui astru —

soare și lună, augur la început arzător în miezul iubirii tihnite, ridicându-se apoi tot mai sus, de neatinș, pentru a dispărea în final, înghițit în deasa întunecime a mausoleului și neînțelegerii, spațiul acesta funcționează la nivel deopotrivă concret și simbolic. Pinzele de întuneric care zidesc deznodământul, pinzele negre ale morții, grele, dense, mai apăsătoare decît orice piatră, fac spațiul să se infunde în vastul mormînt. Covîrșit de bolta sedimentată de tenebre (jocul nedeslușit, încețoșat al luminii nu face decît să construiască materialitatea, trupul covîrșitor, plumbuit al întunericului), se înalță edificiul cotropitor al înfrîngerii și morții.

Zgomotul stîmît de pași pe lemnul gol conferă ritmul și tonalitatea spectaculară, cheia desfășurării intrigii. Gingaș sau războinic, prelungit sau instantaneu, învîlmășit sau ușor, bubuit sau prîpît, forțat sau firesc, atinge imperceptibil coarde ale sensibilității, absorbînd ca prin farmec puterea sublimată a cuvîntelor subterane și restituînd-o împrăștiată.

Banda sonoră contribuie deopotrivă la spațializare, dezlănțuind imensitatea mării, tobele războiului, învîlmășeala luptei, marșul triumfal, bizarul sunet de oboi al destinului. Muzica lui Iosif Herța se înscrie armonic într-un decor sonor construit cu subtilitate, într-un asemenea acord, incit, remărcabil și de sine stătător, funcționează adesea imperceptibil, contribuind la tensiunea răscolitoare a expresiei.

Redus la minimum, decupat în esența sa, obiectul scenic funcționează ferm, neostentativ, iradiant. Vălul durerii, di-chisurile răsfațului. Lira eunucului, globul prezicătorului, bila hazardului sau a destinului, jocul simbolic de popice, pernele desfătării și dorului, cada, toba și cupa bacanalelor — inspirată rezumare plastică a banchetului roman — altarul magic și păpușile. covorul puterii, umbrela, scaunul și tichia campaniei în Egipt a lui Octavian, bolul morții (vasul cu șerpi) etc. — toate focalizează imperceptibil imaginea, asigurîndu-i limpezimea, simetria, armonia. Nimic în plus, nici o tentație barocă. Spațiul nu e umplut, ci numai marcat, atît cît să fie definit sintetic.

Îmbrăcămintea (costume: Nadina Scriba) mulată, cu linii grațioase, nu dezbracă trupul, ci îl stilizează, convertindu-l în expresie pură. Eșarfa, volanul, aripa, trena, armura, pelerina, toga, cordonul, pantoful comunică stări de fapt, stări de spirit, sentimente, devin însemne ale puterii sau ale înfrîngerii. Culorile splendide — azuriul, movul, albastrul, auriul, negrul, albul, cenușiul de toate nuanțele, violetul, roșul intens alcătuiesc ele singure un suav poem al

imaginii, susținîndu-i viu, pulsant, desenul.

Siluețele proiectîndu-se pe fundalul adînc al perdelelor întunecate, imaginea dublată, mărită, spațiată, dezvoltată misterios, se prelinge în umbra de gravură egipteană, ca pe un imens ecran al istoriei.

Actorii înșiși stabilesc prin gestualitate, mișcare, atitudine, o comunicare de seve a limbajelor scenice, figurări inagistice, caracterizante, metaforice. Modul în care Cleopatra se răsuțește ca o liană pe trupul iubitului ei, ca și felul în care acesta o resimte ca pe o prelungire a propriului său trup, gravitînd robit în jurul ei, armonizîndu-și mișcările într-un balans imbatător („pe mare, doar pe mare“), sugerează invazia incontrollabilă a patimii care calcinează făpturile. le arde fără zgură. Săltată în brațele iubitului ca o imensă pisică și ca un sfînx, agățată disperat, stăruitor, de el, cînd, surpat de gelozie, o umilește repetat și o alungă, pînă se frînge el însuși, sub greutatea îngăduinței oarbe și a slăbiciunii, condu-



Melania Ursu în „Antoni și Cleopatra“: un argument pentru importanța rolului secundar

cîndu-l frenetic în moarte, ca într-o bucurie supremă — mică, slabă, ticăloasă, puternică, vie, a lui, Cleopatra Ginei Patrichi este tot timpul jumătatea primejdioasă, fatală a lui Antoniu — perechea lui organică, crescută din el spre negare și distrugere. Jocurile dragostei lor proiectate pe scena lumii îl îndepărtează pe Antoniu de la datoria publică de conducător politic, făcîndu-l să-și încalce misiunea, să tulbure ordinea de stat. În timp ce Marc Antoniu contravine realmente prin abuzurile sale legislației și rosturilor republicii romane, supunînd politica iubirii, risipind țări și teritorii, întunecînd gloria romană prin fastul exorbitant al Alexandriei, Octavian Cezar, dedicat puterii, își adună toate argumentele riposteii diplomatice și armate, încercîndu-l progresiv pînă la nimicire. Măcinat de voința dominației și de invidie, fire seacă, vanitoasă, severă în interpretarea lui Radu Amzulescu, drăpîndu-se în principii morale și camuflat datorită erorilor celorlalți, Octavian Cezar evoluează duplicitar cu abilitate. După încheierea păcii cu Sextus Pompeius, el îl înlătură fără scrupule pe triumvirul Lepidus, rămînînd să împartă puterea numai cu Marc Antoniu. Cuprins de nesațul puterii, obsedat de statonica autoritate a unchiului său, meritoriu cîștigată în războaie, îl descalifică perfid, căinînd degradarea prezentă a viteazului luptător, patima lui nefastă. Sfintele sale indignări în fața neîmfrînării lui Marc Antoniu sînt tot atîtea prilejuri de descalificare a acestuia, după cum simulacrele tratativelor conțin provocări diplomatice. În fața morții însă, pătruns de înfiorare la gîndul relativității destinului, glorifică măreția adversarului său ilustru și aduce cuvenitele onoruri perechii defuncte.

Slaba coeziune textuală e fortificată în montare prin tratamentul simbolic al rolurilor, convertite în învelișuri de semnificație generală și de cimentare a structurii. În acest sens, definitoriu pentru spațiul egiptean, Prezicătorul (Melania Ursu) funcționează în cadrul cel mai larg, de interogație existențială, dînd glas înfiorat aripei implacabilului, simțînd destinul, anunțîndu-l, împlinîndu-l.

Într-un cerc mai restrîns, deținînd un rol concret în desfășurarea evenimentelor și făcînd parte dintre fideli lui Antoniu, Domitius Enobarbus (Gelu Bogdan Ivașcu) focalizează conflictul tragediei, prin subitil proces de înstrăinare ce-l determină să încalce tocmai principiile cava-

lerești care l-au făcut să se revolte împotriva subordonării lui Antoniu la capriciile Cleopatrei, după ce a privit mult timp cu reală îngăduință și curiozitate pasiunea generalului său. Actorul a ținut cu precizie terenul frîmîntărilor de conștiință care chinteseșiază conflictul adînc al piesei, între spiritul tradițional roman — riguros, cumpănit, laborios — și acela egiptean — enigmatic, trîndav, dedat plăcerii; între autoritatea bărbatului și puterea femeii, între forța armată și liberul arbitru. E remarcabilă implicarea rolului la nivelul general al montării ca element de susținere și precizare a unor importante informații și semnificații. Revelafoare biunivoc e și motivația sinuciderii lui Enobarbus, Marc Antoniu acționînd neașteptat, femeiește, asupra conștiinței sale, trimițîndu-i iertarea la vestea trădării, îl zdrobește, îi înfrînge cerbicia, în ciuda îndreptățirii ei.

Mai coerent cu sine, mai ponderat, Scarus-Dercetas — plin de elan, senin, viteaz, în interpretarea lui Marius Bodochi, își urmează lucid stăpînul supunîndu-se militărește. În timp ce Eros, fidelul inimos pînă la sacrificiu (Paul Basarab îi subliniază mai ales impresionanta afecțiune), îl urmează în înfrîngere și preferă moartea.

Tratamentul grupurilor de personaje dispuse vast pe toată aria platformei înclinate pînă departe în fundul scenei — în aceeași iluzie a vastității spațiale — asigură ritm și cadență amplă imaginii scenice. Disponerea e diversă, ordonată și articulată ferm, decupată în planuri, prin ecleraj, alternată numeric mutîndu-și firesc focarul și distribuția într-o coerență foarte precis controlată. Devotații lui Marc Antoniu sau ofițerii lui Pompeius, însoțitorii lui Octavian sau simbolicele apariții solidare ale conducătorilor alternează într-o excelentă coordonare a semnificațiilor mișcării. Aparițiile solitare ale lui Marc Antoniu în scenele de luptă, avansînd primejdios printre steagurile ce cad cu zgomot încrucișîndu-se în fața lui în penumbra însîngerată a scenei, ca tot atîtea trofee ale izbînzii sau — relativitate a destinului! — ca tot atîtea semne ale înfrîngerii, izbutesc să anime fiorul luptei. Ca și rostogolirea soldaților și a lui Antoniu însuși, sub bucuria vremelniceii victorii, ori sub povara nimicitoare a înfrîngerii.

Spectacol de aproape patru ore — conservînd și prin durată prestanța ceremonială originară — punînd în mișcare o

distribuție considerabilă și mijloace spectaculare de subtilă modernitate, **Antoniou și Cleopatra** în regia lui Mihai Măniuțiu e un spectacol de înaltă ținută estetică.

Doina MODOLA

P.S. În cronică la acest spectacol, apărută în revista ieșeană „Cronica”, nr. 2

Irosirea personajului cehovian

Printre montările de vîrf (și de referință) ale stagiunii teatrale '88-'89, configurative pentru direcția redescoperirii actorului și a simplității discursului scenic, degrevat de metaforizări excesive de odinioară, se află — alături de **Trei surori** de Cehov, la Teatrul Național din Timișoara, în regia lui Alexa Visarion, de **Antoniou și Cleopatra** de Shakespeare, la Teatrul Național din Cluj, în regia lui Mihai Măniuțiu, și de **Vassa Jeleznova** de Gorki, la Teatrul Național din București, în regia lui Ion Cojar — și spectacolul Teatrului Național din Craiova cu **Unchiul Vanea** de Cehov, în regia lui Mircea Cornișteanu.

Nu e un spectacol „lipsit” de regie, ci, dimpotrivă, unul care dispune de o regie puternică, prezentă infuz dar indubitabil la nivelul tuturor articulațiilor și structurilor sale, punîndu-și o înconfundabilă amprentă stilistică asupra reprezentăției ca mod de revelare a unei lumi prin ea însăși, fără nici un fel de „actualizare” forțată, fără nici un fel de re-incifrare voit simbolică, permițîndu-și doar o esențializare a cadrului plastic, aptă să faciliteze perceperea esenței discursului auctorial. Dincolo de precizia și exactitatea descifrării sensurilor piesei, dincolo de subtilitatea și profunzimea cu care sînt analizate și lăsate doar să transpară relațiile dintre personaje, dincolo de acuitatea cu care sînt percepute și de finețea dozajului cu care sînt făcute să devină percutante scenic atît accentele „involuntar” comice, cît și cele „involuntar” tragice, decurgînd și unele și altele, cu necesitate, din aceeași condiție a omului, de a fi „caraghios”, regizorul are nu numai viziunea ansamblului și a ineluctabilei sale coerențe lăuntrice, ci și intuiția muzicalității și chiar a muzicii textului cehovian. Fără să fie neapărat tributari de acum celebri **Livezi cu vișini** a lui Harag de la Tîrgu Mureș, **Unchiul Vanea** al lui Mircea Cornișteanu, de la Craiova, amintește cumva de acela prin găsirea unui haïou al spectacolului, de neconceput în afara înghetării nebanuite care se poate crea

(1198), 13 ianuarie 1989, p. 8, dintr-o eroare de tipar, în rîndul întîii s-a scris „singurul” în loc de „singular”. Așadar, se va citi: „Spectacol de anvergură, singular în contextul teatral actual, prin limpezimea și rigoarea structurii, prin fermitatea tăieturii regizorale și precizia articulării dramatice...”.

între cadrul său plastic și ilustrația sa muzicală, funcționînd nu altfel decît ca muzică de spectacol, creată parcă anume pentru gîndul regizoral doritor să ajungă — cu înțeleptă umilință — la adevăr, la fulguranța revelatoare și reverberantă a felului în care își pot totuși „răspunde”, în continuitatea „monologului” cehovian, nu numai diferitele scene ale piesei sau diferitele replici ale personajelor, ci și privirile lor, de animale rănite, mereu rănite, fără să știe de unde și fără să înțeleagă de ce. În cunoscuta irosire a unei lumi își face astfel locul și o altă irosire, care o transcede și al cărei sunet poate ajunge și astăzi, impresionant, pînă la noi, căci e o irosire a vieții, un dat al acesteia, însoțindu-ne consubstanțial, dincolo de elanuri utopice, risipirii eficiente sau placidității resemnate. Regizorul nu se mai oprește la o anumită fațetă a textului, pe care s-o dezvolte și să ne-o „impună” în detrimentul evident al celorlalte, el nu mai dorește să găsească neapărat o „corespondență” semantică „simbolică”, „actualizantă”) a textului dramatic, ci aspiră să ni-l restituie în polifonia acestuia, în profunzimea sensurilor sale, cu care, abia astfel, putem intra, la rîndu-ne, într-o mult mai profundă și dăinuitoare rezonanță.

În mod surprinzător — cu atît mai surprinzător cu cît pe parcursul întregului spectacol nu vom simți nici o neconcordanță de stare afectivă — vom pătrunde în universul cehovian al reprezentăției însoțiti de acordurile grave și învăluitoare (devenind „dezvăluitoare”) ale Simfoniei I de Gustav Mahler. temele și motivele ei topindu-se parcă în scenele actorilor sau, dimpotrivă, ivindu-se din acestea, la răsîmpuri amune, de fiecare dată tulburător, conform unei savante orchestrații regizorale, care implică și eclerajul și adîncimea variabilă a cadrului scenic, creat din texturi de o sugestivă materialitate sau numai din părelnice perdele de tul. În graduaționalitatea și funcționalitatea lor scenică, în expresivitatea puținelor elemente de



În lumea lui Cehov totul intră în normal după plecarea musafirilor

mobilier și recuzită, în conceperea liniei costumelor și, mai ales, în realizarea culorii lor pastelate, de un mare rafinament cromatic, totodată intens caracterizant pentru condiția fiecărui personaj, scenografa Ștefania Cenean trece cu brio un examen dintre cele mai dificile, componenta scenografică a reprezentației devenind intrinsecă acesteia. E, la rîndu-i, inseparabilă de miera luminii de viață la țară, pe care știe s-o picure ca nimeni altul, din fagurele-i de orgă, „light-designer”-ul Vadim Levinschi, făcînd să palpите și acele momente cînd prin aer poate trece un înger, se naște un sentiment sau moare o speranță. Întreaga echipă de realizatori ai spectacolului se simte că și-a dat efectiv o silință artistică, iar succesul acesteia merită toate felicitările.

Mai mult chiar decît de obicei, Mircea Cornișteanu și-a alcătuit o distribuție curajoasă, îndrăzneată, începînd cu distribuirea lui Valer Dellakeza în rolul titular, continuînd cu aceea a lui Tudor Gheorghe în Astrov și sfîrșind cu distribuirea a două debutante, Natașa Raab — în Elena Andreevna, și Diana Gheorghian — în Sonia. A riscat totuși mai puțin decît am crede, căci dispune de o cunoaștere aproape fără greș a posibilităților expresive ale actorilor, incluzîndu-le disponibilitățile nefolosite încă și pricepîndu-se să facă și din anumite limite ale acestor disponibilități elemente de posibilă caracterizare a personajelor.

Bănuim a nu-l fi interesat atît **emploi-ul** sau **contreemploi-ul**, cît posibilitatea unei înțelegeri simpatetice a rolurilor, cenzurarea și dozarea luminii lăuntrice a personajelor, obținută astfel, fiind acum una dintre „vicleniile” strategiei sale regizorale. Pe de altă parte, a riscat poate mai puțin decît am crede pentru că a muncit stăruitor și tenace, cu fiecare actor în parte, ambiționînd și reușind să ni-i dezvăluie aproape pe toți în alte registre dramatice decît cele pe care li le cunoșteam. Valer Dellakeza e capabil de o neabătută combustie interioară, în succesiunea firească a accentelor comice și tragice, transfigurînd cu strălucire scenică mai ales acele dificile momente în care personajul își realizează ridicolul tuturor încercărilor sale de a ieși din ridicol, culminînd cu ratarea împușcării lui Serebriakov. Scena finală a spectacolului, în care pînă și Sonia îl crede mai ne-norocit decît ea, amintindu-i promisa odihnă viitoare care-i așteaptă, îi găsește înlănțuit în aceeași durere și neputință, încercînd să-și fie măcar unul altuia cîrjă, ca să poată merge mai departe, chiar fără speranță. Reprezentația atinge un purificator fior tragic, redimensionînd comedia omului „caraghios” la care am asistat pentru că **drama** unchiului Vanea poate fi de-acum a fiecăruia dintre noi. Punînd o extraordinară credință în tot ce face, în tot ce simte, în tot ce nu mai are nici un rost să iubească, Sonia e impresionant creată de Diana Gheorghian, cu o forță drama-

tică și cu o sensibilitate ce o pot conduce, în timp, prin atenta călărie artistică. Dezinvolt, firesc, comunicativ, detașat de ceea ce li se întâmplă altora, însă cit se poate de tranșant în tot ceea ce-l privește sau i se poate întâmpla lui însuși, Astrov e o alternativă ratată de ceilalți și care se ratează pe ea însăși din cauza lor, iar Tudor Gheorghe știe să-i confere personajului acel strop de amărăciune, cu atât mai convingător cu cât nu vrea — și știe că nici nu merită — să se deconspire cuiva. Extraordinarul menestrel Tudor Gheorghe i-o luase cu mult înaintea actorului. Acum actorul e pe punctul de a-l ajunge din urmă. Și n-ar fi exclus ca în viitor să-l și întrecă. Are de unde, cu condiția să nu-și îngăduie niciodată interferarea tonurilor celor două ipostaze artistice. Mai mult decât în alte spectacole pe care le-am văzut pînă acum, în acesta Elenei Andreevna i-e o **neferisită** lene. Pînă și de Astrov. O lene paralizantă, uluitoare, și Elena Andreevna n-are altă putere decât să tragă la jugul acestei lene, așa cum Vanea și Sonia trag la jugul moșiei, pentru ca Serebriakov să aibă cu ce-și irosi propria-i viață. Natașa Raab are cuvenita prezență scenică provocatoare a felinei de lux, nelipsindu-i nici expresivitatea tonurilor revelatoare, în legătură cu „drepturile” lui Serebriakov, cu propunerile lui Astrov sau cu insistențele lui Vanea. Uneori se insinuează totuși în jocul actriței asperități și tonuri albe, poate voit dar nu și suficiente de nuanțat neutre, pentru lenea catifelată a personajului. Bine dozată, fără facile excese caricaturale, e compoziția lui Constantin Sassu — Serebriakov, actorul realizînd în acest rol una dintre cele mai convingătoare creații ale sale din ultimii ani. Același lucru se poate spune, cu egală îndreptățire, și despre Lucian Albanezu, „ciupitul” Ilia Ilici Teleghin dobîndind în interpretarea sa un pregnant contur scenic și o bogată rezonanță afectivă, de **umanitate** năpăstuită proporțional cu generozitatea care o caracterizează. Sint, în sfîrșit, bine schițate siluetele Mariei Vasilievna Voinițkaia (Viorica Popescu-Mihail) și bătrinei dădace Marina (Iosefina Stoia).

Creînd din mai nimic și din te miri ce o puternică atmosferă de „scene din viața la țară”, cum își subintitulase Cehov piesa, dîndu-i fiecărui personaj dreptul de a-și irosi cu credință propria-i viață, regizorul are tactul de a nu le reduce la numitorul comun al unei viziuni obstinat „actualizante”, lăsîndu-le să trăiască însă cit mai intens și adevărat, în epoca lor, pentru a putea ajunge astfel și în epoca noastră.

Victor PARHON

gong de premieră

Teatrul Național „I.L. Caragiale”

MOȘTENIREA de Titus Popovici. *Data premierei: 20 aprilie 1989 (premieră absolută).* Regia: Horea Popescu și Mihai Manolescu. Decorul: Paul Bortnovschi. Costumele: George Dorosenco și Diana Ioan. Distribuția: Gheorghe Cozorici (Mircea, voievod), Radu Beligan (Theophrastos Kondilas), Florin Piersic (Sigismund de Luxemburg), Ovidiu Iuliu Moldovan (Bayezid Yıldırım), Mircea Albulescu (Ioachim Ciungul), Ilinca Tomoroveanu (Mara de Cylli și Tomlmay), Olga Delia Mateescu (Roxana, mai tirziu Maica Agafia), Costel Constantin (Izzedin Dandaroglu), George Motoi (Neagotă), Traian Stănescu (Nicodim), Ion Marinescu (Gerolamo), N. Gr. Bălănescu (Baldovin), Alexandru Georgescu (Merdea), Alfred Demetriu (Șişman), Ovidiu Moldovan (Mihail), Emil Mureșan (Vlad „Dracul”), Iulian Necșulescu (Ciobanul bătrîn ca vremea), Marin Negrea (Giacomo Spignolli), Grigore Nagacevschi (Alexandru cel Bun), Bogdan Mușatescu (Aliman), Igor Bardu (Un oștean bătrîn), Eugen Cristea (Trubadurul), Radu Itcuș (Contele Enguerand de Marigny), Andrei Fintîi (Contele Jean de Nevers), Liviu Crăciun, Matei Gheorghiu (Contele Filip d'Artois), Andrei Ionescu (Jean de Vienne, amiralul Franței), Anatol Spănu (Seniorul de Trémouille), Adrian Drăgușin (Seniorul de Coucy), Cristian Ștefănescu (Cavalerul d'Abzac), George Sirbu (Baronul de Haute Fontaine), Ștefan Hagimă (Ștefan Lazarevici), Dan Puric (Muezinul), Corina Voicu, studentă I.A.T.C., (Teodora), Marian Ghenea, student I.A.T.C. (Musa Celebi), Anca Dincă, studentă I.A.T.C. (Ilina), Octavian Fulger (Namestnicul Bateia), Ionuț Antonie, student I.A.T.C. (Comisul Stanciu), Cornel Țigancu (Timur Lenk), Nicolae Voicu (Un oștean tînăr).

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

OMUL NU-I SUPUS MAȘINII de Tudor Popescu. *Data premierei: 22 aprilie 1989.* Regia: Ștefan Iordănescu. Decor: Doru Păcurar. Costume: Mihaela Păcurar. Distribuția: Cecilia Birbora (Mioara), Romeo Tudor (Tudor), Cornel Nicoară (Duducel), Oana Albu Birău (Fiorentina), Constantin Ghenescu (Țimcu), Tatiana Ionesi (tovarășa Frincu), Bogdan Gheorghiu (Stănel), Florin Măcelaru (Vicu), Mircea Rusu (Lică).

gong de premieră

Teatrul Mic

MAIDANUL CU DRAGOSTE — versiune scenică de Grigore Gonța după romanul cu același titlu și după comedia tragică DOMNIȘOARA NASTASIA de George Mihail Zamfirescu. Data premierei: 25 aprilie 1989. Regia: Grigore Gonța. Decoruri: Florin Harasim. Costume: Doina Levința. Distribuția: Papil Panduru (Gore), Ion Lupu (Paler), Monica Ghiuță (Safta), Anton Dan (Nedu), Adriana Șchiopu (Paraschiva), Coca Bloos (Vecina), Ioan Chelaru (Stircu), Petre Moraru (Tino), Simona Măicănescu (Maro), Florin Călinescu (Ionel), Liana Ceterchi (Niculina), Gheorghe Visu (Vulpașin), Rodica Negrea (Nastasia), Dan Puric (Luca), Sorin Medelani (Sorcovă), Iuliu Popescu (Ivan), Elena Pop (Bătrina), Doina Tamaș (Salomia), Nicolae Dinică (Fane), Constantin Bărbulescu (Pascu), Cristian Țirlea (Un vecin), Ion Vlad (Violistul), Ioan Dumitrescu (Acordeonistul), Șerban Valeriu (Țambalagiul).

Teatrul Giulești

DOAMNELE DOMNULUI CARAGIALE. Recital din comediile lui I.L. Caragiale. Scenariul și regia: Tudor Mărăscu. Scenografia: Constantin Ciubotariu. Interpretă: Rodica Mandache.

Teatrul Național din Cluj-Napoca

PATIMA FĂRĂ SFÎRȘIT de Horia Lovinescu. Data premierei: 14 ianuarie 1989. Regia: Virgil Andrei Vătă. Scenografia: T. Th. Ciupe. Distribuția: Marius Bodochi (Andrei), Emilian Belcin, Petre Băcioiu (Hoinarul), Gheorghe Nuțescu (Bătrînul baron Mailat), Ligia Moga (Kati), Maria Seleş (doamna Kendy), Lucia Wanda Toma (Irene), Octavian Cosmuță (ofițerul Kendy), Petru Dondoș (Haller), Catrinel Dumitrescu, Ileana Negru (Mara).

ARMA SECRETĂ A LUI ARHIMEDE de Dumitru Solomon. Data premierei: 25 aprilie 1989. Regia și decorurile: Virgil Andrei Vătă. Costumele: T.Th. Ciupe și Virgil Andrei Vătă. Distribuția: Paul Basarab (Arhimede), Maria Seleş (Teo-

dosia), Petre Băcioiu (Tesilios), Ileana Negru (Euronio), Gelu Bogdan Ivașcu (Crisis), Maria Munteanu (Meropa), Octavian Cosmuță (Marcellus), Octavian Lăluș (Hieron), Emilian Belcin (Teles), Bucur Stan (Zapyrion), Ion Marian (Xenios), Petre Dondoș (Hecates), Victor Nicolae (Scoica).

Teatrul Național din Tîrgu Mureș

LUNA DE MIERE de Platon Pardău. Data premierei: 30 martie 1989. (premieră absolută). Regia: Kovács Levente. Scenografia: Dobre Kothay Judit. Distribuția: Aurel Ștefănescu (Manoliu), Livia Doljan (Cleo), Ion Rîțiu (Asmarandei), Cornel Răileanu (Panait), Cornel Popescu (Budura), Constantin Săsăreanu, Alexandru Făgărășan (Iuga), Radu Dobre Basarab (Manea), Traian Costea, Dan Ciobanu (Pomparău), Cristina Pardansch (Maria), Liliana Pană (Margareta).

Secția maghiară

DONA JUANA de Radu Stanca. Traducerea: Markó Béla. Data premierei: 27 ianuarie 1989. Regia: Dan Alecsandrescu. Scenografia: Kemény Árpád. Distribuția: Ádám Erzsébet (Dona Juana), Gáspárík Attila (Don Juan), Mózes Erzsébet (Fiorela), Ander Zoltán (Fiorelo), Tatai Sándor (Don Fernando).

AZILUL DE NOAPTE de Maxim Gorki. Traducerea: Gábor Andor. Data premierei: 3 martie 1989. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Maria Miu. Distribuția: Gyarmati Istvan (Mihail Ivanov Kostiliov), Farkas Ibolya (Vasilisa Karpovna), Buzogány Márta Gabriella (Natașa), Magyari Gergely (Medvediev), Ferenczy Istvan (Vaska Pepel), Tóth Tamás (Andrei Mitrici Klești), Székely Anna (Ana), Gáspár Imola (Nastia), Biluska Annamária (Kvașnia), Kárp György (Bubnov), Györffy Andras (Satin), Tarr László (Actorul), Böer Ferenc (Baronul), Lohinszky Loránd (Luca), Buzogány Béla (Alioșa), Nagy József, Zangor Istvan (Țătarul).

Radu Beligan: CONSECVENȚA UNEI ATITUDINI

Cercetătorul care, urmărindu-și tema de istorie literară, răsfoiește în bibliotecă vechi colecții de reviste, are uneori și plăcuta surpriză de a reveni, prin descoperirea sa, în actualitate. Iată, în „Insemnări ieșene” (1937) și respectiv în „Arta liberă” (1944)), două texte semnate de Radu Beligan. Dacă ne gândim că la vremea scrierii celui dintii semnatul avea 18 ani și era elev în ultimul an al Liceului Internat din Iași, maturitatea de gândire, limpezimea criteriilor, tonul ponderat, calitatea argumentelor și coerența logică a demonstrației ne apar de-a dreptul uimitoare. Sint mărturii prețioase, care, citite în perspectiva celor astăzi știute despre proteica personalitate a omului de teatru Radu Beligan, pot fi considerate drept cele dintii manifestări publice ale unui artist care avea să evolueze exemplar.



Cronică teatrală

**„Răzbuarea suflurului”,
o glumă de culisă în trei acte
de d-l Victor Ion Popa**

Iată, în sfârșit, că se face loc și unei lucrări originale într-un repertoriu în care literatura dramatică românească e sistematic ocolită. Există, într-adevăr, o condamnabilă rezervă a directorilor de teatre (naționale!) față de operele autohtone, și aceasta pentru bunul motiv că românul s-a obișnuit să admire și să

accepte fără discernămint tot ce oferă străinătatea, dar să-și privească cu neîncredere valorile proprii. Așa se explică de ce în materie de teatru sîntem încă vajnici importatori și, foarte adesea, nu importatori de lucruri bune. (De ce-or fi avînd atita trecere în repertoriile noastre produsele bulevardului parizian ambiguate de meșteșugari dramatici, sau dulcegăriile muzicale nemțești?) De aici permanentul conflict (ii va pune oare capăt noua lege a teatrelor?) între autorii și scenele noastre oficiale. De aici o mulțime de consecințe dezastruoase pentru existența onorabilă a teatrului românesc.

Sînt acestea semne de întrebare ce depășesc cadrul croniceii de față care-și

propune doar să salute cu entuziasm suocesorul unui autor român și al piesei sale, reprezentată acum pentru întâia oară.

Autorul e d-l Victor Ion Popa și piesa se cheamă **Răzbușorul suflurului**.

D-l Popa este un om de teatru. Unul din puținii noștri oameni de teatru. Autor dramatic, traducător de piese (bune), fost director, regizor, pictor, decorator, actor, d-sa și-a cristalizat darul vieții și puterea de observație într-o deplină tehnică a scenei. Aceasta o vede oricine citește minunata comedie de moldovenească atmosferă **Mușcata din fereastră, ori Ciuta, ori Tache, Ianke și Cadir**.

Și această o vede încă o dată, acum, **spectatorul Răzbușorii suflurului**, al ultimului dar pe care fostul elev al Liceului Internat l-a făcut orașului copilăriei sale.

D-l Popa face parte din acea categorie de dramaturgi care-și construiesc opera în suflet, înainte de a o scrie pe hîrtie. Întrebat odată de un gazetar cum a creat **Mușcata din fereastră**, d-sa a mărturisit că subiectul și atmosfera îl urmăreau cu mult înainte de a lua forma dialogată. Personagiile erau vii, și deveniseră familiare, îl obsedau. Piesa era încheșată pe de-a-ntregul în mintea sa, așteptînd doar prilejul să fie scrisă. Și astfel, pe cînd era la Viena, a putut să și-o spuie toată, replică cu replică, ocolind Rîngul o zi întreagă. Cîtă virtuozitate în acest proces de creație!

În **Răzbușorul suflurului**, intitulată modest: „o glumă de culisă“, calitățile esențiale ale d-lui Popa apar sub aspecte noi. De astă dată d-sa și-a ales un domeniu pe care a avut prilejul să-l cunoască îndeaproape și adînc: lumea teatrului românesc și mai ales a culiselor.

Intriga e simplă, servind doar ca pretext unei imense desfășurări de realități și de probleme:

Nenea Costică, suflur bătrîn într-un teatru de provincie, și-a petrecut o viață întreagă în cușca-i căscată de plătiseală, sobol supus, sortit uitării ca toți acei ce lucrează din umbră... O singură ambiție mare a avut: să descopere un talent venităbil și să-i ușureze ascensiunea, spre a-și asigura, măcar în chipul acesta, recunoștința posterității. Într-o fetiță, absolventă de conservator, suflurul își pune toată încrederea; studiază cu ea rolul pe care urma să-l joace o actriță cu vechime și pretenții, o determină pe aceasta să renunțe la rol, răstoarnă toate piedicile ce se ivesc, încrezător în izbînda protejatei lui, căreia nu uită să-i dea o lecție cînd o vede gata de a cădea în brațele unui amarez scăpătat, și își reali-

zează în cele din urmă visul: fetei ne-cunoscute și talentate i se face un angajament strălucit.

Pe această schemă autorul a clădit o frîntură de viață. Dacă acțiunea stagnează în primul ei act (prepararea rolului Fetei, cam discursivă), celelalte două sînt trepidante și vii. D-l Popa a ridicat perdeaua și ne-a dezvăluit un colț de lume necunoscută sau cunoscută prea puțin: lumea culiselor, cu pitorescul ei, cu omenescul, cu tragicul ei.

Actele II și III înfățișează aspectul cantonadei în timpul unei reprezentații: toată forța, tot farmecul, tot hazul ce rezultă din această situație au fost redade dinamic, cu multă artă scenică. Actele acestea sînt pline de viață, de atmosferă, de culoare. Din construcția lor solidă reiese instinctul dramatic al autorului. Mișcarea unui mare număr de personaje (foarte multă figurație) era o greutate pe care d-l Popa a învins-o ușor, jonglînd parcă cu situațiile și oamenii. Atît de veridică era culoarea locală, încît aveai impresia că asîși într-adevăr la acea reprezentație de dincolo de decor, pe care spectatorul nu o vede niciodată și care totuși este uneori mai interesantă chiar decît cea din focul rampei. (Ni se dezvăluiau toate tainele de laborator ale unui spectacol, pînă și trucurile regizorale. vînt, tunete, fulgere, valuri...).

Piesele acestea cu caracter de improvizatie au aparența că sînt ușoare; în fond, trebuie păstrată multă măsură, trebuie mult simț estetic pentru a nu cădea în neverosimil. Se vedea în fiecare situație și replică a piesei o mare muncă de discernămint, de evitare a inutilului: fără această intuiție a compoziției dramatice, o asemenea piesă ar fi... o glumă proastă.

Dar comedia d-lui V.I. Popa rămîne, mai ales, de la început pînă la sfîrșit, o satiră ascuțită, vie, incisivă, foarte amuzantă a moravurilor noastre dramatice și a personajilor ce se agită în culise. Directorul de teatru dezinteresat și neprișcut, regizorul care „își vede de decorurile lui“, lăsînd pe actori să facă ce vor, autorul român care-și scrie piesa în franțuzește și i-o traduce soția, criticul fără constanță în păreri sau cabotinul, a cărui psihologie a fost magistral pătrunsă, sînt tipuri care trăiesc. Fiecare personaj e o individualitate aparte, cu mentalitatea, cu limba, cu gesturile, chiar cu ticurile ei. Darul de a crea oameni e calitatea cea mai de seamă a d-lui Popa.

Piesa e ingenioasă, variată și alcătuită din acele discuții vii care ne pasionează: revendicarea autorului împotriva directo-

rului de scenă, lupta dintre generațiile vechi și cele noi (Coana Mica și Fetița), promovarea talentelor autentice, cabotinismul etc.

În toate acestea, dl. V.I. Popa are observația remarcabilă de ascuțită, împletind realitatea situațiilor cu ironia amară a celui ce vede dedesubtul lucrurilor. Sub dantela hilară a piesei, se întrezărește tot tragicul teatrului românesc de azi. Aici d. Popa a găsit secretul acelei „măle găite și triste et și profunde“.

D-sa a văzut tot și a știut să găsească expresia cea mai potrivită. Cu aceasta ajungem la altă mare calitate a sa: dialogul. Nici unul dintre dramaturgii noștri contemporani nu posedă arta dialogului în măsura în care o găsim la dl. Popa: aici dialogul e natural, grăbit, viu, susținut, scintilietor, așa cum îl cerea acțiunea.

Răzbunarea sufleurului este o piesă nu numai plină de substanță și de gândire, dar pitorească, amuzantă, atrăgătoare, de la un capăt la altul.

Regia a fost încredințată d-lui George Mihail Zamfirescu, care, cu o explicabilă dragoste de confrate, a înțeles textul, l-a dozat și l-a colorat cu finețe. Tonalitatea exactă a fost prinsă, ritmul precizat. Au fost totuși momente în care se simțea oarecare deviație de la acest ritm, încrentă unui text atât de complex și dinamic.

Decorurile d-lui Kiriacoff sugestive, ca și semnalele muzicale scrise de d. Mircea Birsan.

Comedia necesită un mare număr de personaje. Actorii și-au dat silința să fie în linia piesei și deseori au izbutit. În actul II au dovedit chiar omogenitate în ansamblu. Distribuția a fost inteligent făcută, cu excepția d-lui G. Popovici în directorul teatrului.

În rolul sufleurului, d. C. Rovințescu a pus bonomie, dragoste, duioșie, spirit de sacrificiu, a subliniat semnificația lui, redând un tip încheșat, pentru care a primit aplauze sincere.

O adevărată revelație a fost pentru noi interpretarea Fetiței de către d-ra M. Băciu. Obșnuiți s-o vedem mai mult în roluri de cochetă, am fost plăcut impresionati de o latură nouă a talentului său. A jucat cu temperament și suavitate.

S-au menținut, de asemenea, în nota justă: d. B. Braeski într-un amorez ratat, d-na Fl. Sterescu într-o actriță veterană, d. N. Meicu, savuros în rolul regizorului, d. R. Ionașcu (autorul) și d-ra S. Botez (soția autorului), d. St. Cioba-

tărașu, în criticul dramatic, d. Hagiac în logodnicul Fetiței și mai cu seamă d. C. Sava care a excelat într-un rol episodic.

Va gusta oare publicul în totul această piesă subtilă pe care autorul a deghizat-o în glumă de culisă?

Radu N. BELIGAN
(în „Însemnări ieșene“,
anul II, vol. III, 1937)

Aristocrație teatrală

Aș vrea să apăr aici o axiomă care, la prima vedere, ar putea să pară îndrăzneată: anume, că în mișcările cu caracter popular, sau, dacă vreți, democratic, ideea conducătoare trebuie să se sprijine pe un principiu de aristocrație.

Să fixăm mai întâi limitele acestui cuvânt, care pentru cei ce nu recunosc altă noblete decât nobletea efortului, sînt acelea ale efortului fecund făcut de un om în favoarea tuturor.

Astăzi, sentimentul aristocrației teatrale este înăbușit și trăiește în parte sub dominația parvenitilor intelectuali care sînt cam mulți la număr și care, printr-o lege absurdă a majorității, domină „piața“. Fiindcă, o fi trist, dar e adevărat: chiar cînd e vorba de teatru, cuvîntul „piață“ apare subit în discuție. Asta din pricina fructuoaselor afaceri teatrale din acești ani ai războiului care au deschis pofa de „lucru“ pe acest teren, tuturor nepricepuților și inoportunilor. Spectacole de o timpenie dezarmantă au tronat în voie pe scenele Capitalei în acest răstimp, încît mă gîndesc cu groază ce idee și-ar fi putut face despre mișcarea noastră teatrală în anul de grație 1944, un vizitator străin neavertizat.

Scuze se găsesc întotdeauna. Civilizația actuală, care s-a distins prin confuzia valorilor, datorită probabil unei indigestii de investigație, a așezat teatrul pe un plan strict comercial și confuzia asta s-a răspindit atât de mult, încît toți oamenii de teatru au devenit negustori, cu o spontaneitate și un firesc care nu-și găsesc pereche decît în consimțămîntul satisfăcut al așa-zisilor intelectuali.

Săliile erau pline pretutindeni. Dar Teatrul? Cine îl orienta? Cine îl făcea? Cine avea măcar noțiunea evidentă și reală a necesităților lui?

Pur și simplu s-a speculat, la voia întâmplării, marea sete de iluzie a mulți-

mii. Și astfel, zi de zi, cu voie sau fără, am lăsat să se prăbușească și să se piardă suprema frumusețe a artei teatrale, ale cărei înalte rosturi în societatea civilizată se cunosc prea bine.

Divertisment, spectacol sau, ajungând la cel mai înalt termen al elogiilor, manifestare de artă și de cultură, asta e tot ce reușeau să gândească despre teatru cei ce aveau misiunea să-l califice. Nimeni însă dintre diriguitorii de ieri ai vieții teatrale nu voia să deschidă ochii și să-și dea seama de enorma responsabilitate pe care o reprezintă disprețul acestei puternice arme: teatrul.

Până ieri, cei care ne conduceau erau, printr-o tristă și inexplicabilă stare de lucruri, dușmanii de moarte ai teatrului și ai actorului.

Așa se face că sub influența ideii de „piață” care contagiase până și Teatrul Național, a dispărut cu desăvârșire sentimentul aristocrației teatrale.

Numele glorioase și venerabile din trecutul teatrului românesc sînt simbolul timpurilor binecuvîntate cînd ideea de comerț neexistînd, omul era mai mult în planul acțiunii estetice, adică mai aristocrat, mai artist! Astăzi cine dorește să-și apropie un sentiment aristocratic teatral, riscă să cadă în acrobație din lipsă de sinceritate.

Acolo unde nu există un sentiment rafinat, nu poate exista nici simț artistico-critic și acolo unde nu există artistocrație în sentimente, nu poate exista rafinament. Sînt două elemente care se confundă și care nu se pot naște fără o puternică aspirație, fiică bună a poeziei.

Nu mai încapă îndoială că ne găsim astăzi în momentul marilor ispășiri. Și dintr-o ispășire profund simțită se naște rafinamentul, din care ar putea să se nască, la rîndul lor, toate devotamentele înflăcărate, toate convingerile dezinteresate, toate forțele nobile întrebuintate, tot ceea ce constituie această aristocrație devotată tuturor democrațiilor, care se cheamă „Teatru”.

Radu BELIGAN

(„Arta liberă”, 10 decembrie 1944)

gong de premieră

Teatrul de Nord din Satu Mare

ARRIVEDERCI LIVORNO și VILEGIATURA ÎN STIL ITALIAN de Carlo Goldoni. Data premierei: 28 martie 1989. Regia: Cristian Ioan. Scenografia: Dan Iltianu. Distribuția: Ion Tîfor (Filippo), Marina Procopie (Giacinta), Carol Erăos (Leonard), Rodica Baghiu (Vittoria), Corneliu Jipa (Ferdinando), Nicolae Cristache (Guglielmo), Marcel Mirea (Fulgenzio), Vasile Blaga (Paolo), Ortansa Codreanu (Brigida), Viorica Suciu (Sabina), Lucia Darac (Costanza), Olimpia Ion Niculescu (Rosina), Radu Sas (Tognino), Constantin Dumitra (Bernardino), Al. Mi-tea (Dottore), Adriana Vaida (Un amoras), Ecaterina Bordaș (Un ingeras), Carmen Frățilă, (Statuia zeiței Athena), Czintos Jozsef, Fülöp Zoltan (Philharmonistul), Radu Cioară (Corbul Nevermore).

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani

SECRETUL UNUI OM DE ZĂPADĂ de Constantin Brăescu. Data premierei: 6 mai 1989 (premieră absolută). Regia: Eugen Traian Bordușanu. Scenografie: Constantin Molocea. Distribuția: Eugen Traian Bordușanu (Iorgu Birsac), Elena Coriciuc-Ligi (Ofilia Birsac), Violeta Afărăsinei (Minodora), Cristina Hodorobă (Irina), Valentin Radu (Foișor).

Teatrul de Stat din Sibiu

BURGHEZUL GENTILOM de Molière. Data premierei: 3 aprilie 1989. Regia: Mihai Constantin Ranin. Costume: Maria Bodor. Muzica: Niky Bogdan. Distribuția: Ion Buleandă (Domnul Jourdain), Maria Junghietu (Doamna Jourdain), Gabriela Neagu (Lucille), Mihai Bica (Cléonte), Geraldina Basarab (Dorimène), Benedict Dumitrescu (Dorante), Kitty Stroescu (Nicole), Mircea Hândoreanu (Covielle), Mihai Bica (Profesorul de filosofie), Constantin Stănescu (Profesorul de muzică), Emil Schmidt (Profesorul de dans), Teodor Portărescu (Maestrul de scrimă), Emil Schmidt (Maestrul croitor), Amalia Ciolan (Un ucenic), Doina Popescu (Camerista), Ovidiu Verdeș (Primul locheu), Marius Galasiu (Al doilea locheu).

TEXT ȘI SPECTACOL

* Marian Popescu, *Teatrul ca literatură*, Editura Eminescu, 1987.

Pentru substanța literară a teatrului, Marian Popescu a pledat și în precedenta sa carte, **Chei pentru labirint** (1986), chiar dacă acolo criticul făcea acest lucru în mod indirect. Analizând geometria labirintică a pieselor lui D. R. Popescu și Marin Sorescu, cu referiri competente la întreaga istorie a teatrului contemporan, autorul descifra, în fapt, o viziune de extracție manieristă, întemeiată simbolic pe metafora unui *mundus subterraneus*, în care ochiul criticului deslușea o etică și o filozofie: curajul și lașitatea, obsesia adevărului, criza ontologică a ființei. În cel de-al doilea volum, **Teatrul ca literatură** (Eminescu, 1987), pledoaria capătă rigoare teoretică și o coerență de natura demonstrației premeditate, întâi de toate pentru o spulbera o confuzie de termeni, în spatele căreia somnolează un mănunchi de prejudecăți: „Ne-am obișnuit într-ait de vorbim despre teatru ca artă a spectacolului încît ideea de *literatură*, care guvernează împreună cu alte cîteva idei domeniul teatrului, tînde să se eclipseze din mintea, preocupările și atenția cititorului”. Pentru cine își amintește intervențiile (e drept, nu foarte organizate) ale criticii spre sfîrșitul deceniului al șaptelea, prin care se cerea, în chip tranșant, o judecată critică asupra textului dramatic, astfel de reveniri hotărîte pot părea oțioase și cam bătoase. Însă faptul că și acum, după o relativă emancipare a consumatorului de teatru, relația dintre text și spectacol continuă să fie tratată superficial și unilateral îndreptățește pe deplin asemenea inițiative critice, prin care spiritul ordonat al autorului luminează ambiguitățile și confuziile. În tot ce face Marian Popescu, mai ales în secțiunile **Mic tratat despre riscuri sau teatrul ca literatură** și **Bătălia continuă sau despre critica literaturii dramatice și a teatrului**, cu o grijă ancră superstițioasă pentru limpiditatea și proprietatea exprimării, avem, în fond, fragmentele unui tratat despre literaritatea dramaturgiei, despre specificitatea literară a textului dramatic, obnubilată cel mai adesea de preeminența lui spectaculară. Pledoaria se sprijină pe

solide cunoștințe de teoria și istoria teatrului și, cînd autorul constată această interferență confuză a accepțiilor, el caută și explicația în biografia genului: „În general, operele dramatice ale unor «vîrfuri» — Shakespeare, Marlowe, Molière, Racine, Corneille, dramaturgia romanticilor s.a. — au fost scrise în strînsă legătură cu lumea teatrului. Noțiunea de scriitor de literatură dramatică s-a impus mult mai greu, și mai suportă și astăzi efectele neîncrederii față de finitudinea Operei dramatice. Istoria dramei atestă — pe baza unor mărturii directe sau indirecte — paralelismul perfect, care a existat, cîteodată, între dramă și teatru, între scris și spectacol”. Rapida investigație arheologică, întreprinsă de la înălțime, însă fără vertijul abisului, dă deodată o imagine despre începuturile teatrului, în care se comprimă, deopotrivă, sugestii de studiul mentalităților și de morfologie. Estetica receptării va fi, de altfel, și zona cea mai frecvent invocată în restabilirea specificității literare a dramaturgiei, căci în acest ghem de imponderabile se string și habitudinile privitorului de teatru, predispus tot mai mult să-și exercite ochiul la lumina rampei, iar nu la cea a veiozei.

E adevărat că Marian Popescu nu pune într-o adversitate trufașă cele două fețe ale teatrului și nu omite să precizeze că, așa cum prin lectura textului cititorul accede la o imagine teatralizată a discursului literar, tot astfel, prin intermediul scenei, se modifică percepția lecturii. Concluzia, care face curte unei fete bătrîne numite dreapta judecată, e că spiritul critic trebuie să-și păstreze echilibrul și să evite exagerațiunile: „Cu alte cuvinte, a devenit **perimată** modalitatea unică de a **identifica teatrul cu literatura**”. Cu această despicare eroică a firului în două, ne întoarcem la punctul de plecare: atît discursul dramatic, **cît și cel teatral (spectacular)** își au fiecare specificul său și, spre a-l deduce, consumatorul de teatru trebuie să-și educe privirea după tehnica sîrbismului, îndreptîndu-și un ochi către pagina cărții, iar pe celălalt către pluşul cortinei.

Exacte, obsedate de rigoarea ideii și de credibilitatea argumentației sînt și eseurile despre cîțiva dramaturgi contemporani, unele veritabile micromonografii, prin completitudine și tratare sistematică. Substratul etic al anamorfozei umanului în teatrul lui Romulus Guga, presiunea deformatoare a convenției la Teodor Mazilu, subminarea parodică a poeziei tradiționale la Gellu Naum, expresia manieristă și barocă a metamorfozei tragice la D. R. Popescu (nuanțare

(Continuare la pag. 39)

Radu G. TEPOSU

toată lumea iubește teatrul

Urechea și teatrul

Mărturisesc că fac parte din acea categorie de oameni pe care aş numi-o „drogații dialogului rostit“. E un viciu pentru care cer înțelegere de pe poziția presei vorbite, a gazetăriei sonore, meserie pe care o practic de aproape un secol de secol. Mai mult poate decât expresia scrisă a cuvintelor, ipostaza lor vorbită, fie în țîşnire spontană, fie elaborată prealabil în laboratorul de taină al condeiului, mă atrage irezistibil ca obiect de cercetare și ca modalitate de comunicare interumană.

Iată de ce teatrul face parte dintre artele mele predilecte. Teatrul este gândire și simțire inscenate anume pentru rostirea vie, comunicare prin dialog vorbit, artă dedicată cu prioritate urechii. Putem face abstracție de scenă și de decoruri, de costume și de gestică, de lumini și de recuzită, esența sonoră a teatrului nu va fi afectată, iar mesajul său nu-și va pierde inteligibilitatea. Posibilitatea de a aduce cvasi-totalitatea dramaturgiei în studioul teatrului radiofonic este o dovadă elocventă în acest sens. Teatrul rostit la microfon, condimentat cu sugestii sonore și muzicale, include în relieful sale acustice toate elementele auxiliare ale spectacolului dramatic. Putem închide ochii, dacă vrem, în sala de teatru, replicile vor continua să construiască o lume în mintea și în sufletul nostru. Astupîndu-ne însă urechile, întregul fast scenic, ceremonia-lul acțiunii în totalitatea sa nu vor putea substitui puterea cuvîntului.

Ca împătimit al dialogului rostit, am totuși, la teatru, preferințele mele. Evident, nu sacralizez dialogul în general, orice fel de schimb de replici. Gustul are ierarhiile lui și al meu nu face excepție de la regulă. Caut în primul rînd pe scena teatrului dialogul conflictual, tirul de replici tras din tranșeele unor puncte de vedere bine conturate în individualitatea lor. Fără a nega rolul poeziei, al metaforei și al simbolului pe scenă, apreciez înainte de toate scăpărările de spadă ale duelului de idei. La răspîntia cea mare a teatrului, pornesc cu inima ușoară în oricare din cele două direcții fundamentale, comedia și drama. Dar pe oricare din aceste trasee, spiritul de

selecție continuă să-mi rămînă vigilent. N-am făcut niciodată crize de entuziasm pentru bufonadele commediei dell'arte, iar quiproquo-unile mirobolante ale teatrului bulevardier nu m-au încălzit, oricît ar fi fost de stropite cu șampania unor dialoguri spumoase. În schimb am vibrat de plăcere intelectuală atunci cînd spiritul sarcastic, diuos-acid, sabiric sau pur și simplu umoristic a îmbogățit potul unei mize teatrale substanțiale în care tu, spectator, ești implicat cu întreaga pasiune. Am ris cu poftă de fiecare dată atunci cînd carnavalul limbajului dezvăluia, străveziu, mascarada sentimentelor și a trăirilor strimbe (niciodată nu ajung la saturație re-„ascultîndu-l“ pe Caragiale) și am aplaudat inițiativa genială a unor dramaturgi de a aduce în lumina rampei mecanismele limbajului absurd și de a le supune risului public, ca supremă pedeapsă pentru răul pe care îl face în lume așa-zisa comunicare care nu comunică nimic.

Pe celălalt drum, al dramei, m-a subjugat dintotdeauna tema bălăiei inverșunate pe care adevărul, valoarea și cinstea trebuie să o poarte împotriva conspirațiilor minciunii, mediocrității și nedreptății. Rolul cuvîntului crește pînă la dimensiuni eroice în asemenea contexte, el avînd misiunea nobilă de a demasca disfuncțiile societății, de a le incrimina și de a arăta calea spre eradicarea lor din viața de fiecare zi a omului. Din fericire pentru mine, teatrul a acordat o atenție extrem de generoasă acestei problematice, simțînd că în ea rezidă una din obsesiile fundamentale ale omului de bună-credință și că în corecta ei abordare și tratare se ascunde o cheie importantă a perfecționării personalității umane și a progresului social. Am putut regăsi astfel în dramaturgia de pretutindeni pasionante piese construite pe tipicul proceselor de idei, uneori chiar după modelul proceselor judiciare, cu avocați ai binelui și ai răului, ai noului și ai vechiului, cu personaje sfîșiate între chemări contradictorii, între polii instinctului și rațiunii, ai dorințelor și datoriei. Și am urmărit cu respirația întretăiată de emoție disputa dintre cuvîntul armă și cuvîntul scut, dintre replica-proiectil și replica-blindaj.

Tot în aceeași ordine de idei, construcțiile dramatice deductive îmi produc satisfacție deosebită, atunci cînd adevărul descoperit la capătul cursei raționamentelor are relevanță. Piese de dezvoltînd subiecte detectiviste, fie ele polițiste sau răspunzînd în final la o întrebare gen „a cui este vina?“, reprezintă tot atîtea confirmări ale speranțelor noastre că adevărul va triumfa, că greșeala va fi explicată și că, plin aplicarea dreptei

judecăți, vinovăția va fi blamată și sancționată. Rostit de actori, cuvântul izbucnește de această dată ca un triumf al silogismului, ca un monument sonor al logicii și al raționalității.

Nu am scris niciodată o piesă de teatru și, de câte ori un dramaturg mă cucerește prin utilizarea inteligentă a cuvintelor și a dialogului, duc cu mine regretul de a nu fi scris eu piesa aceea. Este maniera particulară în care urechea mea de gazetar al presei vorbește omagiază componenta sonoră a teatrului.

Dan URSULEANU

Cîți erau cei patru Beatles?

E relativ ușor să ajungi acasă la Florian Pittiș. Mai greu e să intri. Dacă tot ai făcut-o, te primește cu nelipsitul său zimbet de interior și o propoziție care ține loc de orice altă introducere: „Te salut, foarte important!” încît, pe moment, nu știi ce să mai crezi — e de bine sau de rău. Pînă la proba contrară, afișul din dreptul ușii, prin care anumiți stimai doritori de autografe erau rugați cu o ticluită delicatețe să-si vadă de drum (gen: „Nu sunați, nu bateți — nu răspund. Nu răspund nici de faptele mele în caz că...”) a dispărut. În schimb, a rămas **acest te salut, foarte important**, deopotrivă cu pretenția încurajatoare de a-i spune Moțu și de a lăsa la intrare: umbrela, snobismul și vorbele mari. Micul examen de admitere nu s-a încheiat însă. Trebuie întâi de toate ca, printre firele electronicii sale Hi-Fi ce împinzesc camera de primire, să-ți găsești un loc (eventual, direct pe covor) și să asculți — un Beatles, spre exemplu — sau poate că preferi altceva? dar tu te grăbești să-i răspunzi panicat. („Eu?, Vai, mă jigniti,

se poate?... Beatles-ul e pasiunea mea”), în timp ce reacțiile tale sînt înregistrate discret de cutia neagră (roz) a posibilei voastre prietenii, fîi plac sau nu Beatlesii?, nici un amănunt nu scapă, degeaba te prefaci, deja ai fost pus la tomograful deconspirator al celor patru Beatles — jocul mai continuă un timp (pe Florian Pittiș nimic nu-l deranjează mai mult decît persoanele care vor să-l cunoască doar pentru ca a doua zi să aibă ce povesti amicilor; tu nu suporti actorii care confundă scena cu realitatea, pe cei ce vor să fie mereu în centrul atenției, dominînd peisajul precum baobabul în nesfîrșita plajă sahariană), e o pîndă reciproc valabilă, numai Beatles îi poate veni de hac (decent, omeneste, fără exaltări de prisos) și, încet dar sigur, începi să-l cunoști, descoperind în Moțu pe omul cel mai pașnic și mai generos din cîți există; un îndrăgostit incurabil de teatru, muzică sau literatură bună — ai avea, desigur, multe să vă spuneți, prilej de a-l invita într-un cadru mai organizat, la un pahar de... vorbă (spre exemplu) și el nu te refuză (se aprobă pozitiv), restaurantul e la doi pași, îi parcurgeți împreună, deși curînd începe să-ți pară rău — susotilele și semnele pe care ospătarii și le fac discret pentru a-și atrage unii altora atenția (l-ai recunoscut?) ai impresia că ți-s adresate ție, te simți destul de prost, ai chiar bunul simț să roșești, mai ales că de undeva, de la un microfon, cineva anunță: „Stimați consumatori, pentru actorul Florian Pittiș și toți amatorii de muzică bună, o melodie de Beatles”. și băieții, stimulați de prezența mai sus-amintită, dau tot ce pot; instrumentele ambalate la maximum trosnesc din toate încheieturile; consumatorii au încremenit derutați cu furculițele în aer, admirativ și totodată nostalgic (ehei, unde mai auzi astăzi un Beatles?) — numai voi vă retrageți discret și vă despărțiți (ce să-i faci? poate altă dată...), strîngindu-vă minile sincer și **foarte important**, semn că ai trecut cu succes examenul primei voastre întîlniri.

Sorin PREDA

Critica /criticii

(Continuare de la pag. 37)

a ideilor din primul volum) reprezintă, printre altele, admirabile unghiiuri de analiză, cu descoperirea exactă a centrului de greutate. Dar Marian Popescu este, în această carte, și un critic dezinvolt și dezinhibat, debarasat de crispările în care își înfășurase stilul în cartea

de debut. Schițele de profil din cea de-a doua secțiune sînt niște exerciții de stil superioare în care arta portretului are ceva din linia subțire a caricaturii. Iată, bunăoară, o pregnantă și malițioasă schiță de portret Sorescu: „Semne particulare: o mustață care apare și dispare conform propriei voințe. Semne generale (conform raportului dialectic între general și particular): destule”. În astfel de fraze tăioase și succinte, respirația criticului are ritm și o vioiciune surizătoare, semn limpede de emancipare a scrisului său.

Debutul ca politică teatrală

Deoarece revista „Teatrul” mi-a oferit o pagină pentru a discuta unele probleme de teatru așa cum se văd ele dinspre dramaturg, și pentru că această ofertă a coincis cu primirea la redacție a unei scrisori din partea unui tânăr dramaturg, în care (am aflat — nu am citit-o) sîntem admonestați subsemnatul, Paul Everac și Marin Sorescu, pentru că nu sprijinim debuturile tinerilor, am hotărît să-mi spun și eu părerea.

Pornesc de la realitatea certă că, în teatru, se debutează greu. Să fie mai puțini tineri talentați? Cred că nu. Personal, cunosc patru-cinci debutanți posibili. Adăugați acestora pe cei păstrați în portofoliul cenacului revistei „Teatrul”. Într-un amplu articol, Valentin Silvestru vorbea despre alți cîțiva tineri demni de lumina rampei. Și, totuși, debuturile sînt rare. Enumăr doar (din lipsă de spațiu) câteva motive, așa cum îmi apar mie.

1. Necunoașterea pieselor de către teatre. Sînt puțin citite piesele care apar în revista „Teatrul”, indiferent de cine sînt scrise.

2. Din motive financiare, se preferă autorii care au deja un public al lor.

3. Debutul (debuturile) nu sînt privite în cadrul unei politici culturale mai largi vizînd dramaturgia.

4. Secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor nu socotește debutul drept una dintre problemele cele mai importante care se cuvine s-o preocupe.

5. Directorii de teatru au mai pierdut din entuziasmul de odinioară cînd este vorba despre un debut, își asumă mai greu riscul, se lasă tracasăți de multe alte probleme cotidiene ale teatrului respectiv, nu se mai gîndesc la ansamblul dramaturgiei românești, la misiunea fiecărui teatru față de această dramaturgie. Acord spațiu acestui punct din dorința de a revigora entuziasmul lor în această privință. Marea lor majoritate sînt oa-

meni de bine, iubitori ai dramaturgiei noastre și doritori s-o promoveze. De aceea îi îndemn, totuși, să nu uite și această misiune a lor. Satisfacțiile morale sînt mari, descoperirea și promovarea unui dramaturg talentat, înscrierea numelui teatrului (și al directorului) în istoria dramaturgiei românești. Despre acel dramaturg se va scrie întotdeauna: a debutat în teatrul din, condus de.

6. Regizorii își înfrîng greu rezervele cînd este vorba despre un debut, unii chiar cînd este vorba despre un autor român în general. Îi rog să citească punctul cinci. De fapt, despre un dramaturg se spune: a debutat în teatrul din, condus de și pus în scenă de regizorul cutare.

Ce se poate face?

Mă gîndesc la cîteva soluții posibile.

1. Uniunea Scriitorilor (din fondurile celor 2% reținuți dramaturgilor) ar putea susține financiar montarea piesei de debut, micșorînd temerile teatrului în cazul unui eșec. Cunoșcînd bunăvoința și interesul conducerii Uniunii noastre în legătură cu promovarea de noi autori, sugerez această rezolvare financiară.

2. S-a inițiat, cîndva, un „tîrg al pieselor”. Nu știu ce rezultate practice a avut, dar invitarea secretarilor literari la un „tîrg al debutanților” cred că ar fi binevenită.

3. Secția de dramaturgie a Uniunii noastre ar putea multiplica piesele pe care le consideră atît de realizate încît să fie jucate. Selecția ar putea fi făcută de un grup de critici sau istorici de teatru, membri ai secției. Piese multiple să fie recomandate teatrelor ca avînd girul secției de dramaturgie.

4. A.T.M.-ul este o prezență activă în viața noastră teatrală. Sînt absolut sigur că, dacă ar fi solicitat, ar fi prezent, cu întreaga secție de critică, la toate debuturile. Prin presă, evenimentul debutului ar căpăta dimensiuni naționale.

5. În aprecierea muncii secretariatelor literare să intre și „parametrul”: calitatea piesei debutate. Ar fi o dovadă a lucrului eficient cu autorul.

Iată doar cîteva sugestii. Soluții posibile sînt mai multe. Ceea ce mi se pare sigur este faptul că problema debuturilor nu poate fi rezolvată la nivelul unor dramaturgi, fie ei cunoscuți. Debutul trebuie rezolvat în cadrul unei politici teatrale și, după cum cunosc eu situația, dacă lucrurile se vor urni din loc, nu vor întîmpina nici o opoziție. Cîeva trebuie să facă primul pas. Poate, secția noastră de dramaturgie ar fi cea mai îndreptățită?

Tudor POPESCU

Metamorfiozele personajului

Cred cu hotărîre că nu există spectacole posibile. Aproximînd pe hîrtie și nu pe scenă „o lume” ai la îndemină libertăți inadmisibile unui om de teatru. Scena implică un singur timp al acțiunii: prezentul. Aparent avem de-a face cu o lege de fier, dar adevăratul har regizoral constă în a ramifica această stare axiomatică pînă la complexitatea aceluia prezent vital ce ține de misterul celei mai subtile convenții teatrale; prezentul scenic devine, prin manipulare semantică, cu sprijinul mijloacelor teatrale, un timp dilatat spațial ce cuprinde tensiuni, sugestii și forțe ce țin de bogăția structurală a Vieții. În teatru, drumul cel mai interesant îmi pare a fi cel de la spectacolul imaginat, „gîndit”, la cel real, care în cazurile rare și fericite devine „obiect artistic”, adică o planetă cu legi și comportamente inedit funcționale.

Spectacolul „vîu” presupune arderea schelelor și uneltelor, topirea lor în simplitatea emoționantă a aceluia imposibil posibil. Repetiția este drumul chinuitor ce leagă ipoteza de geneză, ce schimbă printr-o alchimie poetică și matematică plumbul gîndului în aurul orbitor al esenței vii, patetic mișcătoare, a lumii personajelor. Pe acest drum se recuperează ființa actorului-unealtă miraculoasă ce poate provoca uneori pulsul tangibil al unor oameni esențiali, care altfel ar rămîne simple fantome literare. Spectacolele scrise sînt imposibile dar oarecum necesare deoarece ele țin locul schiței în mina pictorului.

Busole trandafirii în inimile hirsute ale unor triști argonauți...

Rîndurile ce urmează nu se vor, totuși, niște imagini ipotetice, ci reprezentă mai degrabă voluptățile unui călător timid. Sprijinit cu fruntea de debarcaderul solid dar înșelător al cuvîntului, subsemnatul se abandonează, mental, o clipă, furtunilor pătătoase de frumoase ale călătoriei, fiind însă scutit de măreția rușinoasă a naufragiului. Această legătură închipuită a tălpilor lipite de scîndura portului este, prin trista absență a riscurilor, o voluptate parșivă de forma unei iluzorii revanșe asupra cicatricelor navigației zilnice.

Ideea unui spectacol după Kafka nu este pentru mine o idee. Seamănă mai mult cu o necesitate. Vreau să spun că gîndul cel bun nu „mi-a venit”. El era. Franz Kafka este unul dintre acei autori care nu se citesc. Se trăiesc. De regulă, el apare ca opțiune de lectură în destulul oricărui intelectual, la o vîrstă relativă adolescență. De aceea el și provoacă, aproape necondiționat, un entuziasm nelămurit dar temeinic. L-am descoperit și eu încă pe băncile liceului și l-am „prizat” cu bucuria vicioasă a consumării primelor țigări interzise de societate. Apoi am urmat drumul firesc: l-am arborat. Mi-aduc aminte că am și scris o năvală în genul lui. Mă stăpînea fără să-l pricep. „Opera” mea era desigur o pastişă plată, dar acum înțeleg că a avut un efect curativ: m-a izbăvit, într-o măsură, de coșmarurile sale lucide. Îmi pîndeam visele și asistam neputincios la asumarea teribilei „Scrisori către tata”, cit și a straniei biografiei, de un eroism mîcnit, al acestui domn misterios cu

ochi melancolici și urechi clăpăuge. Eram sedus ca în prima copilărie de aventurile lui Huckleberry Finn. Apoi, apele maturității au spălat entuziasmele, sau, mai bine zis, le-au aglutinat și le-au depus în străfunduri. Întîlnirea de astăzi cu Kafka este mai sobră, dar scapă de snobismul distrugător al „contactului cultural” și devine un soi de incursiune în acel „ilmo tempore” al ființei mele. Un spectacol după Kafka ar fi deci o „mărturisire”. Experiența lui K din *Procesul* este istoria exemplară a omului modern.

Ea este mai mult decît o aventură, este o viață. Avem în față un roman gnostic, dar și existențial. Un deghizat jurnal intim, ce în mod curios este mai simplu de asumat decît de citit. Astfel, spectacolul meu s-ar dori propunerea unei partituri vitale. Versiunea scenică ar cuprinde trei secțiuni sau etape. Personajul lui K ar dori să fie interpretat de trei actori de vîrstă diferite, ca și cum din momentul arestării și pînă la cel al execuției victimei s-ar fi scurs o viață. *Procesul* nu-l „îmbătrînește” pe K, ci el

„îmbătrânește“ în timpul duratei sale, astfel încît momentul execuției este de fapt obștescul final al morții naturale. Pedepsa lui K nu are nimic terifiant în ea, nu este ostilă și absurdă, ci o posibilitate de cunoaștere tragică. Nu sînt de acord cu etichetarea operei lui Kafka drept debitoare literaturii absurdului. Absurd este tot ceea ce nu înțelegi pe moment. Drama lui K, în spectacolul meu, ar fi tocmai această cale tragică ce ține de cunoașterea autentică, aceea care leagă absurdul de logica cea mai înaltă. O vreme, K pășește aidoma exegeților lui Kafka: consideră că ceea ce i se întîmplă este inadmisibil, revoltător și absurd. Scufundindu-se în labirinturile procesului, descoperă indirect, cu durere și emoție, justetea condamnării sale. Axa spectacolului ar fi acest drum spinos al unei cunoașteri definitive ce salvează eroul din plasa absurdului și-l urcă în zenitul înțelesurilor fundamentale. „Vina lui e-atît de mare că măcar nu s-a mai spus“, scria poetul.

Tragismul spectacolului ar subzista în bucuria tîrzie cu care K descoperă în cele din urmă temeiurile acuzației misterioase ce i se aduce. Ultima scenă, antologică, a romanului — drumul către locul meschin al execuției — ar fi o scenă de izbăvire luminată de astrul viu al conștiinței. Între K și călăii săi se creează un fluid de simpatie naturală, iar „bătrînul“ K seamănă cu înțeleptul senin din Apologia lui Socrate, unde Platon dizolvă absurditatea morții într-un patetic imn al întemeierii ei, de fapt un elogiu în negativ adus Vieții. K va muri „înțelegînd“, ceea ce îmi pare a fi de fapt unicul și cel mai demn mod de înviere. Călăii sînt tandri și par că îl oro-tesc pe K cu tăcerea lor serafică. „Sînt fericit că mi s-au dat astfel domnii aceștia pe jumătate muși și că a fost lăsată pe seama mea grija de a-mi spune mie însumi ceea ce trebuie.“ — gîndește K în drumul supliciului său. Ultimele sale cuvinte sînt ale unui înțelept: „Ca un ciine! spuse el, și era ca și cum rușinea ar fi trebuit să-i supraviețuiască“. Rușinea este aici echivalentul modern al „catharsisului“ tragic. Intenția adîncă a spectacolului meu ar fi să mărturisească, într-o pledoarie pentru o „moralitate“ modernă, cum a ajuns K, dintr-un tînăr revoltat și pur, la această seninătate activă a inimii și a minții.

Primul interpret al lui K ar fi aproape un adolescent. Combativ și vioi, entuziasmat și bufon. Spectacolul începe în camera unui asemenea tînăr, într-o dimineată liniștită de primăvară, în decorul familiar și pașnic al vieții unui om obișnuit. Așa începe, de fapt, odiseea oricărei conștiințe. Într-o duminică deoaltă în care din dulapul cu iz de levănțică și cu ușile scîrțitoare, tapetate cu foto-

grafii de cîntărețe la modă, ies doi domni care-ți comunică că ești arestat. Absurdul este de fapt în acest caz un reflex al vigoriei metaforei, un realism chintesențial. Aș construi pentru acest spectacol un aparent decor unic — camera lui K. O încăpere burgheză obișnuită, o fortăreață ce te ține departe de orice angoasă, un climat intimist și izolat. O celulă individuală. Deodată, această celulă se mărește, devine, prin intruziunea curioșilor vizitatori, un imens cîmp existențial. Tribunalul este peste tot, ne înconjoară cu tot ceea ce pare mai familiar. De aceea, slujbașii autorității intră, pedanți, prin dulap și nu pe ușă. Ca și cum ar fi existat de mult acolo și intrarea lor se putea petrece oricînd, așa după cum bolile cele mai crunte dormitează în celulele noastre. Este oare năvălirea procesului în viața lui K, din dulapul său de haine, mai „absurdă“ decît izbucnirea unui cancer într-un corp sănătos?

Tînărul K, om obișnuit, deci cinstit și pașnic, adică „fără să fi făcut nimic rău“, se trezește arestat. Absurd, nu? „K trăia doar într-un stat constituțional. Pretutindeni domnea pacea. Toate legile erau respectate. Cine îndrăznea să-l atace în propria locuință?“ Firea sa „ușuratică“ îi servește un prim argument, tipic juvenil: „Fără îndoială totul putea fi o glumă, o glumă grosolană pusă la cale de colegii de la bancă“. K își recapătă umorul considerînd că totul este o farsă și îi molestează cu tupeu pe paznicii care îi dau de la început explicații importante: „Autoritățile nu caută delictele populației ci, după cum prevede legea, sînt atrase de delict“. K ripostează că el nu cunoaște asemenea lege și deci este nevinovat. Paznicul remarcă cu mult bun-simț: „Recunoști că ignori legea dar te pretinzi nevinovat!“

Și iată cum situația aparent absurdă este de fapt ab initio logică.

Primul și unul din marile capete de acuzare împotriva lui K este ignoranța. Un tribunal care pedepsește ignoranța? Dacă nu există, poate că ar trebui inventat. Procesul a început. K însă nu înțelege, nu-și asumă nici măcar o vină ipotetică și începe, în această primă vîrstă a sa, să se războiască cu o instanță pe care o consideră absurdă și comică. Camera lui K devine enormă. Ușile dulapului devin ușile tribunalului, camera de baie devine sala de audiențe, ferestrele dau către sufocantele coridoare ale pașilor pierduți, gura sobei devine ghișeu de informații. Senzația că avem în față camera inițială nu dispare nici o clipă, ea doar se ramifică neconștient, așa după cum vinovăția lui K devine mai nuanțată, mai amplă și mai tangibilă. Eroul

nu mai poate scăpa din acest univers a cărui familiaritate îi devine ostilă. Procesul este el însuși un personaj. Are o față văzută, concretă și reală și una invizibilă, stranie și abstractă. Aș dori ca spectatorul, aidoma personajului principal, să perceapă acest aparat judiciar sub forma unei inițieri treptate. Partea misterioasă și de nepătruns este de fapt Legea. Ea nu condamnă pe baza unui cod moral ori social ci pedepsește greșeli ce nu intră sub incidența nici unui tribunal uman, deparce chiar aceste vinovății sint, unele, constitutive speței umane. De aceea, o asemenea Lege pare absurdă, deși în esență reprezintă o extensie purificată a unor înalte exigențe morale. Ea proscribe ignoranța, nepăsarea, absența sentimentelor, superficialitatea ontologică, omisiunea, uitarea, îngîmfarea metafizică, obtuzitatea, egoismul și suficiența. Acest tribunal este de fapt obiectivitatea monstruoasă a unui tribunal al conștiinței, înaintea căruia nu poți fi decît vinovat. Interesant este că aceste legi „celeste” sînt aplicate de un organism justițiar concret uman. Aici intervine partea dramatică a acestei superbe metafore, pe care aș dori să o speculez la maximum în spectacol. Birocrația, corupția, speculația avocătescă, setea de putere, traficul de influență infestază Legea Morală și o fac să nu adere spre a face comp comun cu însuși Tribunalul care o aplică. Pare chiar că Legea se pierde undeva în spatele procedurilor ce devin absoconse, echivoce în sine, și chiar ea, legea, se degradează umanizîndu-se. Judecătorii nici ei nu mai au acces la corpul pur al legilor și conceptelor. Mai ales în prima parte a spectacolului, senzația pe care aș dori să o inculc publicului ar fi aceea că tribunalul ar fi un soi de proiecție a unui tribunal social dintr-un imperiu osificat și birocratic. Apoi, pe parcurs, spectatorul va descoperi, odată cu K, că doar Tribunalul este un mecanism social, pe cînd Legea există dincolo de el, în domeniul metafizic.

Se ivește astfel posibilitatea creării unor incitante personaje din sfera justiției. Maestrul avocat Huld, ce dorește să-l ajute pe K, devine un personaj tipic, chinuit de tragedia aplicării unei legislații la care, de fapt, nu mai are acces. Ca un preot ce oficiază, dar este incapabil de cunoaștere revelatorie. Astfel voi șterge pe nesimțite granițele dintre vinovăție și nevinovăție, dintre acuzați și acuzatori. Aparatul justițiar va fi reprezentat de un grup de personaje creionate cu realism concret, frust, fără nici o umbră de straniețate. În fond, și acestea sînt o categorie de „vinovați fără vină”, cu mai mult sau mai puțin tragic asumat. Spectacolul va opune în per-

manență cele două planuri fundamentale ale cărții, socialul și metafizicul, însă într-o relație nouă.

Tinărul K se aruncă cu voluptate în desfășurarea procesului, fiind deci convins de nevinovăția sa. Primul interogatoriu are loc în podul unei case, ce l-aș dori în spectacol chiar podul casei lui K, conform aceluia principiu scenografic de multifuncționalitate a unui spațiu inițial. În el se aprinde patima unui tribun scăpărător ce-și clădește un întreg esafodaj oratoric pe „absurditatea” acuzațiilor ce i se aduc. Deși nu le cunoaște încă, el denunță de fapt procedura arestării sale, perorînd în sine, plăcîndu-i să se asculte și să pozeze. Procedul kafkaian este incitant. Scriitorul își compromite cu subtilitate eroul cu ajutorul unui monolog aparent coerent și logic, dar care, prin bogăția amănuntelor inutile și a considerațiilor marginale, devine aberant și oșos. Auditoriul este tăcut, dar eroul are senzația că a repurtat o mare victorie strategică. Vorbește cu un patos spumos, dar lipsit de substanță. E tînăr. Situația lui devine paradoxală. Necunoscînd acuzațiile, el zdrobește oratoric procedura justițiară, dar devine vinovat înaintea Legii. Cu o singură circumstanță: tinerețea. În final, judecătorul îi spune cu blîndețe, poate ușor amuzat: „Vreau numai să-ți atrag atenția că astăzi te-ai păgubit singur, fără să-ți dai seama, de avantajul pe care un interogatoriu îl reprezintă oricînd pentru un arestat”. K iese sigur pe el, trîntind usa și declarînd cu ușurință: „Vă dăruiesc toate interogatoriile! Bandă de golani!”

Spectacolul va uza în mod sistematic de acest divorț dintre esență și aparență. Aparent, K va trebui menținut în sfera „victimei” dar, cu timpul, el va fi implicat din ce în ce mai adînc în adevărul și temeiurile condamnării sale din ce în ce mai puțin absurde. Eroul devine incriminabil pentru modul în care își abordează procesul. El nu caută să-și înțeleagă vina, ci încearcă să demonstreze absurditatea și imbecilitatea juraților, ignorînd faptul că nu Tribunalul, ci Legea îl condamnă. Probele la dosarul său se înmulțesc odată cu efortul său de disculpăre, ce semnifică de fapt intenția unei nonangajări morale. Devine obsedat de procesul său și se va servi de oameni ca de niște obiecte, pentru a-și construi infailibilitatea. Abordarea „sportivă” a procesului ține de prima vîrstă a eroului. În spectacol, figura lui K este ambiguă. Undeva în străfunduri el simte de la început că există totuși temeiuri pentru arestarea sa, dar, potrivit vîrstei, împinge mereu conflictul în exterior. Contactul cu maestrul avocat Huld îl familiarizează cu importanța procesului.

Înțelege, în pragul maturității, că trebuie să ia totul în serios și că nu are de-a face cu un tribunal obișnuit. Iese din găoacea egoismului și își spulberă mitul purității sale morale. Înțelege, cu ajutorul lui Huld și al unui alt acuzat, negustorul Block, că pentru bunul mers al procedurii „trebuie să-ți recapitulezi întreaga viață, pînă în cele mai mici amănunte, și s-o expui cu toate colțișoarele ei, s-o discuți sub toate aspectele“. K nu mai este tînărul de la început, ci maturul care începe să-și asume responsabilitățile morale ale vieții. În camera sa, devenită pe nesimțite, în timpul dialogului, camera lui Huld, va apărea în scenă al doilea actor, interpret al lui K. Mai puțin entuziasmat și pur, mai tenace însă și mai inclinat către dobîndirea esenței tainice a culpabilității sale. Huld se va despărți de un alt om. Un om care a înțeles că vina lui este individuală și că „impozitiv tribunalului nu se poate face nimic în comun, căci solidaritatea nu există“. Maturitatea lui K se desfășoară sub semnul cardinal al mutării conflictului în interior, tribunalul mutîndu-se în propria-i conștiință. Înțelege că trebuie să-și construiască singur apărarea și, renunțînd la serviciile avocatului, abandonează total munca de la bancă. E un oarecare progres moral, dar eroul continuă aceleași relații epidermice cu oamenii și în fond nu-și recunoaște decît o vinovăție tulbure și nelămurită. Își asumă condiția de acuzat, dar alunecă mereu pe panta exterioară a încercării de a obține achitarea pe care, în cele din urmă, o înțelege ca fiind imposibilă. Face și el ceea ce fac toți acuzații: își consumă energia căutînd o porțiță în zidul justiției, suprapunînd în mod fals sistemul judiciar cu Legea. Neajungînd singur la nici un rezultat, este mai înțîi condamnat să „afle“ de la altul. În mod semnificativ pentru distanța ce separă Legea de Tribunal, K înțelege un adevăr fundamental prin intermediul nu al unui om al Justiției, ci al preotului închisorii. În bezna apocaliptică a catedralei părăsite, unde ajunge **întimplător**, el ascultă parabola Legii, de fapt un mit antropomorf din care răzbate superioritatea omului față de paznicul ce-i așine calea intrării în Lege, poate în același mod în care o face Tribunalul aberant din pod, deoarece „omul vede strălucirea care răzbate prin porțile Legii, pe cînd paznicul rămîne mereu cu spatele spre poartă, și nu mărturisește prin nici un cuvînt că ar fi observat vreo schimbare“. Îmi pare că avem aici o parafrază modernă la teribil de frumoasa parabolă

a „trestiei gînditoare“ a lui Pascal. La capătul drumului către revelație, lingă preotul neschimbat va apărea ultimul interpret al lui K, cel mai bătrîn și înțelept. Către această lumină din spatele porților va tinde, cu inima înșeninată de îndelungata sa experiență, eroul nostru, în amurgul senectuții. Este obsedat acum de taina Legii și deduce că dacă vorbele paznicului din acest straniu mîit nu trebuie crezute întocmai, atunci „minciuna devine universală“, și deci singura certitudine, ca reflex al absolutului Legii, trebuie căutată în cugetul omului. Ciclul gnostic pare încheiat.

În camera lui K e seară, umbrele sînt tăioase dar clare. Spațiul tentacular a revenit la celula inițială. Bătrînul așteaptă acordul final. Poate, de fapt, nici nu va mai fi, ce importanță mai are? ...Ca în dimineața de alaltăieri de care îl desparte o viață, din dulapurile lui K își fac apariția cei doi executori ai Legii. Nu le vedem fețele, observăm că sînt hotărîți și calmi, deloc agresivi, ca și cum ar fi venit să îndeplinească un serviciu banal, cotidian. Golgota lui nu are nimic eroic. Undeva, sus, la o fereastră, apare silueta unui om pe care bătrînul K o descoperă cu o emoție unică în viață. Acum, în ultimul ceas, are revelația Celuilalt. Omul de la fereastră face un gest. Îi trimite un sărut, o bezea din virful buzelor. K îi strigă obosit, dar cu o vigoare deloc disperată: „Cine ești? Un prieten? Un suflet bun? Vrei să mă ajuți? Ești singur? Sînteți toți? Există, nu-i așa, obiecții care n-au fost ridicate? Firește că da!“ și începe să ridă cu o poftă amară. Apoi se întoarcă către public și întreabă cu o stranie blîndețe: „Unde-i judecătorul, pe care nu l-am văzut niciodată, unde-i tribunalul suprem, la care n-am ajuns niciodată?“. Spunînd acestea se apleacă cu gîtul dezvelit sub îmbrățișarea uoigașă a călăilor, pe care, întorși ou fața în lumina lunară a reflectoarelor, îi descoperim ea fiind ceilalți doi interpreți ai lui K. Acesta moare fericit, pradă unui gest de iubire, sub ouțitele fierbinți ale unui adolescent și unui bărbat matur, împăcați și întristați totodată de misiunea lor odioasă. Camera este aceeași, nimic răvășit, nimic nelalocul său. Se aude ritmic tăcînitul pendulei. Undeva, afară, un cîntec de flașnetă. Sus, se stinge lumina la ultima fereastră pe care K a zărit-o în scurta sa viață. La ușa camerei bate cineva. Din ce în ce mai tare. Din țării oboară încet CORTINA.

Dominic DEMBINSKI

cronica literaturii dramatice

PREZENȚELE DIN INTERSTIȚIU ȘI „RIDICAREA LA FILEU“ (I)

Ștefan Berceanu, Cheile orașului Breda, Editura Eminescu, colecția Rampa

Statutul literar al unor autori de texte dramatice prezintă cîteodată unele particularități, în fond deloc stranii, care nu pot rămîne într-un străt ascuns vederii, ci se constituie într-un fel de blazon afișat. De pildă, faptul de a veni în teritoriul dramaturgiei la cincizeci sau șaptezeci de ani, fără ca înainte de această vîrstă să fi făcut dovada publică a unei asemenea dificile indeletniciri, este o „întîmplare“ destul de șocantă. Nu intră într-un asemenea eșantion cazul unor poeți sau prozatori consacrați care, atunci cînd s-au lansat în dramaturgie, realizau, cum spunea Teodor Mazilu, „o iubire tîrzie“, și bineînțeles nici situația similară provocată de pildă de Jean Giraudoux, afirmat mai întîi ca romancier și debutînd ca dramaturg la 46 de ani, pentru ca apoi, „robot“ teatrului, să taie o pîrtie lungă de succese.

Ne referim așadar nu la acei scriitori care, dominați de înalte imperative categorice, s-au străduit să dea o nouă strălucire literaturii dramatice contemporane, operele lor constituind molecule cu un anumit grad de autocatalitate în substanța unei culturi, ci la acele prezențe din interstițiu cu o ținută stilistică retardată, al căror semn nu sînt originalitatea, spiritul novator. De ce au simțit nevoia acești autori, cu manifestă modestie, să vină în teritoriul literaturii dramatice? Uneori pentru a semala e-

xistența unor teme uitate, sau chiar a unor „pete albe“ pe harta sensibilității omenеști, „locuri virane“ constituind tot așteptări pentru malaxorul unei culturi. Este vorba de fapt de agentul util care nu rămîne la stadiul întreținerii, prin săvîrșirile sale, a ideii de literatură, ci încearcă să atragă atenția asupra unui spațiu „imaculat“. Epigonismul trebuie prin urmare văzut și din această perspectivă. Pentru că atunci cînd îndrăzneala de a desigila containerul unei teme este făcută într-o manieră onestă, fără repere false (me gîndim acum la teatrul de inspirație istorică), actul nu trebuie amendat. A aduce în lumină, chiar într-o manieră retardată — marcă obligatorie pentru specia pe care o examinăm — o figură a unui veac, ignorată cu desăvîrșire de literatură, echivalează cu ridicarea deasupra fileului a unei noi mingi. Că ea nu primește lovitura savantă, pentru a trece în întregime în teritoriul secund, al artei autentice, este desigur evident. Dar aceea „ridicare la fileu“ este contabilizată ca o idee născută pe jumătate și care oricînd poate țîșni în conștient.

Prezent în interstițiul literaturii dramatice de azi este și Ștefan Berceanu cu *Cheile orașului Breda*, text jucat în urmă cu cîțiva ani la Teatrul Național din București și publicat, în 1988, de Editura Eminescu în colecția Rampa.

Lectura volumului pune de la bun început în discuție apartenența la genul destinat scenei, iar intervențiile critice semnate de Ecaterina Oproiu, Margareta Bărbuță, Natalia Stancu, B. Elvin și Radu Popescu au darul să transforme un sentiment într-o convingere. Ne aflăm poate în fața unui eseu filozofic dialogat, în care temele de meditație poartă numele unor personaje. Nu există nici o știință a conflictului, iar ceea ce ar putea fi seducător în acest demers nu ține de arta construcției literare. Ne aflăm în fața unui proiect ideologic exprimat prin câteva semne proprii dramaturgiei. Nu putem spune așadar despre esul lui Ștefan Berceanu că în materie de artă a dialogului are o natură retardată, întrucât chiar în epoca de care pare să se ocupe — ne aflăm în plin secol XVII — cunoaștem o literatură dramatică în adevăratul sens al cuvântului. Ecaterina Oproiu ne vorbește de existența a trei piese de teatru ale acestui autor, și vom lua mărturia în inventarul cronicii noastre, împreună cu întrebarea atît de afirmativă: „Cine este acest dramaturg care-și tipărește piesele într-un tiraj de trei exemplare?” Fără să cunoaștem dactilogramele respective, judecata noastră de valoare va fi văduvită de ipostaze oferite de protagoniștii care măzuie, în întîlniri mai mult decît cănturărești cu un Erasmus, cu un Democrit și cu alte figuri ale gândirii universale, să atingă o așa-numită „treapta a cincea a existenței”. Limitîndu-ne așadar la **Cheile orașului Breda**, vom remarca în primul rînd faptul că și aici se „ridică la fileu” o problematică niciodată epuizată și care a stat în punctul cardinal al umanismului: militantismul marilor spirite ale lumii, sensurile profunde pe care le poate conține iubirea față de semenul tău, de ființa om care respiră pe planeta Pămînt, supremă lumină a valorilor pozitive, ale Binelui și Frumosului, în conjuncție directă cu imaginea Păcii pe care Diego Velasquez o surprinde atît de plastic și misterios în tabloul său intitulat și **Lăncile**. Don Antonio de Chebera, care a trăit printre studenți, printre călugări, „printre tîrgoveți și țărani, printre marinari și prostituate” și acum le „cunoaște nevoile și suferințele”, este convins că regele Spaniei, Filip al IV-lea, „un nevolnic”, lasă patria pe mîinile tiranice ale primului său ministru Olivarez, că poate exista o soluție „pașnică” pentru a restitui poporului demnitatea morală și materială: pătrunderea în virful piramidei a unor eminente hotărîți să restabilească „echilibrul” social, influențînd direct deciziile, în calitatea lor de oameni care „condensează în

Faptă și Rațiunea și Dragostea și Energia”, avînd deci posibilitatea să „transforme Idee-forță în ACT. Să îndrăznim și să aducem lumii orînduirea nouă. Orînduirea imperiului se bazează pe nedreptate, minciună și răutate. Să fim tari și să îndrăznim să o schimbăm. Nu este posibil ca multimele eliberate să nu recunoască și să nu păstreze legea cea nouă pe care le-o vom aduce”. Grupul cu care pătrunde Don Antonio în imediata apropiere a lui Olivarez este puțin numeros. Este vorba de ceilalți doi conjurați, care vor ocupa funcțiile de secretar I și respectiv secretar II, lui Don Antonio revenindu-i funcția de dregător al consiliului de coroană, însărcinat să țină evidența tuturor chestiunilor asupra cărora trebuie să se delibereze. Una dintre scene ne introduce de altfel în plină ședință de consiliu, în care miniștrii se dovedesc foarte flexibili față de enunțurile lui Olivarez și în care se va discuta și despre „tabloul pictat de Don Diego Velasquez reprezentînd izbînda neînvînsei noastre armate asupra rebelilor din cetatea Breda”.

O altă scenă ni-l prezintă pe Velasquez într-un monolog interior, cu aparență că ar discuta cu „manechinul” ce i-a inspirat celebrul tablou **Venus**, pînza care a însemnat un moment revoluționar în gîndirea artistică a acelor vremuri hispanice.

Cum avea să acționeze, practic, grupul condus de Don Antonio? Dîndu-i lui Olivarez să semneze hotărîri reformatoare. Tentativa este descoperită, Don Antonio, bineînțeles trădat de compatrioți, se refugiază în atelierul lui Velasquez, cu care, deși clipele nu sînt foarte numeroase, încheagă un dialog filozofic și conchid că „îci-colo apare o înfimă grupă de aleși”. Considerîndu-l printre aceștia din urmă. („Tu încerci să transformi structura societății, eu vreau să transform structura omului care creează societatea”), Velasquez îi reproșează lui Don Antonio că a „uitat că ceea ce stăpînește în așa zisa acțiune este efemerul și inconștientul, poate absurdul”, definindu-se pe sine însuși astfel: „Eu am depășit efemerul și mă simt în siguranță printre plămîmirile spiritului meu. Este o cale absolută care exclude absurdul...” Desul de prudent, Velasquez nu-și riscă pielea pentru „egalul” său în planul politic, efemer, al existenței și, preîntîmpinînd venirea următorilor în frunte cu Marele Inchizitor, îi adaugă condescendent: „Rămii aici și, dacă vrei, rezistă violenței și urii care au ajuns pînă la acoperișul casei mele. Sînt neputincios

în fața lor. Nu trebuia să le trezești". Finalul textului ni-l prezintă pe generalul Spinola, învingătorul cetății Breda, ieșind din cunoscutul tablou și încercînd, într-un monolog destul de fad, să ne reamintească relația sa cu autorul celebrei înfăptuiri plastice: „El a murit ca om, dar eu am rămas fără moarte, așa cum a prevăzut el”.

Nu este greu de recunoscut în atitudinea lui Don Antonio prefigurarea unor concepte politice care aveau să fie fundamentate mai târziu, aventurismul politic găsindu-și poate o dominantă în anarhism, caracterizat și prin exaltarea autonomiei voinței individuale, dar personajul nostru nu merge pînă la atitudinea ostil-negativă față de orice autoritate. De fapt, întreg fondul teoretic al „acțiunii directe” profesate de Don Antonio stă în doctrinele călugărilor iezuiți Francisco Suarez și Juan Mariana, cardinale pentru întreg secolul al XVII-lea al peninsulei iberice, datorită cărora se consolidează nu numai ca exercițiu, în păturile sociale, independența cugetării politice.

Apariția florii Don Antonio (în evul mediu și în zorii timpurilor moderne, numele Antonius a fost apropiat, prin etimologie populară, de grecescul athos — „floare”) în Iberia (pe eroul lui Ștefan Berceanu îl chemă Don Antonio de Chebera) venea pe fondul cugetărilor celor doi filozofi amintiți, lansate, cum știm, abia după moartea lui Filip al doilea, acel tiranus tiranorum care era atât de radical în orgoliul său încît cei care erau primiți în vizită trebuiau să ingenuncheze și atât de obsedați de propria sa autoritate încît își impunea eforturi supraomenești numai ca să poată decide de unul singur, în toate problemele ce se iveau în statele compunînd „imperiul” său, în care, după credința sa, soarele nu apunea niciodată. Juan Mariana și Francisco Suarez au legitimat, dacă ne putem exprima astfel, dreptul cetățeanului particular de a-l ucide pe rege atunci cînd răbdarea a luat sfîrșit și intențiile rele ale suveranului au ieșit îndeajuns la iveală. Pentru înlătura-

rea tiranilor „toate mijloacele sînt bune; viclenia, minciuna, fraudă sînt permise și legitime cînd e vorba de vrăjmașul public. Mijloacele cele mai potrivite sînt însă cele mai prudente, cele care costă mai puține vieți omenesti.” (apud P. P. Negulescu, *Filosofia Renașterii*, Editura Eminescu, 1986). La o anumită „viclenie” și o anumită „fraudă” apelează și Don Antonio al Iberiei pentru a ajunge dregător, ipostază în care (ne permitem o asemenea exagerare) „își pictează” — în concurență cu Velasquez? — propriul său concept de pace, în reformismul său utopic și, bineînțeles, tragic.

Există în eseu lui Ștefan Berceanu desenul imaginar al unor „trape” care nu funcționează și care ar fi putut spori adîncimea meditației sale. Venit din mai multe opere antecesoare, personajul Măscăriciul se manifestă obscur într-un plan care i-ar fi dat de fapt adevărata greutate. El este cel care săvîrșește minunea venirii lui Don Antonio în „cheagul” consiliului de decizii, el este cel care îi prevestește lui Velasquez că va fi vizitat, din clipă în clipă, de Don Antonio, acum urmărit pentru înaltă trădare. Am putea astfel recunoaște în Măscăriciul pe nepuizabilul personaj Mefisto (prezent de la, să zicem, Goethe pînă la Alexandru Sever), cu care Don Antonio face un pact. Cunoscîndu-se în timpător într-o oînciumă, cei doi devin legați printr-un jurămint în doi peri, dar destul de bine situat în ierarhiile juridice: Măscăriciul: „Jur să mă fac frațe de cruce cu tine și ca drept necredincioși (s.n.) ce sîntem amîndoi o să ținem jurămintul altfel decît popii și miniștrii Spaniei”. În discuția cu cei aliați (Secretar I și Secretar II), Don Antonio nu jură pe Dumnezeu: „Așa să-mi ajut eu singur!”. Asemenea plonjări arheologice, spre umme ale unor „porți” care dacă nu există nici nu se deschid, pot fi prețioase eseului dramatic profesat de autor.

Paul TUTUNGIU

OFENSIVA TEATRELOR NAȚIONALE

Eleganță și stil

Criticate nu o dată pentru caracterul eclectic al repertoriului, prea împestritat cu titluri minore și aleatorii, pentru faptul că nu stimulează, nu încurajează și nu „promovează” îndeajuns dramaturgia originală, iar atunci când o fac nu joacă totuși autorii importanți ai acesteia și vice-versa, criticate totodată pentru lipsa unor spectacole reprezentative, demne de exigențele firmei sub care joacă, Teatrele Naționale păreau dispuse să-și suporte cu stoicism olimpiian condiția academismului lor (pretutindeni) subînțeles, nelăsându-se străpuns de ascuțișul și persuasiunea condelor critice. De altfel, la noi, cerințele de principiu cărora trebuie să le răspundă teatrul național (și, deci, cu atât mai mult Teatrele Naționale !) nu s-au prea schimbat de la felul în care au fost formulate de criticul dramatic Mihai Eminescu, intrat și el (odată cu poetul) în cel de al doilea secol al nemuririi sale. S-au schimbat și se schimbă mereu condițiile în care activează teatrul național și Teatrele Naționale, cerințelor de principiu, cultural-educativ-patriotic, adăugându-li-se și altele, poate nu mai puțin îndreptățite, însă de ordin practic, economico-financiar.

Jucind — în distribuții paralele — un impresionant număr de spectacole, ce poate atinge și depăși într-un an de trei ori zilele anului, efectuând tunee în toată țara și micro-stagioni în orașe și centre muncitorești, căutând să răspundă în forme cât mai variate cerințelor atât de diferite ale diferitelor categorii de public, neplîngîndu-se de exigențele firești ale criticii, măci de pretențiile mai mult sau mai puțin justificate ale autorilor dramatici, îndeplinindu-și în bună măsură și planul financiar și funcția lor educativă majoră în viața spirituală a țării, Teatrele Naționale merită în clipa de față o cu totul altă privire critică decît cea superior-condescendentă, căreia nu se știe cine i-a dat tonul, dar

cu care au fost gratulate constant de la o vreme încoace. Datorăm o atare schimbare de optică mai ales în această stațiune, 1988—1989, în care se poate vorbi (deocamdată cu excepția Naționalului ieșean) de un puternic reviriment al Teatrelor Naționale, de o susținută ofensivă a acestora împotriva producțiilor rutiniere, grevate de academism. La loc de frunte se situează în primul rînd Naționalul timișorean, cu virful de lance al spectacolului *Trei surori* de Cehov, în regia lui Alexa Visarion. A fost urmat, la scurtă vreme, de *Antoniou și Cleopatra* de Shakespeare, în regia lui Mihai Măniușiu, la Naționalul clujean. Regizorul Ion Cojar ne-a oferit apoi impunătoare și impresionantă montare a *Vaslei Jeleznova* de Gorki, la Naționalul buoureștean, după care a venit rîndul Naționalului craiovean să me invite la o sensibilă și semnificativă redescoperire a universului chehovian prin spectacolul *Unchiul Vanea*, în regia lui Mircea Cornișteanu. Toate aceste spectacole (asupra cărora ne-am pronunțat pe larg în cronicile noastre anterioare) au un caracter reprezentativ pentru ceea ce poate și trebuie să fie ținuta artistică a unei montări demne de firma unui Teatru Național, ilustrînd totodată cote de virf ale artei noastre interpretative și benefice tendințe ale artei regizorale contemporane. E de precizat faptul că nu sînt singurele montări demne să ne rețină atenția în teatrele respective, ele situîndu-se în contextul asumării unor responsabilități sporite față de calitatea și claritatea actului scenic, față de valoarea lui ideatică și forța impactului său emoțional.

N-au rămas în afara acestor preocupări nici spectacolele Teatrului Național din Tîngu Mureș, altît cele de la secția română cît și cele de la secția maghiară dîndu-ne sentimentul că și acest teatru înregistrează acum una dintre cele mai bune stagioni ale sale din ultimii ani. Cum despre incitanta (chiar dacă nu și suficient de bine motivată) montare a lui Dan Alexandrescu, la secția română, cu

Rața sălbatică de Ibsen, ca și despre montarea lui Kincses Elemer, la secția maghiară, cu **Diogene căinele** de Duñitru Solomon, revista a publicat deja cronici distincte, ne vom referi, în cele ce urmează, la alte trei spectacole de vădit interes ale stagiunii țurgumureșene.

Actualitatea

și actualizarea lui Gorki

Spectacol de elevată ținută artistică și exemplar profesionalism al secției maghiare, **Azilul de noapte** nu mai este, în viziunea regizoral-scenografică a lui Kincses Elemer și a Mariei Miu, „proprietatea” lui Koshilov și a soției sale Vasilisa, ci un spațiu (simbolic) al catacumbelor în care lumina pătrunde doar prin găuri de ventilație sau de canalizare, un spațiu incert, dar situat cu certitudine dedesubtul străzii, (apropiat deci de titlul original al piesei — „La fund”, cum s-ar putea traduce *Na dne*), spațiu pe care cei doi par mai mult să-l administreze temporar, poate în virtutea legăturilor lor cu poliția. Însemnele vestimentare ale țării și epocii sînt în mare păstrate, dar și acestea comportă o mai largă generalitate, accentul căzînd pe posibilitatea păstrării demnității și a adevărului ființei umane, chiar și în condițiile marginalizării și abrutizării acesteia, într-o aserbă luptă pentru existență. Personajele — desigur, nu numai din vina lor — au ajuns „la fund”, dar gîndurile și sentimentele pe care încă le mai încearcă, lumina lăuntrică de care mai sînt în stare, în absența oricărei perspective, le ridică tulburător „la suprafață”, ca pe o rană sîngerîndă a umanității, ce nu poate fi ascunsă la infinit de lumina zilei. Bătrînul Luca nu e neapărat un mare mincinos și nici bunătațea propovăduită de el o simplă diversivă, ci doar un paleativ individual, vădîndu-și totaia ineficiență în plan social. Regizorul nu-și îngăduie o privire nepuțincoș-înduioșată asupra acestei lumi, pe care n-o souză, ci o face cumva să se privească pe ea însăși cu o necruțătoare și amară luciditate. Căci pînă și culcușul nefericitului Actor care se sinucide e pîndit și luat imediat de un altul, în cutremurătorul final al spectacolului, avînd valoarea unui rechizitoriu: abia prin exacerbată-i grijă de a se salva nu mai pe sine, individul își semnează o ineluctabilă condamnare socială.

Modalitatea aleasă îmbină realismul trăirii și finețea desenului psihologic cu un nedisimulat patetism al implicării ideatice, scenele de o violență aproape

expresionistă topindu-se parcă în acest strigăt neauzit al unei umanități ultragiutate. O lumină „săracă”, excelent filtrată, conduce la efecte de picturalitate rembrandtiană, relevînd încă o dată marele talent al scenografei Maria Miu, capacitatea acesteia de a gîndi un spațiu teatral reverberant pentru problematica piesei și liniile de forță ale viziunii regizorale, care beneficiază astfel de un pregnant relief scenic. La rîndu-i regizorul asociază cadrului plastic și discursului actoricesc eficiente efecte sonore, în metaforizări percutante, pledoaria pentru respectarea omului desfășurîndu-se, de exemplu, pe fundalul sonor al cîrmelor care mărșăluiesc pe caldarîmul de deasupra „azilului”. Nu s-a obținut totuși un stil unitar al interpretării, efecte patetice exterioare răbufnind intermitent în jocul unor actori, chiar dacă biruințele individuale ale celor mai mulți dintre ei sînt notabile.

O impresionantă creație actoricească realizează Tarr László în rolul Actorului, compunînd cu finețe și, deopotrivă, cu forță expresivă bogată în nuanțe, o efigie a năpăstuirii și ratării, capabilă încă de generozitate sufletească. Apariția de Christ părăsit și îmbătrînit a lui Lohinszky Loránd în Luka, ambiguitatea pe care știe s-o păstreze în legătură cu identitatea acestui controversat personaj, dispunînd de metăgăduite energii spirituale, conferă rolului un tumultuos dramatism lăuntric și o pregnanță scenică aparte, memorabilă,



Satin (Györfly András), Actorul (Tarr László) și Baronul (Bóár Ferenc), într-un moment reprezentativ din spectacol

Original concepute, vor fi bine tensionate dramatic portretizările datorate actorilor Farkas Ibolya (Vasilisa), Ferenczy Istvan (Vaska Pepel) și Boér Ferenc (Baronul). În tușe groase, violent expresive, (atingind însă și unele stridențe) sînt compuse aparițiile lui Satin (Györffy Andras) și ale Nastiei (Gáspár Imola). Sînt temeinic configurați scenic Bubnov (Kárp György) și Klešč (Tóth Tamás); dispariția Anei capătă o stranie frumusețe în interpretarea actriței Székely Anna; e schițată cu aplomb dorința de evaziune a Natașei (Buzogany Márta Gabriella) și nu duce lipsă de culoare niciuna dintre aparițiile Kvasniei (Biluska Annamária), ale lui Medvediev (Magyar Gergely) și Kostiliov (Gyarmati Istvan).

Păstrînd măsura între actualitatea și actualizarea lui Gorki, Kincses Elemér propune o convingătoare universalizare a problemicii piesei, printr-un spectacol de anvergură, ce poartă deopotrivă însemnele talentului regizoral și ale maturității profesionale.

Un spectacol de factură aproape clasică, transînd astfel cu adecvație, în re-

gimul „corespondențelor”, zona de specificitate stilistică a textului, este **Dona Juana** de Radu Stanca, tot la secția maghiară a Teatrului Național din Tîrgu Mureș, în regia lui Dan Alecsandrescu. Față de versiunea scenică, și ea meritorie, dată de același laborios regizor în urmă cu 20 de ani, la Teatrul Dramatic din Baia Mare, cea de acum se înfățișează într-o mai austeră și elevată simplitate a transfigurării, la care contribuie, în bună măsură, scenografia lui Kemény Árpád. Simetriile de construcție ale textului se vor regăsi inspirat în simetriile decorului și ale costumelor, ba chiar și în acelea ale desenului mizanscenic, spectacolul cultivîndu-le deliberat, fără să-și refuze tentația „pozelor” solistice, a gesticulației largi și a volutelor pline de grație, cu un soi de calofilie asumată, ce-l face efectiv delectabil. Movurile și alburile bogatelor costume ale perechii Don Juan-Dona Juana vor avea astfel fastul și eleganța princiară cuvenite, contrastînd cu petele de culoare vesele și vii ale costumelor cuplului Fiorelo-Fiorela, ca și cu negrul apăsător al costumului lui Don Fernando, pe „adevăratul” său nume Don Morte.

Fără să-și propună o „reinterpretare” modernă a mitului lui Don Juan, cum aveau s-o facă, în spațiul dramaturgiei universale, un Max Frisch, iar în acela al dramaturgiei românești, un Teodor Mazilu (în **Don Juan moare ca toți ceilalți**), Radu Stanca dădea, în 1947, cînd a scris piesa **Dona Juana**, o posibilă tratare complementară a binecunoscutului motiv literar, suscitînd interesul mai mult prin poeticitatea decît prin profunzimea textului, al cărui livresc e greu de surmontat scenic. Totuși, textul oferă o generoasă partitură actricească pentru interpreta rolului titular și, cum Dan Alecsandrescu avea în trupă poate una dintre interpretele ideale pentru acest rol, opțiunea sa regizorală ni se pare, tocmai datorită acestui fapt, întru totul justificată.

Adám Erzsébet dispune de o naturală distincție și un fascinant farmec scenic, posedă o tehnică teatrală remarcabilă, avînd totodată un temperament și o forță dramatică ieșite din comun, la care se asociază o minuțioasă și stăruitoare cizelare a detaliului scenic, conducîndu-i creațiile, cu o simplitate ce pare aproape firească, pe culmile strălucirii artistice. Recitalul Eminescu de acum doi-trei ani o mărturisea din plin. Excelent figurate, numeroasele treceri de la o stare sufilească la alta, realizate cu fi-



Alături de Gáspár Attila (*Don Juan*), Adám Erzsébet (*Dona Juana*) într-o creație de referință a carierei sale

nefe și subtilitate în creația sa din Dona Juana, reconfirmă amplitudinea unui registru dramatic bogat în nuanțe și forța unui talent de anvergură și eclatanță europeană. E secundată, cu aplomb și dezinvoltură, de Mózes Erzsébet, în rolul slujnicei Fiorela, cucerită la rindu-i de servitorul lui Don Juan, Fiorelo, acesta interpretat cu destul umor și vervă de Andor Zoltán, pentru a nu avea nevoie de nici o tentă vulgară, contravenind stilului elevat al reprezentației. Apariție luminoasă, avînd, prestanță scenică, tinărul Gáspárik Attila justifică deocamdată renumele personajului Don Juan, dar nu ajunge și la damnarea acestuia. În dificilul rol Don Fernando (Don Morfe), Tatai Sándor e handicapat de un machiaj deficitar, forțat, și nu ajunge nici el la detașarea „conducătorului de joc” cu care pare să-l fi investit intenționalitatea regizorală.

Am apreciat „surdina” aplicată de regizor tiradelor prea lungi, reluînd la nesfîrșit aceleași lucruri, dar me-a nemulțumit lipsa de implicare a ecranajului în desfășurarea acțiunii, o lumină aproape tot timpul egală cu sine, chiar și atunci cînd scena e invadată de sfesnice și luminări, neputînd să confere sporul de dinamism de pe urma căruia reprezentația n-ar fi avut, desigur, decît de câștigat. Importanță rămîne însă „redescoperirea autorului”, Dan Alecsandrescu aflîndu-se printre cei ce o urmăresc programatic, propunîndu-ne-o de astă dată pe Adam Erzsébet într-o creație de referință.

Ascendența registrului satiric

Venind în teatru din proză, iar aici din gazetărie, Platon Pardău aducea cu sine o bună cunoaștere a realității, o frapantă concretețe a faptului de viață bogat în semnificații latente, o cursivitate firească a dialogului și, nu în ultimul rînd, un apreciabil tonus moral, derivînd din patosul rostirii adevărurilor cotidiene, capabile să sugereze fără ostentație dimensiunile frescei sociale. Totuși, atît în *Iubirile de altădată* cît și în *Ionești*, personajele își datorau viabilitatea mai mult portretizării lor eficiente, decît înfruntărilor conflictuale decisive, acestea rămînînd cumva în afara scenei, care le prelua doar ecourile în conștiințe. Explicită, dezbaterea etică risca nu o dată să sufoca materia dramatică, dîndu-i un curs previzibil și o finalitate aproape didacticistă, de la care se salva doar parțial, prin ironia replicii.



Livia Doljan (Cleo) și Aurel Ștefănescu (Manoliu) într-unul din rarele momente de tandrețe ale „lunii de miere”

Nici „miza” pusă în joc nu era de natură să suscite un interes aparte, cum se întîmplă acum, în *Luna de miere*, cea de a treia piesă a autorului, apărută într-o primă variantă în revista „Teatrul” (nr. 11/1987), cu titlul *Călătoria*.

Nu e încă o piesă bine construită, dar e în orice caz o piesă mult mai sollicitantă prin ceea ce spune și chiar prin felul în care încearcă s-o facă, autorul apelînd la tehnica secvențializării discursului dramatic, la alternanța și interferența planurilor acțiunii. Eliberată în bună măsură de canoamele prozei, dar tributară acum unora dintre presupusele scheme ineluctabile ale dramaturgiei, piesa prezintă oricum o scriitură alertă, dinamică, axată pe un conflict adus la vedere, dezbaterea etică fiind acum conținută și intrinsecă desfășurării acestuia. Scriitorul nu și-a cristallizat registrul dramatic — și poate nici nu intenționează, programatic, s-o facă — astfel încît „comedia” sa are un policrom aspect stilistic, îmbinînd comicul frust, de extracție populară, cu umorul absurd, împins pînă la grotesc, într-o coexistență a dnamei cu șarja caricaturală și a alegoriei cu o neașteptată virulență satirică, aceasta sfîrșind prin a se impune.

Semnînd premiera pe țară a piesei, regizorul Kovács Levente, secundat de scenografa Judit Kothay-Dobre, imaginează un spațiu multifuncțional, elementelor mobile de decor și recuzită revenindu-le sarcina sugerării diverselor ambianțe din „zona” Dorunei, trecerile de la real

la fantast și oniric săvârșindu-se într-un soi de osmoză coșmarescă, amintind de filmul *Căința* al lui Abuladze, însă într-o tonalitate cenușie, probabil intenționată, dar și destul de urită în sine. Ceva mai inspirate mi s-au părut costumele reprezentăției, luându-și sarcina departajării acestor planuri și izbutind totodată o elocventă sugestie tipologică.

Piesa pune în discuție condiția creatorului, ca și pe aceea a factorului decizional, în ipostaza voluntarismului exacerbant al acestuia, obișnuit să nu întâmpine nici o opoziție. Primul termen e figurat de inginerul constructor Manoliu, căruia Aurel Ștefănescu îi compune o convingătoare imagine scenică a epuizării fizice dar și a dărzenia morale, cu care-și joacă ultima carte, până în clipa morții. Cel de al doilea e figurat de atotputernicul șef local Budura și configurat scenic de Cornel Popescu, într-o terifică imagine a forțelor malefice, devenite conștiente de puterile lor discreționare, pe care și le apără neadmițând nici o replică, nici o tentativă de părăsire a statu-quo-ului. Acesta e totuși erodat chiar din interior, de forțele primordiale ale vieții, opunându-se osificării și mistificării, forțe simbolizate de personajul Maria, căreia Cristina Pardanschi îi conferă lumina și demnitatea necesare. Impresionantă este și evoluția actriței Livia Doljan în rolul soției inginerului Manoliu, punotind cu tragism autentic acuzatorul final al spectacolului. Cei doi muncitori apropiați de inginerul Manoliu, Panait și Asmarandei, sînt conturați cu umor și siguranță de Cornel Răileanu și Ion Rîțiu, subalternii lui Budura rămînînd în schimb la condiția unor fanteze prea acuzat caricaturale, în interpretarea actorilor Constantin Sășăreanu (Iuga), Radu Dobre Basarab (Manea) și Traian Costea (Pomparău).

Chiar dacă nu depășește un anume schematism al textului, spectacolul nu e mai puțin incitant și important prin problemele pe care același text reușește să le aducă în discuție, invitînd la o meditație activă și profundă, spre satisfacția celor ce-l urmăresc.

Și la Tirgu Mureș se face așadar teatru de calitate, actorii neezitînd, de la Shakespeare încoace, să fie oglinda timpului lor.

Victor PARHON

cronica **Viziunii** **regizorile**

O ABORDARE **TRANȘANTĂ**

„Vampilov mi-a spus odată: «Tu ești fericit pentru că poți să scrii și preză. Pe cînd eu nu pot scrie decît teatru». Într-adevăr, era un dramaturg înmăscut». Vorbele lui Mihail Roșcin (reproduse în caietul-program al spectacolului, redactat cu profesionalism de Georgeta Mărtoiu) caracterizează lapidar personalitatea creatoare a unuia dintre cei mai talentați autori dramatici contemporani din Uniunea Sovietică și, fără îndoială, din Europa. Contemporan, din nefericire, doar din punctul de vedere al periodizărilor istorice convenționale, căci Aleksandr Vampilov a murit — la nici 35 de ani — în 1972. Opera sa cuprinde doar cinci piese, dintre care **Vinătoarea de rațe** este unanim socotită cea mai valoroasă. Protagonistul ei, Viktor Zilov, intrupează, conform criticii de teatru de azi din U.R.S.S., psihologia specifică unei întregi promoții (dacă nu generații) de intelectuali — aceea a deceniului 1960—1970 —, marcată de o acută criză de conștiință, aflată în căutarea unei identități etice și, în general, spirituale pe care nu și-o putea ea însăși preciza. Cu atât mai puțin — distiga. „Slujbă ai, casă ai, femeile te iubesc, re-ți mai trebuie?” îl întrebă, sincer scandalizat, unul dintre personaje pe Zilov. Iar acesta nu poate răspunde decît „Voi nu înțelegeți nimic!”. Singurul său ideal, pasiunea sa obsedantă, este vinătoarea de rațe — simbol de o poezie stranie și neliniștitoare al unui alt univers, al unui alt tărîm. Ceea ce îl cheamă într-acolo nu e însă o viață mai plină, mai intensă, ci tăcerea, nemiscarea. „Țărîmul celălalt” este țărîmul morții, nu al morții altor făpturi, căci Zilov nu a împușcat nici-odată o pasăre, ci al propriei morți. Ca și cehovianul Ivanov, eroul lui Vampi-

lov nu poate trăi într-o lume pe care o disprețuiește, dar nu are nici o altă lume, „a sa“, de propus ca model, pentru că la rîndul lui trăiește urît, în minciună și nepăsare față de ceilalți. Ca și lui Ivanov, nu îi rămîne altă ieșire decît sinuciderea. Finalul piesei e — altfel decît la Cehov — ambiguu în planul strict al evenimentelor: s-ar zice că Zilov poate însă alege între viață și moarte; în planul ideii nu mai e însă cu puțință nici o șovăială. Și nici o speranță. Să credem, alături de Camus, că numai omul fără speranță e cu adevărat un om liber?

Spectacolul lui Andrei Mihalache oferă cîteva răspunsuri. Nu însă la întrebările grave ale piesei. De altfel, tînărul regizor s-a arătat preocupat nu atît să reformuleze în termeni scenici întrebările dramaturgului și să încerce apoi să le răspundă (sau să ne provoace pe noi să le răspundem), cît să impună afirmații categorice. Chestiunea ține, desigur, de personalitatea sa (artistică): nu toată lumea trebuie să fie de acord cu Socrate că a pune întrebări e mai important decît a da răspunsuri. Dar decizia de a aborda tranșant un text alcătuit din nuanțe infinitesimale mi se pare riscantă estetic, pentru că duce, în cele din urmă, la schematizare; și a piesei, și a spectacolului. **Vinătoarea de rațe** este o piesă extrem de dificilă, în primul rînd pentru că Vampilov, ca și Cehov (dramaturgul său preferat, de altminteri), nu ține deloc să construiască situații inedite (de o mare simplitate, acestea par preluate din arsenalul vodevilului și melodramei: „lovituri de teatru“, „quiproquo-uri etc.) și, încă mai puțin decît predecesorul său, nu dă indicații referitoare la stările sufletești ale personajelor ori la tonalitatea afectivă a replicilor. Dar tocmai din jocul replicilor — inteligente, pline de spirit și nu o dată de haz, aparent spontane și de fel „elaborate“ — se conturează, într-un *crescendo* imperceptibil, tragismul amar al temei, caracterele complexe ale eroilor, „mesajul“ piesei. Treptat, fiecare frază capătă o rezonanță simbolică intensă, dar asta se petrece fără ostentație și artificii; simbolul e o prelungire organică a realului. Andrei Mihalache a transpus scenic piesa într-un registru frapant simbolic; procedeul, tautologic, conduce inevitabil la aplatizarea sensurilor. Din punct de vedere pur tehnic, demersul său e împlinit, spectacolul are claritate și echilibru, are imagini frumoase și ritm just; îi lipsesc însă adîncimea și poezia, adică ceea ce face dintr-un spectacol (bun), un spectacol-opera de artă. Componenta esențială în care s-a concretizat viziunea regizorului este

scenografia, realizată de Ion Țițoiu (decor) și Maria Elena Peici (costume). Principala piesă din decor constă într-un panou mobil, acoperit cu oglindă și amplasat la cîpătîiul sofalei pe care stă Zilov în scenele din prezentul acțiunii și „sosia lui Zilov“ în acelea de amintiri. (Inventat de regizor, acest din urmă personaj — dincolo de faptul că substituiearea lui cu „originalul“ implică numeroase cortine de întineric ce incomodează fluența spectacolului — funcționează eficient, în acord cu ideea de permanentă dedublare lucidă a protagonistului.) Sugestia pe care o comunică realitatea secundă și înșelătoare ce se reflectă în apele oglinzii — imposibilitatea eroului de a evada din limitele propriului eu și ale lumii înconjurătoare — e prețioasă în ansamblul montării; în schimb, existența sau inexistența acestui obiect de bază în diferitele scene urmează o logică pe care n-am putut-o descoperi, deși am văzut spectacolul de două ori*. Pe scurt, panoul cu pricina pare că se ivește și piere în funcție nu



Imagine din spectacol: Realitatea văzută în oglindă, dar nu invers

de necesitățile expresive ale demonstrației, ci de acelea practice ale spațiului de joc. Perfect motivată și multiplu conotativă este prezența sa numai în penultima scenă a reprezentației, în care, după ce Zilov trage asupra dublului său din oglindă, același panou, de astă dată cu suprafața mzaicată în nenumărate cioburi, veghează, luminat de un proiector roșu, trupul nemișcat de pe sofa. Dar voința de a „simboliza”, de a „metaforiza” cu orice preț se vădește în primul rind în cromatica scenografiei, compusă exclusiv, în cazul decorului, și preocupăntor, în cazul costumelor, din două culori: alb și negru. Vizual, soluția are sobrietate și distincție. Conceptual, lucrurile se complică din cauza semnificației tradiționale a acestor culori. La prima lor apariție în grup — ca participanți inchișii de Zilov la propria sa înmormântare —, toate personajele sînt îmbrăcate în negru; foarte normal, ar zice oricine, dată fiind împrejurarea. Imediat apoi, toate apar înveșmîntate în alb strălucitor, pentru ca, în partea a doua a spectacolului, cînd hainele unuia, cînd ale altuia să capete, pasager, tente roz-vestede. Ținînd seama că Zilov, care este conceput regizoral ca o victimă inocentă a mediului, poartă (singurul) numai veșmînte albe și că în final, din spatele oglinzii în care protagonistul și-a distrus imaginea, ceilalți reapar tot îmbrăcați în negru, îți vine în minte că degradarea pe parcurs a albului exprimă doza de „negativitate” ce-i este atribuită fiecărui personaj de către Zilov, respectiv de către regizor, prin ochii lui Zilov. Numai că mici așa nu găsești justificarea logică — logică în raport cu înseși datele propuse de mizanscenă — a acestor variațiuni, în anumite momente ale spectacolului. Dacă însă citești în programul de sală rîndurile semnate de scenografa Maria Elena Peici, afli că, de fapt, culoarea costumelor urmărea (să distingă episoadele „inchișuite” (negru) de acelea „rememorate” (alb) și că, înăuntrul acestora din urmă, diferențierea cromatică și de stil a hainelor reflectă limpezimea ori nesiguramța pe care o au diversele siluete în memoria eroului! Mă îndoiesc că un spectator (chiar „avizat”) care nu cunoaște piesa (needitată la noi) și care nu

* Faptul că teatrele care vin în turneu la București ar trebui să studieze cu atenție, în prealabil, săliile unde urmează să joace pare de domeniul evidenței, dar probabil că nu e. Între reprezentarea văzută la sala mare a Naționalului și aceea de la sala Majestic era o diferență considerabilă, în favoarea celei de-a doua.

are timpul sau dorința de a răsfoi programul înainte de ridicarea cortinei ar bănui o clipă măcar finețea neuropsihică a acestei rezolvări. Altminteri, în sine, costumele sînt plăcute la vedere.

Meritul evident al lui Andrei Mihalache este, în acest spectacol, capacitatea de a fi îndrumat și omogenizat cu autoritate echipa actoricească, formată din interpreți deloc asemănători ca manieră de joc. În rolul cel mai dificil, Eugen Mazilu izbutește o evoluție nuanțată — în cadrul viziunii regizorale asupra personajului —, redînd și aparența de lichiea simpatice, și esența de „tînăr furios” a lui Zilov. Mai puțin vizibilă apare dimensiunea generalizatoare a protagonistului, purtător nu numai al unei drame personale, ci și al unei stări de spirit tipice pentru categoria pe care o reprezintă. Galia, soția nefericită, și-a găsit în Nina Udrescu o întruchipare ce nu se va uita ușor. Actriță de sensibilitate și forță dramatică verificate, Nina Udrescu s-a apropiat cel mai mult de sufletul piesei, aflînd mereu tonul adecvat în relațiile cu ceilalți și mai ales cu principalul ei partener, Eugen Mazilu; scena retrairii cererii în căsătorie constituie (secundată de monologul lui Zilov) momentul de virf al reprezentației. Distribuită în rolul Irina (ingenua „pradă” a lui Zilov), Cătălina Bărcă accentuează pînă la monotomie naivitatea și neajutorarea eroinei. Tînăra actriță ar trebui, de altfel, să încerce a ignora modelele acreditate pe urma cărora — poate involuntar — păsește și să caute o exprimare personală a resurselor pe care, nu ne îndoim, le posedă. Ezitantul, poltronul Șaiașin („băiat bun” altminteri) e înfățișat de Longin Mărtioiu cu o bună întuire a versatilității de fond a personajului. Emil Birlădeanu (Kusak) portretizează savuros un șef autoritar, dar „înțeleghător”. Partiturile de coloratură (Valeria și Vera) sînt susținute cu aplomb de Maria Nestor și, respectiv, Elena Gurgulescu, căreia i-am reproșat însă unele excese vocale și pantomimice. Constantin Duicu schițează cu convingere personajul Kusakov. În rolul bizarului și înfricoșătorului Dima, Liviu Manolache are masca hieratică și intonația monocordă necesare. Se achită conștiincios de sarcinile ce le revin Cosmin Mazilu și Adrian Anicuța.

Dincolo de rezervele formulate, spectacolul Teatrului Dramatic din Constanța se cuvine apreciat pentru tentativa curajoasă de a „ataca” un text important din dramaturgia universală contemporană, într-o formulă care, oricum, incită la discuții. Ceea ce nu e deloc puțin.

Alice GEORGESCU

ARRIVEDERCI, GOLDONI

E simptomatic faptul că și Dominic Dembinski, prin spectacolul **Cuibul** de la Teatrul „Nottara”, și Cristian Ioan, prin cele două montări Goldoni de la Teatrul de Nord din Satu Mare, au aceeași dublă atitudine: persiflatoare față de textele montate și autoironică față de opțiunea lor regizorală. Dominic Dembinski satirizează ambiția satirică a piesei **Cuibul**. După căderea cortinei și după stingerrea cascadelor de ris din sală, se instalează, lent, senzația, devenită repede certitudine, că temerarele atitudini avute de personajele pozitive, minore fiind, erau deja perimate în clipa când au fost luate, că racilele față de care se lua atitudine în text erau mediocre, confortabile, racile kitsch, că aceste racile sînt viabile și amuzante prin enorma lipsă de importanță în care se scaldă cu gravitate; cu kitsch-ul racilelor și kitsch-ul atitudinilor, care, în final, se absorb una pe cealaltă într-o împăcare generală, regizorul își mărturisește melancolicul jind după un „alteceva” greu de definit, greu de aflat. Probabil aceasta e prima montare în care tehnologia surogatului — „frumosul” satirei imediat acceptabile — este transformată în caustic instrument de analiză sociologică și estetică a teatrului — text și spectacol. Montarea lui Dembinski păcătuiește, cred eu, numai prin aceea că, în absența alternativei, prin final spectacolul cade în păcatul pe care-l folosisese ca tratament de asanare morală a Satirei: se resemnează la a fi amuzant pentru toate gusturile și, astfel, alunecă el însuși în kitsch. Cristian Ioan are față de textele lui Goldoni o atitudine și mai dură, dar, în același timp, mai dezarmată. Ce-i poți reproșa unui clasic? Faptul că nu e imperios prezent ori foarte contemporan într-un text? De ce l-a ales, în acest caz? Doar pentru că e clasic? Contestarea valorii unui clasic a fost dintotdeauna o reacție iconoclastă, revolută și jenantă, chiar dacă s-a dovedit necesară și chiar fertilă. Cristian Ioan simulează o astfel de atitudine teribilist juvenilă. **Arrivederci Livorno** și **Vilegiatura in stil italian** sînt, însă, spectacole care parodiază nu **Trilogia vilegiaturii** ci ambiția montării unor clasici. Persiflarea

textului este difractă: Goldoni e pus în culpa de a ne fi găsit pe noi în culpa neputinței de a ne bucura de **bonomia** și chiar de hazul textului său. Persiflarea traversează piesele și ia în deridere chiar trupa care le joacă. Cele trei piese ale clasicului sînt subțiri și inconsistente, e adevărat; situațiile satirizate — probabil

Nicolae Cristache, Rodica Baghiu și Corneliu Jipa sau personajele comediei lui Goldoni citite pe dos de regizorul Cristian Ioan



foarte eficace pe vremea sa — azi nu mai stănesc nici măcar un zîmbet, iar dacă citești trilogia într-o zi nepotrivită te poate și mohori. Stăruie, însă, în scriitură, o anume imberbă siguranță desine a autorului, siguranța că acele mici, nevinovate alterări de morav sînt înveselitoare. Cum pot fi înveselitoare acestea? s-a întrebat regizorul. Drept răspuns a strîns toate poncifurile utilizate și utilizabile în atare ambițioase întreprinderi, presărîndu-le, înmodîndu-le, contrazicîndu-le, răsturnîndu-le — construindu-și din ele și pentru ele viziunea regizorală. Și astfel textele își etalează farmece de din vată de zahăr, cu personaje caricaturale, îndulcite, rotunde, schematice, convingătoare prin aceea că nu vor să spună nimic în plus decît ceea ce spun. Dar nu desfășurarea textelor este amuzantă, înveselitoare, comică, ci spectacolul care se iese din intruzia, din ingerința, din năvala unor evenimente și ființe care apar din exteriorul scenei, din afara textului, din „alte lumi“, cu ceea ce se petrece pe scenă. Se întîmplă tot soiul de incidente „neprevăzute“: apar actori din culise care au de repetat într-un alt spectacol și care vor să ocupe scena; intră în plină desfășurare a reprezentației o femeie care-i caută pe actori, cu treburi personale. Apare corbul Nevermore și există o rată-personaj — numită Esmeralda; cade și un reflector din înaltul scenei, cade cortina și se aprinde lumina ca pentru o pauză de spectacol care, de fapt, nu există; se circulă prin publicul din sală, se deschide un tacioc, ad-hoc, în scenă își face apariția și coboară trecînd prin sală și un superb costum de baie, după a căruia posesoare aleargă un bărbat fatal etc. În scenă se desfășoară și o convenție a convenției: la ușa unei încăperi se află creditori care fac scandal și cer să-l vadă pe debitor. Încăperea se află pe o turnantă, la vedere. În plin cor al vociferărilor, turnanta e rotită și sint dați la iveală creditorii care sînt interpretați de vocile celorlalte personaje abia ieșite din scenă. Desconspirați, acesia se împrăștie ca potîrnichile.

O puzderie de accidente (succesiunea lor conține un soi de dramatism al derizoriului cotidian) se abate asupra spectacolului, rupîndu-l într-o mulțime de secvențe, care, însă, eroic, se reinlănțuie și triumfă. Textul clasic triumfă cu orice preț; iar prețul plătit e efortul de a face să fie înveselitor orice îl deranjează: șicană sau impietate. Să adăugăm în enumerare și altă suită de truvaiuri teatrale: îngerașul veghetor care apare și dispare grație unui scripete, din podul scenei; Eros, cu arcușul și cu săgeți care înțeapă neplăcut; statuia care, plictisită, face gimnastică de înviorare, bea un pahar cu apă, fumează o țigară, croșetează, intră în vorbă cu personajul, își găsește printre mașiniști un înlocuitor pentru cîteva minute... Fiecare personaj este, într-un fel sau altul, o sumă greu de aflat de astfel de mici soluții și ingeniozități care se acoperă unele pe altele, ori se înnoadă în momente-cheie. Publicul rîde, se amuză, aplaudă, se înveselește. Dar risul în această situație e o formă de absență; un soi de refugiu în care nu te poți ascunde decît parțial și pentru puțină vreme. E limpede că pe Cristian Ioan nu l-a interesat textul, ci procedeele unei descotorisirii cît mai spectaculoase. Montarea trilogiei conține în esență două spectacole care se întrețale. Trilogia lui Goldoni se arată a fi un arhipelag literar rece și, azi, indiferent nouă. Spectacolul amalgamului de întîmplări ce-l intersectează pe cel oferit de textul clasic nu are text. Amuzantă e doar zonalar de suprapunere. A monta astfel un text clasic este expresia unui reproș pe care regizorul îl opune datoriei de a monta Goldoni, dar, în același timp, și-l adresează și lui însuși.

Iată că din două puncte cardinale opuse ne parvin semnele unei nemulțumiri bine mascate, ingenios travestite în spectacole, pe care teatrul contemporan o are față de sine. Cum e și firesc, în domeniul creației primul vinovat de nemulțumirile exprimate este nemulțumitul.

Paul Cornel CHITIC

cronică

interpretării

actoricești

Rodica Mandache

în

„Doamnele domnului Caragiale“

CHIPURI, PĂLĂRII, OGLINZI

Pentru un actor, pentru actorul român de comedie, repertoriul caragialean reprezintă, neîndoiește, o permanentă, irezistibilă nispă, o nădejde, mărturisită ori tainică. E un vis a cărui realizare nu apare, însă, nicidecum lipsită de dificultăți, dacă ne gândim că replicile lui

Caragiale sînt cunoscute de tot omul și utilizate în mod curent, precum proverbele, că eroii lui au devenit la fel de populari ca Ileana Cosinzeana ori Făt-Frumos (se spune „un Cațavencu“, „un Pristanda“, așa cum se spune „un Harpagon“, fără a mai fi nevoie de vreo explicație). Dificil, desigur, să intrupei simboluri, să rostesti, cu prospețimea ineditului, proverbe, dar cine visează biruințe banale, la îndemînă oricui?

Oricum, nu Rodica Mandache, care a avut lăudabila ambiție (și cutezanță) artistică de a se încumeta nu la un rol sau la două, ci la o integrală (sau aproape o integrală) Caragiale. **Doamnele domnului Caragiale**, recital prezentat pe scena Teatrului Giulești (scenariul și regia: Tudor Mărăscu), reunește partiturile feminine din **O scrisoare pierdută**, **D-ale carnavalului**, **O noapte furtunoasă**, **Conul Leonida** față cu reacțiunea, liantul fiind nu de ordin narativ ci, am putea spune, al figurării unui univers—moral, psihologic, social — precis delimitat, unic, în care evoluează toate eroinele. Coana Joița, Mița, Veta, Didina și celelalte sînt chipuri, vîrste, ipostaze ale aceluiași personaj — femeia plîcută (cînd vrea să obțină ceva) dar și tigrul dezlănțuit (cînd oamenii sau întîmplările i se împotrivesc), femeia ce se rotește ca floarea-soarelui după „dumnealui“, dar vai de bietul „astru“ dacă ar cuteza să





răsără ori să apună după bunul plac, altfel decât a decis că se cuvine, „supusa-i parteneră“.

Pe coordonate fundamentale comune, deci, eroinele se diferențiază, în interpretarea Rodicăi Mandache, prin... pălării, dar și prin accente, nuanțe, ticuri comportamentale, inflexiuni ale glasului. Deosebiri exterioare, toate, pentru că ideea (legitimă) evidențiată de scenariul recitalului este tocmai aceea a asemănării (pînă la suprapunere, uneori) de fond a eroinelor. Privind prin această prismă, vom constata că Zoe este, de fapt, Zița, după ce „și-a refăcut viața“ cu Rică Venturiano, după ce acesta a parvenit în iedarhia politică, așa încît soarta poate juca cu aplomb (și fără mari riscuri, pînă la urmă) rolul de „damă bună“. Reciproca este și ea valabilă: la nevoie, Zoe redescoperă arsenalul de lacrimi-grații-suspine-tine-rească sfială, minuit cu abilitate și cu bune rezultate de Zița. Surprinzătoare — dar argumentată — ne apare această translare de chipuri și nume în cazul Efimiței, căreia dramaturgul îi acordase rolul de a fi mai mult ecou decât voce. Împrumutînd, în scenariu, replicile consortului, Efimița iese din umbră dezvăluindu-ne posibile (sau, mai curînd, foste) Mițe-Didine-Vete ajunse acum la vîrsta spondilozei dar și a desăvîrșirii artei de „meneur des jeux“ în viața conjugală. Desăvîrșire ce constă, evident, în perfecta „ștergere a urmelor“ în arborarea convingătoare a celei mai blajine obediențe, a unei admirații necummate și nemăsurate pentru geniul veșnic treaz al „bobocului“.

Prezentat în foaierul teatrului, recitalul, ideea lui, beneficiază de (și utilizează cu succes) un detaliu al ambianței — oglinzile. Chipul, aproape același, se multiplică, unghiurile sînt altele dar imaginea este una singură, eroina nu se dezvăluie, vrînd-nevrînd, cu „avers și revers“ în același timp. Consecvent în intenția de a reuni personajele și nu de a le despărți net, recitalul își asumă riscul unei ușoare monotonii. Schimbările operate la nivelul intonației, al poziției corporale, al unor accesorii de costum se încadrează într-o serie inevitabil limitată. Nelimitate (și de aceea infinit mai generoase pentru actor) pot fi doar schimbările interioare, transformările lăuntrice. E un risc acceptat, desigur, și care nu în puține momente a fost depășit de actriță.

Un alt risc asumat cu mult curaj a fost acela de a „cita“ (extrăgînd doar partea sopranei) dintr-un text literar de o desăvîrșită unitate ideatică și stilistică, cu sarcini artistice perfect echilibrate de o parte și de alta. Pentru clarificare,

unele replici au fost împrumutate de la partenerii de dialog și articulate în noua structură prin cuvinte de legătură de tipul: „deci spui că...”. Metoda se dovedește utilă pentru fluența monologului (poate ar fi mai corect spus dialogul monologat), chiar dacă nu e prea ortodoxă, dar clarificările nu pot opera, desigur, decît parțial. Esențială rămîne cunoașterea anterioară a textelor și poate de aceea cu orice alt autor dramatic ideea ar fi avut mai puțini sorți de izbîndă. Caragiale, însă, e cunoscut de spectatori, la piesele sale se merge ca la operele celebre pentru a asculta o anume voce, nu pentru a afla dacă Traviata moare sau scapă cu viață.

Doamnele domnului Caragiale poate fi considerat, deci, un exercițiu de virtuozitate al unei actrițe ajunse la deplină maturitate artistică, care se confruntă nu cu o piatră de încercare ci cu mai multe. Ni se pare, de aceea, pe deplin îndreptățită să ne avertizeze, în programul de sală: „Aștept la acest spectacol numai pe cei ce iubesc actorii, le iubesc curajul și chinul, le iubesc înălțările și coborîșurile, și-i înțeleg cînd vor să zboare”. Dorință întotdeauna demnă de stimă, pe care nu putem decît să o aplaudăm.

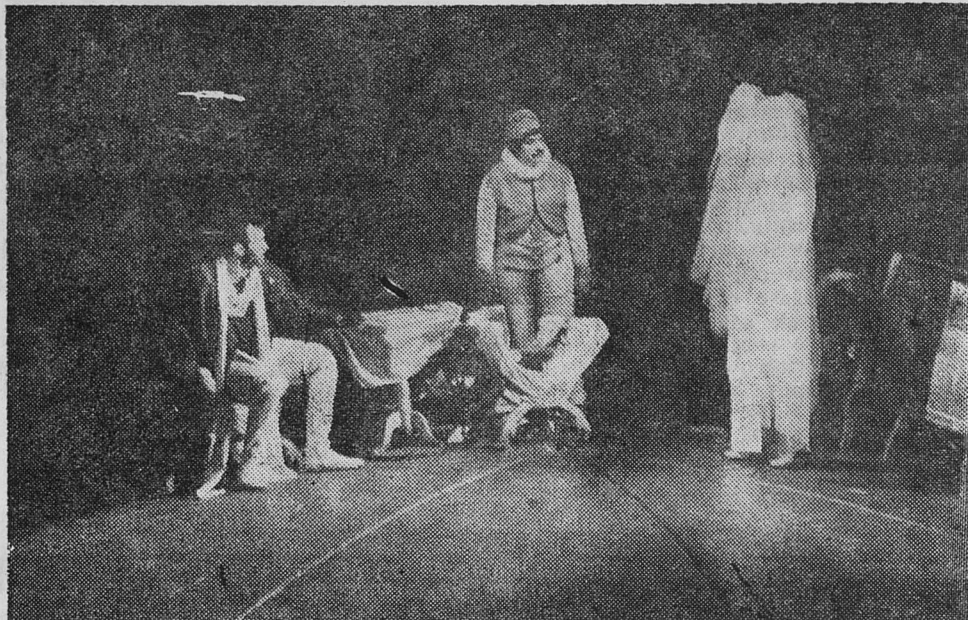
Mihai Mihail și Claudiu Stănescu

în

„Don Juan“

Dificilă, chiar foarte dificilă misiunea actorului într-un spectacol „de regie”, un spectacol în care gîndurile dramaturgului ne sînt comunicate nu prin replicile rostite de interpret ci și prin replicile rostite de interpret. Dificilă dar cu atît mai ispititoare, nu ne îndoim. În astfel de montări — și în această categorie se plasează, indiscutabil, **Don Juan** de Molière pus în scenă, la Teatrul Dramatic din Galați, de Victor Ioan Frunză, în cadrul scenografic creat de Adriana Grand — actorul intră, trebuie să intre, în rezonanță ideatică, plastică și chiar muzicală cu un cuprinzător, diversificat sistem de valori, de semne, de metafore scenice. El nu „întrupează” (ca să folosim termenul acreditat) doar un personaj, ci idei, puncte de vedere — ale autorului, ale regizorului, ale scenografului și muzicianului, ale lui proprii. Misiune dificilă, deci, pentru Claudiu Stănescu (**Don Juan**), Mihai Mihail (**Sganarelle**), pentru ceilalți interpreți, cu atît mai mult cu cît piesa însăși are un statut aparte în ansamblul operei lui Molière și a te bizui pe elementele cunoscute devine măcar inoperant dacă nu păgubi-tor, ori chiar dizolvant.

Personaj tragic, sortit eșecului spectacular, definitiv, **Don Juan** al lui Claudiu Stănescu (sau, mai bine spus, al spectacolului în discuție) își presimte parcă de la prima apariție sfîrșitul, se teme de el dorindu-l, totuși, așteptîndu-l, provocîndu-l. Ca pe o eliberare? Nu, pentru că eliberarea vine după chin, după suferință, or **Don Juan** nu se chinuie, nu suferă, după cum nici nu se bucură. Nesfîrșitele sale iubiri se explică, din această perspectivă, prin incapacitatea iubirii, forța de seducție e consecința unei infirmități — neputința de a fi sedus. Claudiu Stănescu își poartă personajul prin scenă — prin lume, prin existență — cu eleganță sterică, îl amestecă în acțiune fără să-l implice, de fapt, îi confecționează surisuri, gesturi, mișcări sub care nu se află, însă, nimic. O desolare posibilă, interesantă chiar, a personajului, și totuși adesea, mai ales în momentele de relief dramatic al stărilor, al acțiunilor, deranjează, devine excesivă. Poate pentru că ne lasă a bănuî o neimplicare a actorului și nu doar a personajului, respectarea conștiințioasă a unor idei regizorale dar neaderarea organică, deci crea-toare, la acestea. E bine, e justificat ca



pe trăsăturile lui Don Juan (ale acestui Don Juan) să stăruie o ușoară imobilitate, semn al înghețului, dar, fără frisonul lăuntric, ea rămâne doar fereastra cu flori de gheață ce nu creează decât prin deducție senzația de frig. E bine, e justificat, ca Don Juan să fie mareu copleșit de plictiseală; dar nu e vorba de plictisul băiatului fără treburile de sfîșietoarea incapacitate de a trăi efectiv, de a se bucura și a suferi din adîncul ființei.

Dacă la Claudiu Stănescu liniile de construcție ale personajului sînt vizibile și urmate de actor cu docilă precizie, la Mihai Mihail nu le mai putem observa ca atare, topite fiind în carnea personajului. După ce clădirea e terminată schelele nu mai sînt necesare, iar Sganarelle este o construcție scenică solidă, definită, în care nu doar fundamentul dar și accesoriile și-au aflat locul precis. Sganarelle e una din reușitele importante ale actorului, cu atît mai mult cu cît, ca și în text, are totul dar nimic din tipul „canonizat” al valetului din teatrul lui Molière. Ființă lășă și conștiință responsabilă, tulburat de imoralitate dar înapt să-și elaboreze un cod moral propriu sau să adere cu fermitate la unul constituit, fascinat și oripilat de forța malefică a stăpînului, Sganarelle este rînd pe rînd, chiar fără să-și dea seama, în slujba răului și a binelui, a adevărului și a minciunii. Înțelegem, urmărind interpretarea lui Mihai Mihail, de ce Sganarelle nu se poate desprinde

de Don Juan, deși îl condamnă cu vehemență. Omul simplu, banal, se întilnește, printr-un capriciu al destinului, cu o experiență unică, răvășitoare. Fascinat, el trebuie să meargă pînă la capăt, să înțeleagă, să aibă un răspuns la întrebările pe care a fost silit să și le pună. Experiența existențială nu este a lui Don Juan ci a lui Sganarelle și, eroul străbate acest drum înăbușind neliniști dar și descoperindu-le, iubind și urînd, prăbușindu-se sub prejudecăți și eliberîndu-se de ele, învățînd care e diferența între prejudecată și principiu. Un drum greu, spinos, chinuitor, ce nici nu ajunge, neapărat, la un liman, dar un drum care, odată întrezărit, trebuie urmat pînă la capăt. Valoros, în interpretarea lui Mihai Mihail, este aburul de echivoc, de tulburată incertitudine, pe care știe să-l păstreze în jurul eiului său, consecvența ideatică și expresivă a evoluției.

Într-un spectacol „de regie”, așa cum spuneam, posibilitatea actorului de a „ieși în față” se judecă altfel decît în transcrierile cumînți, fără idei, ale unui text dramatic. Se curvin, tocmai de aceea, subliniate talentul și profesionalitatea actorilor, care au reușit să facă din Don Juan un spectacol și nu o suită de piese de bravură. Ne gîndim la Liliama Lupan, Grig Drîstaru, Maria Ere-mia Baboi, Florica Dinicu, Lucian Temelie și nu numai la ei.

Cristina DUMITRESCU

cronica tinereii generații

CÎȚIVA SECUNDARI

Să fie oare compoziția comică, parodia, fizionomia caricaturală, un tărîm fertil de lansare pentru talentul tînăr? Probabil că da, în măsura în care o evoluție **hazlie stîrnuște** încintarea spectatorului, solicitînd simpatetica apreciere a harului care provoacă rîsul. Cu siguranță da, atîta vreme cît viziunea comico-satirică are întotdeauna o componentă iconoclastă, neconformistă, inventivă și inovatoare, proprie personalității artistice aflate la început de drum. Ne permitem chiar să avansăm ipoteza că înclinația către „joacă” și către improvizație, într-un cuvînt, înclinația către „cabotinajul” atît de necesar adevăratului actor (termenul e preluat de la Meyerhold — „Baraca de bilci”) este o bună mascare a lipsei de experiență psihologică (datată vîrstei) și în același timp un foarte util exercițiu profesional de tehnică actoricească. Să ne amintim în acest sens teoria lui Lessing, devenită clasică, despre „modificările sufletului” care aduc anumite schimbări în „habitudinile corporale”, proces a cărui finalitate, în cazul actorului, este inversarea cauzei cu efectul (anumite mișcări și atitudini corporale determinînd „trăirea”, iluzia sentimentului pe scenă) și vom înțelege în ce fel conduita scenică hiperbolică, mimica excesivă, caricatura comportamentală pot fi pentru interpret o adevărată școală de verificare a potențialului și a disponibilităților creatoare. Pe de altă parte, astfel de personaje permit actorului tînăr să exprime o atitudine de refuz la adresa pateticului, a melodramaticului și formulează în același timp adevărată sa la „noua sensibilitate”, pe care Filippo Tommaso Marinetti o prezenta, în al său „Manifest futurist” publicat în 1913, drept proprie „Teatrului de varietăți” al lumii viitoare: „descompunere ironică a tuturor prototipurilor uzate de Frumos, de Măreț, de Sollen, de Religios, de Feroce, de Seducător...”

Folosind reperele teoretice de mai sus, nu urmărim altceva decît fixarea unor posibile puncte de întîlnire între concretul scenei românești actuale și o gîndire teatrală intrată deja în tradiția estetică universală.

Așadar, cuceritoare pentru public, proprie înclinației către „joacă” și către

asimilarea prin exersare a gesticulației teatrale, în fine, fericit asociată unei atitudini emoționale nu atît anti-, cît a-romantice, compoziția comică e capabilă să dezlănțuie în tînărul actor toată zăgăzuita energie ludică, impunîndu-l nu arareori atenției critice, chiar și sub forma unor partituri secundare din scriitura dramatică.

Trei sînt evoluțiile ce ne-au atras atenția în mod special și discutarea lor aici presupune, firește, o selecție valorică. În același timp însă, ne vedem siliți a recunoaște că limitări conjuncturale au împiedicat exhaustiva trecere în revistă a rolurilor interpretate de tineri actori în toate teatrele din țară. Și spunem asta nu spre a diminua calitatea exemplară a compozițiilor remarcate, ci spre a preîntîmpina posibile interpretări exclusiviste.

Primele două reușite schițe tipologice le oferă scena de la „Bulandra” și cea de la „Nottara” prin Doroteea (Oana Pellea) în *Cîinele grădinarului* de Lope de Vega și, respectiv, Stănel (George Alexandru) în *Cuibul de Tudor Popescu*.

Notabil este felul în care atît Oana Pellea, cît și George Alexandru reușesc să convertească date fizice foarte avantajoase în ipostaze ale ridicolului, refuzînd să-și „ajute” personajul cu măști fizionomice, mizînd tocmai pe contrastul între înfățișarea atrăcioasă și substanța dubioasă.

Doroteea Oanei Pellea este o ființă ațoasă și severă, cu aer de fată bătrînă. Actrița își înțepenește deliberat statura flexibilă, uscîndu-și intonațiile, retezînd fără greș orice posibilă intruziune a grației feminine.

Înzestrată cu trup de temperamentală vulcanică, Doroteea pare cu atît mai caraghioasă dintru-și aere de cucernicie, acționînd ferm și sacadat, compunîndu-și uitături teribile în timp ce minuieste o uriașă legătură de chei sau hlizindu-se imbecil cînd are impresia că i se face curte. Oana Pellea a gîndit pe îndelete caracterul și l-a personalizat cu mare precizie, exploatîndu-și inteligent atribute fizice care pot alcătui imaginea unei frumuseți agresive și transformîndu-le în contrariul lor. Gura răsfrîntă, posesivă, devine un botișor mobil și expresiv, alternînd rinjete prea largi cu subțirite stringeri din buze. Conturul provocator



George Alexandru în *Stănel* (Cuibul de Tudor Popescu): parodia şlagărului de succes

al taliei e cu îndărătnicie îngheţat, iar mişcarea se desfăşoară în discontinuităţi ritmate. Nota caracteristică acestui personaj pare tocmai această discontinuitate opusă şerpuirii suple, feline, pe care Oana Pellea o ştie bine folosi în alte roluri.

George Alexandru personalizează fără greş un Stănel-fante de provincie, pe „frumosul fără caracter” din Mazilu, actualizat la Tudor Popescu. Aplombul, forţa şi aerul „fair-play” al interpretului ascund sufletul de funcţionar de-magog şi violent, duplicitar şi parvenit. O indiferenţă meschină, răutăcioasă, străbate de astă dată din privirea oblică pe care am văzut-o în *Olelie* încărcată de îndrăzneală generoasă şi descumpănire onestă. Caracterul jucat de George Alexandru nu contrazice pur şi simplu date fizice „donjuaneşti”, ci dezvoltă această tipologie înspre varianta ei balcanică. Actorul aplică acelaşi mecanism ca şi interpreta Doroteei. El parodiază aparenta unui tip al cărui exponent de fapt este, dovedind că e capabil să se distanţeze de propria-i imagine „eroică”, să o anuleze, spre o a umaniza implicit.

Cea de a treia compoziţie asupra căreia ne vom opri aparţine actriţei Luminia Stoianovici (interpreta lui Kuritsubo din spectacolul *Trei săgeţi* de Iris Murdoch, la Teatrul Naţional din Timişoara). Dacă Doroteea e o subretă în cheie modernă, iar Stănel un descendent contemporan al lui „miles gloriosus”, Kuritsubo este ceea ce îndeobşte numim „personaj în evoluţie, cu psihologie complexă”. Actriţa are de interpretat o japoneză de rang înalt, ce îşi trădează din gelozie stăpîna (prinţesă imperială). Ea

reuşeşte să ambiguizeze datele negative ale partiturii, înzestrîndu-şi eroina cu veleităţi histrionice, amortizîndu-i odioasa duplicitate şi îndulcindu-i contururile. Kuritsubo are o anume „charisma”, lansarea discretă a momentelor comice şi exploatarea lor economică producînd un efect electrizant asupra auditoriului. Încărcată de umor, compoziţia aduce un contrapunct necesar tonului general sentimentaloid, tezist, al montării. Fiindcă în timp ce majoritatea interpreţilor încearcă recompunerea fidelă (oricum imposibilă) a „prezenţei” japoneze, Luminia Stoianovici şarjează datele acestei „prezenţe”. Împreunarea cuminte a miinilor pare prea cuminte, mersul rapid, cu paşi mici, şi înclinarea capului — toate alcătuiesc o caricatură comportamentală. Dar, caricaturizînd, actriţa esenţializează şi izbuteşte nu numai o imagine vie, ci şi una simbolică. Ea joacă **ideea de japoneză**, nu o **oarecare japoneză**. În această privinţă, creaţia Luminiei Stoianovici se întîlneşte cu cele realizate de Oana Pellea şi George Alexandru. Toţi trei reuşesc să înalţe „tipul” la „prototip”. Distilînd inteligent substanţa rolului şi redînd hiperbolic forma sa, actorii au conceput o metaforă comportamentală. Virtuozitatea lor nu este recitativă, egolatră. Ea constă mai ales în capacitatea de încadrare originală şi organică în viziune.

Fiecare dintre aceste compoziţii constituie o victorie actricească, pe acel cîmp de bătălie pe care directorii de scenă au deseori impresia că sînt singurii combatanţi.

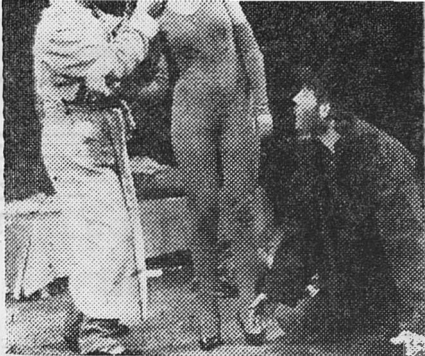
Corina ŞUTEU

cronica spectacolului studentesc

ORIENTARE PRECISĂ ÎN TEXT

Cortina coboară lent peste o imagine memorabilă: cei trei protagoniști urcând treptele propriei lor condiții, nu doar de creatori ai actului teatral, ci și de oameni angajați pe drumul cunoașterii de sine; cu fața luminată de curajul lucidității, care, singur, poate să le asigure (supra)viețuirea. O excelentă metaforă vizuală a esenței, a perenității nobilului histrionism, cit și a naturii umane, care, prin asumarea fiecărui gest, a fiecărui gând, își (re)câștigă dreptul de a dialoga de pe poziții egale cu propriul arhetip generic. O imagine teatrală de mare frumusețe, plină de sens, emblematică pentru debutul regizoral, la Studioul I.A.T.C., al Cameliei Robe (clasa prof. univ. Ion Cojar, cadru didactic asociat Dragoș Galgoțiu). Regizorarea se orientează cu precizie prin labirintul luxuriant al piesei *Dalbul pribeag*, construită ca de obicei de către Dumitru Radu Popescu ca o lume bizară, contradictorie, pulsând de o pasionalitate (auto)devoratoare, intransigentă față de minciună și compromis. Adjuvantele montării funcționează corect: ambianța sonoră — de la sunetul dezarticulat, neliniștitor al pendulei „atemporale”, pînă la ritmurile cînd eterice, cînd baladești (muzica), Gabriel Bassarabescu); scenografia (Adriana Hasnaș și Ileana Vasilescu) — indicînd cu discreție în laterala stîngă locurile de acces în perimetrul unic, încăperea de han, și posibilele spații de eschivă, în profunzimea decorului, ușile batante amintind de intrarea într-un oarecare saloon, dar și de conturul unui posibil sanctuar. Tînăra regizoare a sesizat și a speculat tocmai zona de originalitate creată la întretăierea manierelor de edificare și manipulare a procedurii teatru în teatru, contribuind, după puterile sale, la cristalizarea elementelor de artă poetică.

Un merit esențial al acestui spectacol studentesc este surprinzătoarea evoluție a tinerilor interpreți (clasa prof. univ. Dem. Rădulescu). Confrunțați fiecare la



Actorii — lor înșile oglindă

alt voltaj cu eterogenia partiturilor plămuite insolit din trivialitate și poezie, constrînși, în parametrii paradoxului imprevizibil, la parodie și gravitate deopotrivă, obligați ca „bufoni ai propriei lor condiții” la contorsiuni grotești de mentalitate, de comportament, ei îmbracă simbolic veșminte proteiforme, luptîndu-se cu tranzitorii maniere de joc. Așa cum regizoarea a încercat să-i fie fidelă autorului, și ei, actorii, au trebuit nu doar să reflecte intențiile amindurora, ci să-și fie lor înșile oglindă. Topind una în alta o pluralitate de identități, Gabriela Butuc-Păunescu (Aretia), în tricoul carmin de suplă, senzuală „gimnastă” a spiritului, dă la iveală întîi vulgura insistență provocatoare a recepționerei, disimulîndu-și apoi insinuantă agresivitate sub halatul alb de medicinistă, ca dintr-o dată să devină impresionant de maiestuoasă, drapată în pelerina verde de regină, de actriță. Purtînd (chiar la propriu, căci joacă grimat gros) masca unei onorabilități de suprafată, vetuste, Viorel Păunescu (Lucică) practică, în întemeiat limbaj compozițional, o retorică încărcată de desuetudine, sarcasmul fiindu-i obosit, iar meschinăria închistată în conformism; demascat ca ims defetist, ca „circular” oportunist, va uita de dimensiunea orgoliului luciferic al autorului etern nemulțumit care-și (re)neagă creația și se va autocondamna pentru nimicnicie sufletească. La celălalt pol, figurînd temeritatea prometeică a revoltatului ce-și înfruntă creatorul, Florin Busuioc (Dobromir) se impune ca inofensiv „pictor” abstract al realității; exuberant, persiflant, exaltat, amestecînd clovneria și tragismul, îndulcindu-și cinismul cu superioritatea celui ce a ispășit pedeapsa cuvenită altuia, are o singură cădere, cînd plînge zdrobit de ciudă, de milă, dar se redresează constatînd că tentativa de revelare a culpei eterne nu a fost zadarnică, gestul sinuciderii „inculpatului” confirmînd speranțe într-un viitor moment de conștiință al umanității.

Irina COROIU

O montare agreabilă deși inegală

Suferind un accident ce putea fi traumatizant, salvată în extremis de un tânăr muncitor al zilelor noastre, o fată intră în derivă după un eșec la admitere. Urmărită — se pare — de neșansă, zglobie altminteri și optimistă, va fi recuperată în cele din urmă prin efortul educativ al celor din jur. **Tinărul-in-toate-pozitiv** îi va asigura fetei fericirea conjugală, într-un happy-end lesne de bănuț. Povestea fetei-bune-dar-cu-lipsuri e schițată cu vioiciune stilistică de Dumitru Dinulescu, artist cu disponibilități multiple, și de certe potențe superioare, nefructificate acum, în **Meandrele vieții**, pe toată întinderea și în toată adîncimea. Autorul evită totuși schematismul didacticist, soluțiile maniheiste, balastul moralizator. Replica este scurtă și economică. Sînt și lucruri de prisos și câteva de efect rebarbativ. Unele fapte n-au o motivație prea solidă, altele sînt mărunte din start, câteva par fără miez semantic. Se parodiază în treacăt, cu jovialitate, automatisme școlare, clișee ale presei audio-

vizuale, pedantismul profesoral, scortoșenia doctorală. Adie parcă și o boare sarcastică, dar semnificația rămîne modică.

La Teatrul „V. I. Popa” din Birlad, pe un text subtil, în orice caz de o consistență relativă, regizorul Bogdan Ulmu a lucrat cu bunăvoință și interes, sprijinit îndeaproape de scenografiile Ioan Vinău, care a conceput cîteva volume geometrizzate, sugerînd urbanistica actuală, și Adriana Raicu-Petre, semnatara costumelor în linie fantezistă și deliberat kitsch. Pe convenția „repetiției generale”, cu rapide schimbări de decor și tablouri vivace, regizorul a edificat o montare agreabilă, deși inegală ca pondere a fiecărei scene, ca accente și energie expresivă. Desigur, un sprijin a venit și dinspre trupă, care a lucrat credincios pentru a încheia un spectacol cu sens, pîndit altfel de dezarticulare și pulverizare în minisevențe pitorești. Tatăl jucat de Constantin Petrican vine parcă dintr-un timp revolut, promovînd pedagogia coercitivă a curelei scoase intempestiv, conștient că fata nu mergea fi educată altfel. Scrișnit uneori, recules în meditație babilică alteori, dur cu intermitențe, admite la sfîrșit că a greșit, iluminat brusc în ideea cea bună. Elena Petrican creionează credibil profesoara pedantă, de o ipocrizie fardată, exemplu tipic de inautenticitate suficientă sieși. Economicos și decorativ — Simon Salcă, în rolul directorului liceului și al soțului plasat iremediabil sub papucul conjugal. Un joc în cea mai mare parte exact desfășoară Marcel Anghel și Tamara Constantinescu, ei sugerînd bine alternanța de planuri: repetiție-viață trăită, cu schimburi nuanțate de registru și necesare volute comice. Mama, așa cum o înfățișează Ruxandra Petru, are vibrație omenească, dar nota lacrimogen-patetică se cuvine estompată. Au contribuții oneste, între alții, Gabriel Constantinescu, Virgil Leahu și Petre Boroșoiu.

Între credință și tăgadă, alegem calea de mijloc, înscriind proaspăta premieră absolută a teatrului birlădean între montările oportune.

Teodor PRACSIU



„Meandrele vieții” sau un spectacol pîndit de pulverizare în minisevențe pitorești

Remanierea mijloacelor artistice

După **Baltagul**, o altă adaptare a unei opere sadoveniene: **Neamul Șoimăreștilor**. Inițiativa Teatrului pentru Tineret și Copii din Iași este în sine un fapt de cultură. Dar, cum de data aceasta montarea se face în noua incintă a teatrului, actori și regizori au hotărât să înfrunte o altă fericită dificultate: aceea de a folosi scena de tip arenă. E deja știut, că noua clădire a teatrului este o minunăție și că, în ea, orice cutezanță regizorală este întâmpinată de disponibilități tehnice greu de imaginat altfel decât solicitându-le. De aici se iese și avalanșa de dificultăți ridicate în fața colectivului de actori. Jocul în căușul puzderiei de ochi țintuitori nu iartă. Actorul nu are nici o scăpare: e săgetat, scormonit, urmărit fără îndurare. Teatrul ieșean, precaut, a invitat trei actori de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”: pe Ada Gîrțoman, Doru Zaharia și Gelu Zaharia. S-a apelat la experiența lor artistică pentru a înlesni trupei înfrângerea inevitabilelor timidități. Dincolo de rezultatele colaborării, această nouă inițiativă dă în vileag dorința marilor performanțe artistice. Într-o trupă pare animată de un suflu nou și bintuit de exigențe maxime. O dovedește și faptul că tinerei Liliana Mavriș, nou venită în colectiv, i s-a încredințat un rol care-i prilejuiește o uimitoare apariție plină de prospețime și firesc nativ, dificil de echilibrat altfel decât printr-o totală dăruire a celorlalți. Spectacolul este ritmat în spațiu. Are perimetre de joc situate în cutia italiană, în fosă, în istmul care leagă scena tradițională de hexagonul scenei-arenă și în arenă. Scenografia semnată de Rodica Arghir evită dificultățile și însinuează pitorescul unor peisaje ori al unor interioare. Dificila problemă pusă de textul sadovenian este caracterul său baladesc (și, inevitabil, și al scenariului); problemă pe care direcția de scenă (Constantin Brehnescu) o rezolvă simplu și emoționant prin introducerea în montare chiar a unor vechi balade pe muzica lui Gil Ioniță, cîntate fie de compozitor fie de o formație folk: deschizînd spectacolul, însinuîndu-se între părțile sale și încheînd zbuciumatele aventuri de inimă, spadă și conștiință ale lui Tudor Șoimaru, cîntărețul, prin melodie și text, deschide o largă albie emoțională pe care plutește însăși prezența noastră către înserarea veacului, unde își

pierde silueta povestea desfășurată pe scenă. Spectacolul „ține în mină” publicul, indiferent de vîrstă.

Paul Cornel CHITIC

Tudor Popescu în avantaj

Construite de autor cu abilitate, alternanțele dintre a fi și a părea, permanentul schimb de măști și feluritele ipostaze comice menite să acuze goana după senzațional au găsit în actorul Ion Lucian (autorul regiei) un bun conducător de joc și de umor. După propria-i mărturisire (din caietul-program) el „n-a contribuit cu nimic” la realizarea acestui spectacol, ci s-a rezumat la „interpretarea fidelă” a piesei lui Tudor Popescu, **Hoțul sentimental**, încercînd „să pună în valoare textul ei plin de haz dar și de probleme contemporane, precum și talentul tinerei echipe de actori”.

Parafrazînd vorba cronicarului „nimic nu i-a fost făcut, decît că i-a scos ochii și i-a tăiat capul”, să zicem și noi că Ion Lucian n-a făcut în această montare absolut nimic, decît că a pus în evidență, cu eleganță și bun gust, capul și ochii farsei, resursele specifice comicului de limbaj și de situație.

Piesa nu atinge pragul de sus al satirei lui Tudor Popescu, dar hazul ei e bogat. Iar acest belșug comic a fost potențat cu molipsitoare plăcere a jocului, într-un ritm alert, tensionat, de cei patru interpreți. Acești actori portretizează cu spon-



Vorba cronicarului: „nimic nu i-a fost făcut, decît că i-a scos ochii și i-a tăiat capul”

taneitate și farmec atît chipul, omenesc al celor ce se simt bine în pielea lor, cit și pe acela desfigurat al unor debusolați care încearcă să imite modul de viață din filmele cu killeri.

Maia Morgenstern în Dida „caratista” are cu adevărat un haz nebun. Nicolae Călugărița impune cu foarte bune efecte comice cele două fațete ale lui Dinu: cea de funcționar modest și cea de aspirant la gloria gangsterească. Ioana Crăciun creionează cu multă finețe și umor delicat pe Dolly cea sentimentală, și cu aplomb comic pe cea contaminată (și repede vindecată) de gustul aventurii. Invitat în reprezentatie, Dan Tufaru de la Teatrul de Comedie s-a simțit în „apele lui”, configurînd în rolul sculptorului Dona valențe comice mai puțin exploatate pînă acum.

Aflât pentru prima oară pe afișul TES, și în competiție cu Woody Allen la capitolul „cum se cuceresc femeile”, Tudor Popescu iese, parcă, în avantaj.

Valeria DUCEA

De factură gingașă

Dedicat celei de-a 70-a aniversări a făuririi statului unitar român, **Patima fără sfîrșit** de Horia Lovinescu, în regia lui Virgil Andrei Vătă, e conceput, la Naționalul clujean, ca un spectacol ceremonial și de atmosferă. Un suflu mesianic străbate evenimentele dramei și planează asupra devenirii istorice, analizată nu în cîmpul larg al structurii sociale, ci în microuniversul familial, în care îi răzbat ecourile. Rapso-d popular, ori, poate, trimis al fraților de peste munți, ori, poate, însuși duhul iubirii de neam, Hoinarul (interpretat alternativ de Emilian Belcin și Petre Băcioiu, în manieră modernist baladescă și romantică) dobîndește o funcție mobilizatoare în desfășurarea scenică, solidarizînd oamenii, revelîndu-le năzuințele. Bătrînul baron Mailat, impunător reprezentant al unor vremi trecute, e autoritar și tiranic în concepția lui Gheorghe Nuțescu, ușor melodramatic în momentele bolii și decăderii fizice, dar nuanțat cu măiestrie și prestanță scenică. Interpretat cu fervoare tinerească, cu o specială căldură a vocii bine timbrate, de Marius Bodochi, Andrei apare ca puncte a regăsirii rostului pierdut al spiței vechilor voievozi români. Descoperirea paternității îi conferă o identitate națională și îi trasează, simbolic, un destin.



Între grandilocvență și labilitate...

Cea de-a doua fiică a baronului, Kati Mailat, în interpretarea gravă a Ligiei Moga, devine un fel de conștiință reven-dicativă, prezentă pretutindeni, participînd neștiută la evenimente și interve-nînd pentru restaurarea dreptății.

Înțelegerea bătrînului baron cu vechea sa iubită, Doamna Kendy (cîinică, plă-cută, insinuantă sub chipul Mariei Seles), de a încheia o căsătorie între Andrei și fiica sa, Irene (răsfățată, răutăcioasă, co-chetă în desenul Luciei Wanda Toma), e încălcată de băiat, care și-a dat inima tinerei Mara (interpretată alternativ de două actrițe, cu ingenuitate, mai ponde-rat, de Cătrinel Dumitrescu, mai avîntat, de Ileana Negru). Prin ofițerul Kendy (Octavian Cosmuța) se sugerează cazuri ale extremismului naționalist, în timp ce prin tînărul Haller (deschis, simpa-tic, Petru Dondoș) se sugerează relațiile cordiale de bună conviețuire cu celelalte naționalități.

Impresionant adesea, pîndit de gran-dilocvență uneori, spectacolul are pres-tanță ritualică și firesc, dar și o labili-tate tîrînd de factura lui gingașă, ce mizează pe atmosferă.

Doina MODOLA

Deocămdata atît

În seara premierei, în holul teatrului din Sibiu te întîmpinau: regizorul îmbrăcat în frac, o expoziție de fotografii* în care cel puțin 10% din imagini ni-l arată tot pe regizor, pozînd „retro“ (cam ca Grigore Alexandrescu), învăluit de un abur luminos nostalgic, un monitor color pe care se desfășura un forșpan din spectacolul cu pricina și un elegant caiet de sală. E evident: regizorul își înglobează prezența fizică în propria-i estetică. În suși faptul de a fi în foaierea teatrului este un spectacol al spectacolului. În caietul-program regizorul se răsfăță, etalîndu-și premisele și principiile teoretice. Ambițiile sînt mari; comparîndu-le însă cu rezultatul (spectacolul **Burghezul gentilom** de Molière) conchidem că, deocămdata, unele semne teatrale (recuzită, obiecte scenografice, relația dintre acestea și actori, coloana sonoră etc.) sînt elocvente, spectaculare, ostentativ de pregnante numai în convingerea și în ochii regizorului; semn vădit de tinerețe, căci doar pe tărîmul ei fiecare descoperire, fie ea mică ori importantă, pare a ține de domeniul evidenței strigătoare la cer! Deocămdata, în montarea sa, două personaje sînt ținute în scenă fără rost (doamna Jourdain și Nicole), în ciuda faptului că cele două interprete — Maria Junghietu și Kitty Stroescu — au o experiență scenică indiscutabilă și o nestăvilită poftă de joc. Iar Ion Buleandră — alias dl. Jourdain — a fost neglijat pînă la neplăcuta situație de a-și repeta la nesfîrșit cîteva gesturi și cîteva modulații vocale. Tot părăsite de regizor au fost și personajele Profesorul de Dans și Maestrul Croitor, cu toate că interpretul lor, Emil Schmidt, și-a oferit toate datele și tot meșteșugul actoricesc, lipsindu-i puțin pentru a-și realiza proiectele personajelor. Așadar, deocămdata, estetica regizorului ține de artele spațiului (pictură, sculptură), ține de spectacologia obiectelor, interesîndu-se prea puțin de actor și de prezența lui în scenă. Poate de aceea, „excesul „figurativ“ al elementelor de limbaj e uneori incomodant: intrucît, în urma cercetărilor de arheologie a morăvurilor, s-a descoperit că „Regele-Soare

*)Semnalează existența a încă unui excelent fotograf — Dan Buruleanu — care se arată îndrăgostit de teatru. Fotografia rămîne, fără îndoială, unul dintre mijloacele capabile să înregistreze spectacolul dimpreună cu o parte din emoția degajată de el, fără să-i trădeze frumusețea; ba, dimpotrivă, uneori exaltînd-o. Profesionalismul acestui artist-fotograf stă mărturie. A face fotografii într-un spectacol e semn de talent și dăruire.

mirosea urît“, dintr-un entuziast consens cu materialul publicistic prilejuit de această descoperire — material inserat în caietul-program — regizorul însoțește prezența în scenă a nobilimii de flautulențe sonore și dizgrațioase; vrînd să ne spună prin aceasta că nobilii erau nu dezinvolti ci nesimțiți, regia cade în cultivarea unui naturalism fără rost. Dacă Burghezul gentilom lipsește, în schimb pe scenă există un actor: Mihai Bica. Apariția lui în scenă (în partea întîii — Profesorul de filosofie, în cea de a doua — Cléonte) electrizează scena, animă celelalte personaje, ritmează, colorează, vitalizează spectacolul și — nota bene! — impune un stil interpretativ chiar și unui actor iubit de public cum e Mircea Hindoreanu, care, din această pricină, se lasă în voia plăcerii de a plăcea. Mihai Bica are rarele însușiri ale actorului de compoziție: poate să încarneze un personaj și fără a apela la bărbi, mustați ș.c.l.; el nu se joacă pe sine; personajul este cel care, cotropindu-l, îl joacă după muzicalitatea dinlăuntrul său. O altă prezență surprinzătoare este Gabriela Neagu (Lucile); fragilă dar ambițioasă, minionă și energică, patetică și drastică, fiica bunului Jourdain bîntuie cu vehemență prin scenă pentru a produce voitul efect al adierilor senine. Alături de înaltul Mihai Bica, Gabriela Neagu iese și nostimada de gen Paț și Patachon. **Burghezul** ... lui Mihai Constantin Ranin se dovedește a fi, mai întîi de toate, un punct de start în edificarea unui posibil stil artistic foarte elaborat, pretențios și rafinat; față de bănuitele sale proiecte în acest sens, escalada abia a început. Subscriem cu incitare la portretul pe care-l face regizorul scenografei Maria Bodor. Rafinamentul acestei artiste și-a pus amprenta pe multe dintre spectacolele teatrului din Sibiu; prezența sa artistică nu poate lipsi nici de-acum încolo din proiectele repertoariale ale acestui colectiv.

Paul Cornel CHITIC

Reducere la concret

Sugestivă, promițătoare, prima imagine pe care ne-o propune, prin cadrul scenografic semnat de Stela Brătescu spectacolul Teatrului „Maria Filotti“ din Brăila, **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** — o lume concretă și abstractă în același timp, numeroase spații de joc situate la cele mai diferite niveluri, o alăturare de obiecte împregnate încă de căldura și rostul unei trecute vieți de familie, stînghere acum, dacă nu patetice, prin inadecvare la învazia treptată, neiertătoare a deșertului



O chestiune personală sau „frigul interior” la nivel muscular

de cenușă. O stabil instabilă relație între imaginea evidentă și semnificația ascunsă, între sensul direct și acela simbolic, relație întru totul prielnică traducerei scenice a parabolei dramatice a lui Horia Lovinescu, tulburătoare prin luciditatea gravă a avertismentului și deopotrivă prin neabătută speranță.

În această permanentă simultaneitate de planuri, regizorul Mircea Marin pare să fi optat pentru coordonata concretului, a înțelesului imediat al replicii, al tramei. Conflictul se stabilește, deci, la nivelul faptelor, al gesturilor mai curînd decît al ideilor, crezurilor, atitudinilor. Citită astfel — și textul permite, desigur, și o asemenea lectură — drama rămîne puternică, tensionată, dar... ne privește în mai mică măsură. Cain e doar un individ traumatizat, brutal (interpretarea acuzat exterioară a lui Geo Popa subliniază mai mult decît era necesar ideea) și nu abisul, amenințarea tenebrei prezentă în om; Ana (strident figurată, și ea, de Mirela Comnoiu Marin) reprezintă un personaj aflat în derută, dominat de impulsuri contradictorii și nu **deruta, contradicțiile** pe /care fiecare le are de înfruntat, într-o formă sau alta, într-un moment sau altul. Mai aproape de sensul metaforic al textului lui Lovinescu, de deschiderile spre meditație dramatică, spre eseu asupra condiției umane, s-a situat interpretarea lui George Toporoc în Abel și, uneori, a lui

Bujor Macrin în rolul Tatălui. Fără ei, piesa ar fi rămas o „chestiune personală”, trista istorie a unei familii descompuse al cărei „frig interior” se exprimă prin crisparea mușchilor și clănțanitul dinților.

Cristina DUMITRESCU

Umorul cumsecade

Tinărul regizor Tudor Chirilă vede lumea comediei goldoniene din perspectiva contemporană și, mai pronunțat, din unghiul generației tinere. Rezultă un demers cu promițătoare deschideri spre o interpretare originală a farsei clasice, în spiritul tentativei realizate relativ recent pe scena teatrului de Comedie de Tudor Mărăscu, în *Slugă la doi stăpîni*.

Spectacolul constăntean cu *Mincinosul* de Goldoni are alură modernă, oarecare impetuozitate tinerească, scene de efect, personaje schițate ingenios și interpretate cu aplomb de tinerii Carmen Enea-Biji (Rosaura), Radu Buzea (Florindo), Vasile Cojocaru (Ottavio), o plastică adecvată, cu inspirate asociații (Elena Tărășescu-Jianu), o ambianță generală fecundă, ca ritm și tonalitate. În bună parte însă demersul se desfășoară în gol, fără obiect, pentru că aspectul moral-uman pe care-l vizează nu e prea bine precizat și, în consecință, rămîne insuficient conturat scenic.

„Oare este o vină să minți o lume perversă?”, se întreabă regizorul în caietul-program; nu, firește, dar se mai pune întrebarea unde este această lume, pentru că pe scenă n-o prea găsim. Reprezentanții ei mai autorizați, ca vîrstă și influență, doctorul Balanzoni și negustorul Pantalone, sînt niște prototipuri destul de cumsecade și inofensive și au, în interpretarea lui Eugen Mazilu și a lui Emil Bîrlădeanu, chiar și ceva haz, ceea ce n-are și se pare că nici n-a urmărit să aibă personajul principal, „mincinosul” (Lelio), în evoluția lui Lică Gherghilescu. Acest personaj e văzut într-o ipostază înedită, de „tinăr furios inadaptabil”, și, teoretic vorbind, perspectiva e tentantă. Dar nu e susținută în spectacol, imaginea artistică n-are acoperire pentru un asemenea demers și atunci linia personajului, atitudinea lui de frondă se manifestă deseori fără adresă și justificare. Regizorul și interpretul i-au dat, uneori, cîte un accent trist și grav, care sporește incertitudinea.

Mentînînd această înclinație spre contemporaneizare, Tudor Chirilă are a-și găsi, în montările viitoare, echivalențele artistice sugestive ale ideilor, care sã fructifice, în termeni de originală teatralitate, o viziune clară.

C. PARASCHIVESCU

Cronică de cenaclu

Lume multă (și bună!) la ședința din 20 martie a cenacului de dramaturgie al revistei **Teatrul**, care l-a avut ca protagonist pe **Dinu Grigorescu**, autorul comediei **Raliul faraonilor**, „urcată” pe practicabilele din foaierea Sălii Majestic de aceiași neobosiți actori ai Teatrului Giulești, reprezentați, de astă dată, prin Radu Panamarenco, Virginia Rogin, Constantin Cojocaru, Mirela Atanasiu, Ion Anghel, Virgil Andrieșcu, Angela Ioan, Mircea Crețu, Valeria Sitaru, Eugen Ungureanu, și avându-l la „pupitrul de comandă” pe regizorul **Dragoș Galgoțiu**. Interpretarea actorilor, „cam strigată”, așa cum remarcă unii, „exact în nota textului”, așa cum au apreciat alții, a oferit — și, în această privință, consensul s-a dovedit a fi general — o bună platformă pentru dezbaterile ce-au urmat.

Departa, însă, de a-l deruta pe autor, diversitatea de opinii i-a întărit convingerea — așa cum avea, de altfel, să ne mărturisească la sfârșitul serii — că „fără astfel de discuții nu se poate progresa”.

Săltind, primul, „pedala de ambreiaj”, tânărul **Ioan Cristescu** a început prin a spune că lectura piesei l-a decepționat, grăbindu-se, apoi, să adauge că multe din aceste „decepții” i-au trecut, după urmărirea spectacolului-lectură. Ceea ce înseamnă că, „într-un spectacol de scenă, textul lui Dinu Grigorescu capătă, în mod evident, alt sens, alt ritm”. I-au mai rămas, însă, destule obiecții. Ele vizează, înainte de toate, limbajul, „în general facil, cu unele insuficiențe de exprimare”, ca și „puținătatea situațiilor comice”. Cît privește

„metafora raliului” ca „drum al existenței”, i s-a părut că ea „lipsește piesa de un spațiu metafizic”, garaul în care se petrece acțiunea fiind „prea strimț” pentru o mai amplă desfășurare de idei. „Clișeele livești, nu numai de limbaj, ca și aluziile la anumite personalități culturale, nu provoacă disponibilități comice, sînt alături de ritmul vieții, ca și piesa, de altfel”. În același timp, „personajele nu există ca indivizi, ci numai ca schemă”, fiind, de fapt, „niște caricaturi”. Acestui punct de vedere situat, ca să zicem așa, la limita superioară a asprității critice, i-a urmat, de îndată, opinia lui **Mihai Bărbulescu**, hotărît să atingă și limitele celuilalt sens, pentru a stabili, astfel, hotarele viitoarelor dispute. După părerea sa, „textul lui Dinu Grigorescu este foarte bine încheiat, cu o replică vie, bazată pe contrapunct”. Autorul „pornește de la viața noastră de fiecare zi, de la necazurile și bucuriile noastre”, scriind „cu nerv și cu știința transpunerii dramatice”. Argumentul sigur, obiectiv al reușitei: „Sala a urmărit totul cu mare atenție. Dacă s-ar fi aflat în fața unei banalități, nu s-ar fi întimplat așa”. Declarându-se „copărtăș la emoția autorului”, **Ion Toboșaru** a arătat că „lectura de text și de subtext”, realizată de actori, a ajutat la o bună înțelegere a piesei lui Dinu Grigorescu, pe care a definit-o drept „o comedie amară”, al cărei „nucleu epic” vrea să evidențieze „ideea superioară de morală, în contrast cu mentalitățile retrograde, care există și coexistă”, ea însemnînd, în același timp, „o tentativă de a privi lumea în efervescența ei de spirit”. Astfel, „și tematic și problematic, comedia și-a

Alături de artista emerită Dina Cocea, criticii de teatru Natalia Stancu, Valeria Ducea și Ana Toboșaru, păstrîndu-l cap compas pe Dinu Grigorescu, acest comediograf care trage cu sete din țigară





Atorul Constantin Cojocaru, asumindu-și com-perajul didascalilor, alături de colegile sale Mirela Atanasiu și Valeria Sitaru



Virgil Andriescu și Ange-la Ioan, într-un discret cuplu

atins scopul". Vorbitorul a observat, însă, „o structură dramatică prea arborescentă", propunând „selectarea riguroasă a acelor cazuri cu adevărat semnificative". În altă ordine de idei, Ion Toboșaru a atras atenția asupra „talentului remarcabil al autorului în cultivarea paradoxului, care tinde să devină eclatant". În ce privește „lexicul așazis tehnicizant", el n-a avut sentimentul unui abuz, văzînd, mai degrabă, în autorul Raliului, „un stilist cu o anumită vibrație foarte particulară". „Am ascultat cu interes și, în bună măsură, cu plăcere acest text foarte bogat în sugestii, dar care pe unii dintre noi ne-a derutat prin construcție", a spus Margareta Bărbuță, arătînd apoi că „metafora raliului ca metaforă a vieții" i se pare „foarte inspirată". Ea a remarcat, de asemenea, existența unor „personaje virile, credibile, ale zilelor noastre, precum și a unei replici percutante, bogată în efecte comice, care dă ritm și o amuzantă savoare". Totuși, în afară de limbajul „pe alocuri excesiv automobilistic", ea îi mai reproșează autorului „o anumită indecizie în conturarea metaforei sale: pe de o parte — raliul vieții, pe de altă parte — un film în curs de turnare", ceea ce „pune în derută". Totodată, vorbitoarea a sesizat o „insuficientă coerență în construcția dramatică", arătînd că „avem de-a face cu episoade de sine stătătoare", o dovadă în acest sens fiind aceea că „scotîndu-l pe oricare dintre ele, construcția nu se clatină". Mircea Herivan a văzut în Raliul faraonilor nu numai metafora raliului ca simplu drum al vieții, ci, în primul rînd, ca „expresie criticizată a ideii de competiție". Din păcate, a spus vorbitorul, „spiritul de competiție, vicinindu-l pe cel olimpic, devine tot mai mult, în zilele noastre,

ideea de a trișa, de a ciștiga cu orice preț", și „este meritul incontestabil al lui Dinu Grigorescu de a fi înțeles, în jurul acestei idei, o comedie amară", în care, pînă la urmă, „toți competitorii sînt demascați în intențiile lor". După părerea sa, însă, „ar trebui ca totul să se rezolve între competitori și nu printr-un deus ex machina". În concluzie, „această piesă își poate găsi un loc în ansamblul comediei românești". Apropiînd din nou discuția de „limitele" atinse de Ioan Cristescu, ba uneori chiar forțînd aceste „limite", Horia Gârbea a arătat că piesa lui Dinu Grigorescu se dovedește a nu fi „nici farsă, nici comedie", și asta „pornind și de la simplul fapt că nu s-a ris aproape deloc pe tot parcursul lecturii"; dar ea nu poate fi luată nici ca „o treabă metafizică". Ideea de competiție i s-a părut de asemenea inadecvată, întrucît „nimeni nu urmărește să treacă primul linia de sosire". Scotînd că „altfel ar fi trebuit să cadă metafora raliului" și că piesa, în care „toate acunulările duc într-o zonă de facilitate", nu este „actuală", ci „conjuncturală", el s-a întrebat despre rezistența în timp a acestei lucrări dramatice, „construită, în principal, pe calambururi care-i pot amuza, uneori, pe contemporani, dar care nu vor mai spune, probabil, nimic publicului de peste zece ani". „Ipotecile în timp sînt hazardate", a spus Valentin Silvestru, arătînd apoi că diversitatea de impresii se datorează atît unei „audții imperfecte", cît și unor „incertitudini ale autorului". El a remărcat strădaniile unor actori (Radu Panamarenco, Virginia Rogin), care „au ajuns la miezul personajelor", ca și lectura mai superficială a altora. Bazîndu-se, însă, pe propria lectură a textului, reputatul critic dramatic a caracterizat Raliul faraonilor ca pe „o

piesă cu două versante: de-o parte comedia, de cealaltă parte drama". Astfel, dacă, aici „drama este a pensionarilor“, a celor care, „retrași de pe scena vieții, constată că n-au lăsat nici o urmă, nici un regret“, comedia, în schimb, este „a celor mînați de patima reușitei și a acaparării de bunuri cu orice preț“. Sugestiv ni s-a părut imaginea scripetelui, cu cele două mișcări pe care le amtrează — una de urcare, alta de coborîre: „Cei care se ridică sînt violenți, abuzivi, zgomotoși; ceilalți — tăcuți, împăcați, înțelepți“. Există, așadar, și „un strat filosofic, la nivelul la care și l-a dorit autorul; pentru că metafizica e pasăre rară în comedie“ Vorbitorul a mai subliniat „registru alegoric“ în care a fost scrisă și trebuie, deci, citită piesa, originalitatea ei, „în idee și în limbaj“, deși, „pe ici, pe colo, mai răzbat ecouri din Băieșu, din Tudor Popescu, din Mazilu“, ca și faptul că „avem de-a face cu o piesă de mare actualitate, deloc conjuncturală“. Inabil i s-a părut a fi construit personajul Paula — fata care nu și-a găsit încă drumul în viață. Vorbitorul a remarcat și „o tendință verbosă, care trebuie reprimată“, la fel ca și ceea ce el a numit „un fel de metaforită“. Tot „o comedie amară“ a descoperit și **Natalia Stancu** în piesa lui Dinu Grigorescu, text ce „nu poate fi suspectat de situații conjuncturale“. Pentru ea „competiția are un dublu sens, dar singurii care participă la un joc cîștit sînt aici bătrînii; ceilalți trișează“. Arătînd că, deși piesa pune în discuție aspecte grave ale alienării, ale degradării umane, ale avariției, ea „nu reflectă o criză a valorii, ci reprezintă o punere a valorii sub semnul întrebării“. În ceea ce privește realizarea artistică, „punctul forte este dat de metaforele fanteziste frizînd absurdul, dar căzînd întodeauna

peste adevăr“. Din păcate, a spus vorbitoarea, „acest nivel estetic este abandonat pe parcurs, cedînd finalul unor clișee, grefate pe o schimbare prea accentuată a funcțiilor personajului (gen Băieșu), de unde și impresia de ușoară artificialitate“. Un aspect „forte“ pe care l-a relevat a fost replica, „dar prin supralicitare, ea devine uneori un defect, metafora regresînd odată cu notațiile de amănunt“. Omagînd prestația actorilor, **Natalia Stancu** le-a reproșat, totuși, „șocul artificial“ creat printr-o „interpretare prea strigată“. Și dramaturgul **Tudor Popescu** a remarcat acest „șoc sonor“, dar el nu l-a considerat deloc artificial ci, dimpotrivă, „exact în spiritul acestui text, gîndit și scris pentru scenă“. Pe de altă parte, el a considerat că farsa pe care am trăit-o cu toții ne-a fost jucată nu de actori, ci de autorul însuși, care, comedilograf fiind, s-a prezentat de astă dată în fața noastră nu cu o comedie, ci cu o dramă, și anume cu „drama începutului virstei a treia“. După opinia sa, în „metafora raliului“, trebuie văzută „nu competiția, ci nevoia unui ideal pe care doi pensionari, soț și soție, victime nu numai ale indifferenței sociale, ci și ale indifferenței filiale, încep să și-l construiască“. Garajul în care locuiesc cei doi — ca nivelul cel mai de jos al unei clădiri — i se pare o altă metaforă sugestivă a „stratificării sociale, în care bătrînii se hrănesc cu himere, în timp ce fiii lor aspiră și suie către nivelurile superioare, atrași de o sete nepotolită de bunuri“. Tudor Popescu găsește, însă, că „ciocnirea dramatică este încă prea moale“ și că, în general, „o situație dramatică abordată trebuie împinsă pînă la ultimelle ei limite“, fapt care nu se prea întîmplă în cazul de față, ceea ce arată

Mircea Crețu și Eugen Ungureanu „prinși“ de regulamentul „Raliului“...

Ion Anghel, bine temperat, punînd în lumină talentul Virginiei Rogin și expresivitatea înaltă, în carate de aur, a lui Radu Panamarenco





Esteticianul Ion Toboșaru își rostește intervenția cu binecunoscuta eleganță protocolară ● Criticii de teatru Ileana Berlogea și Valentin Silvestru ● Dramaturgul Eugenia Busuioceanu, criticii de teatru Margareta Bărbuță și Horia Deleanu

că, „în acest sens, mai este de lucrat”. Vorbitorul a remarcat și tentația autorului de a ieși din mai vechile tipare și de a încerca să dea „o biografie personajelor sale care, în piesele anterioare, erau mai mult personaje-idee”.

„Piesa lui Dinu Grigorescu — a fost de părere **Paul Cornel Chitic** — reprezintă un mozaic social” care, dintr-un anumit punct de vedere, este „inversul piesei **Așteptându-l pe Godot** sau, altfel spus, un Beckett întors pe dos”. Pentru că, a explicat el mai departe, „aici, în garaj, nimeni nu așteaptă nimic”, ceea ce se petrece fiind, de fapt, „o coborîre, din metaforă în metaforă, a treptelor unei piramide, pînă la completa degradare umană”, ca și „trecerea unui personaj prin mai multe identități, pînă cînd nu mai are nici una”. Văzînd în **Raliul faraonilor** un însemnat câștig dramatic, **Paul Cornel Chitic** socotește că principalul merit al autorului este acela că „a descoperit că poți să practici absurdul fără să practici absurdul”. După ce, a nimînd pe tot parcursul ședinței discuțiilor, **Paul Tutungiu**, președintele cenaclului, și-a afirmat, în mai multe rînduri, convingerea că trebuie să milităm pentru demnitatea literară a dramaturgiei, el a spus că, reexaminînd cu atenție producțiile mai vechi ale lui Dinu Grigorescu, acum, în legătură cu **Raliul faraonilor**, are sentimentul că pot fi depistate semnele unei evoluții. În interpretarea sa, „fenomenele proaspăt apărute în viață cunosc inițial un timp tragic, apoi un timp indiferent, adică un timp zero, pentru ca pe măsură ce acumulează mai mult trecut, ele să treacă în compartimentul timpului comic, perspectivă care face posibilă scrierea unei comedii despre acea realitate.

Nu poți crea o o comedie profundă despre un fapt de viață care nu a acumulat suficient trecut și nu se află în timpul comic. Sigur, acest trecut poate însemna uneori o secundă, o zi sau un veac. Cînd fenomenele sînt aproape de timpul comic dar nu acumulează suficient trecut, risul devine amar. **Timpul caricatural** — ca primă etapă a timpului comic — are în el un fond agresiv și provoacă un ris înghețat. Dinu Grigorescu încearcă să-și situeze personajele în dinamica timpului caricatural, de unde și „stadiul de manechine” sesizat puțin mai înainte. Este clar că, pe această linie, „autorul din această ședință de lucru își poate afirma și consolida o anumită originalitate, cu condiția să sape mai mult și mai adînc în acest pămînt al cuvîntului”. **Paul Tutungiu** a remarcat de asemenea „limbajul uneori lapidar și somant” al piesei, ce dă replicii posibilitatea să ne „mute într-un metalimbaj aluziv”, semne promițătoare pentru evoluția ulterioară a dramaturgului.

Ultimul cuvînt a aparținut, după cum spuneam, autorului serii, ale cărui opinii le-am rezumat, în parte, la începutul acestei cronici. Un cuvînt tonic, echilibrat, constructiv, care a pus încă o dată în lumină utilitatea, pentru toți participanții la ședințele cenaclului, a acestor „întîlniri de lucru”. Ca un răspuns dat mai ales celor care au pus în discuție construcția piesei am oprit pentru final una dintre replicile lămuritoare ale lui Dinu Grigorescu: „Dacă uneori scenele pot părea fără legătură una cu alta, este și pentru că, în raliu, mașinile își au culoarele lor precise, și nu comunică direct între ele decît atunci cînd intră-n coliziune”!

Ștefan DUMITRIU

Întîlnirile

cu

cititorii

— Arad, 10 aprilie 1989 —

Și-au dat concursul: Ion Besoiu, Mariana Buruiană (Teatrul „Bulandra”), Constantin Codrescu (Teatrul din Sfintu Gheorghe), Ion Măinea (Teatrul de Stat din Oradea), Adriana Trandafir (Teatrul Giulești), Virginia Mirea (Teatrul de Comedie), Anda Călugăreanu (Ansamblul artistic al C.C. al U.T.C.), Cerasela Stan, Dan Aștilean (Teatrul Dramatic din Baia Mare), Gabriela Cuc, Ion Văran, Ion Costea, Dan Antoci, Valentin Voicilă, Mona Țina, Mioara Ibrim, Constantin Florea (Teatrul de Stat din Arad), Formația de dans contemporan „Alter-ego”, condusă de Anca Ardelean și alcătuită din Csiky Kinga, Maura Ianos, Elena Leah, Daniela Botiș, Cristina Marchiș, Daniela Dumitru, Carmen Zimmerman, Lucian Grada, Călin Hălmăgean, Tiberiu Peter; directorul teatrului-gazdă, Ovidiu Cornea.

Au participat: Mircea Micu, Ion Cristoiu, Mihai Ispirescu, Florin Bănescu, Gheorghe Schwartz, Julieta Țintea, Eva Catrinescu.

Coordonatorul manifestării: Victor Parhon.

În cursul zilei, actorii, scriitorii și criticii s-au întâlnit cu oamenii muncii de la întreprinderea „Tricoul Roșu”.



Ion Besoiu



Anda
Călugăreanu



Constantin
Codrescu



Dintre deținătorii premiilor de interpretare ale revistei „Teatrul” pe anul 1988 s-au aflat la Arad Adriana Trandafir, Cerasela Stan și Dan Aștilean

Partea I

- Dan Aștilean, Cerasela Stan (moment din spectacolul **Vasile Lucaciu** de Dan Tărchilă, în regia lui Ioan Ieremia).
- Gabriela Cuc (o variantă transilvană a **Mioriței**).
- Constantin Codrescu (**Melancolie** de Mihai Eminescu).
- Virginia Mirea (versuri de ● Haralamb Lecca și Nicolae Labiș ; proză satirică de Radu Cosău).
- Formația de dans contemporan „Alter-ego” (moment coregrafic pe muzică disco).
- Gheorghe Schwartz (proză satirică în lectura autorului).
- Valentin Voicilă, Dan Antoci, Mona Țina (fragment din spectacolul **Acești ingeri triști** de D.R. Popescu, în regia lui Ștefan Iordănescu).
- Maura Ianos și Călin Hălmăgean, din formația „Alter-ego” (**Dirty-dancing**).
- Ion Costea (**Balada maestrilor** de Tudor Arghezi).
- Ion Văran (fabula **Greierele și furnica**, în lectura autorului).
- Mioara Ifrim și Constantin Florea (moment din spectacolul **Proștii** sub clar de lună de Teodor Mazilu, în regia lui Ovidiu Lazăr).
- Anca Ardelean, conducătoarea formației „Alter-ego” (**Nostalgie** — fantezie coregrafică).
- Florin Bănescu (proză satirică în lectura autorului).
- Adriana Trandafir (fragment din recitalul **Păsărea măiastră — Maria Tănase** de George Sbârcea).
- Formația de dans contemporan „Alter-ego” — solistă Csiky Kinga (**Strada**).

Partea a II-a

- Ion Măineia (monologul lui Salieri din spectacolul **Amadeus** de Peter Shaffer, în regia lui Alexandru Darie).
- Adela Moldovan și Aurica Spirk (fragment din spectacolul Teatrului de Marionete din Arad **O rază de soare** de Al. Popescu, în regia Adelei Moldovan).
- Mariana Buruiană (microrecital Mihai Eminescu).
- Anda Călugăreanu (microrecital de poezie și muzică).
- Cerasela Stan (moment de pantomimă).
- Mihai Ispirescu (proză satirică în lectura autorului).
- Adriana Trandafir (interpretă a folclorului ardelenesc autentic).
- Ion Cristoiu (proză satirică în lectura autorului).
- Constantin Florea (divertisment muzical).
- Mircea Micu (poezii în lectura autorului).
- Dan Aștilean (improvizații satirice).
- Ion Besoiu (șarje colegiale ; poezii de Ion Minulescu ; pledoarie pentru umorul ardelenesc).

Aflate deja la a IX-a ediție, întîlnirile cu cititorii ale revistei „Teatrul” au căpătat, în mod firesc, un profil și o pondere aparte în peisajul de azi al vieții noastre culturale. Căutînd să se afirme ca a formă superioară de manifestare a tendinței către realizarea acelei sinteze a mijloacelor și formelor de expresie specifice artei contemporane, pe care ne-am obișnuit să o numim „confluință”, sau, mai exact, „sincretism al artelor”, ele captează și canalizează energii creatoare, prilejuind o comunicare vie cu publicul, determinîndu-l să se implice cu toată ființa în această „aventură spirituală”. Structurat pe principiul alter-nanței ce poate da impresia că „astă seară se improvizează”, spectacolul, condus cu mîină fermă de „dirijorul” mereu imprevizibilei „partituri” — Victor Parhon —, își va dezvălui, în cele din urmă, profunda-i organicitate, conturîndu-și, în mod dinamic, liniile de forță. Ele se vor grupa, în această seară sub genericul: „un timp numit libertate”.

Este timpul rostirii răs-picote a drep-tului de a ființa al neamului nostru românesc, în interpretarea de certă mo-dermitate a lui Dan Aștilean, un Vasile Lucaci de o profundă unanitate.

Este timpul credinței nestrămutate în puterea omului de a dăinui pe aceste plaiuri de adevăr și legendă, vibrînd în fiecare sunet al variantei transilvane a Mioriței, prezentate de Gabriela Cuc. Este timpul Poetului, al lui Eminescu cel „bîntuit de nemurire”, invocat cu adîncă emoție în două microrecitaluri, prefațate sugestiv de V. Parhon. „Nostalgia universalității” ar fi semnul sub care s-ar putea plasa cele două interpretări, datorate lui Constantin Codrescu și Ma-rianei Buruiană, în două apariții ce au reușit să facă sensibil gîndul poetului.

Un timp al libertății de a crede într-o Rază de soare ce ne înseninează saturi-tatea, așa cum ne-a luminat copilăria. Un moment în care teatrul de marione-te din Arad ne-a dovedit că această artă străveche poate transforma o poveste pentru cei mici într-un autentic fapt artistic, peste care vor fi plutit, nevă-zute, nostalgia și candoarea surisului unui Charlot descins parcă din Luminile orașului, în timp ce ironia tărădă ce se făcea pe alocouri simțită în această isto-rioaară despre „șoricelul Muc și balerina de porțelan” va căpăta accente inedite în microrecitalul-surpriză al Andei Că-lugăreanu. Versiunea atît de personală a clovnului-trubadur peregrinînd păgubos într-o lume în care jocul de-a „rîsu-plîn-su” transformă drama în comedie (și in-vers), realizată de actriță în două mon-tări de succes la public (Mihoș Popescu și Clovnii), este acum irenizată, parodia-



Poezia se află pe mîini bune în interpretarea Marianei Buruiană a Virginiel Mirea și a poetului Mircea Micu



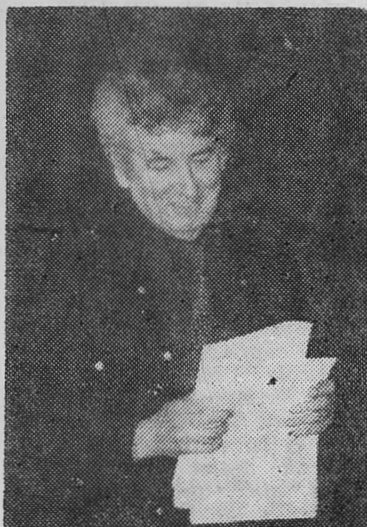
tă subtil, într-o atmosferă de intensă complicitate cu publicul, menținută și pe parcursul interpretării unor melodii în primă audiere de pe discul realizat la „Electrecord” în colaborare cu Nicu Alifantis.

De ce rideți, oameni buni? pare a întreba, cu neprefăcută ingenuitate, Virginia Mirea. Jocul de-a „comedia vieții” nu este atât de simplu pe cât pare. Așa cum un Labiș comic este ceva mai puțin obișnuit, aerul de ironie maziliană pe care pare a-l respira proza scurtă a lui Radu Cosașu în varianta interpretativă a Virginiei Mirea ne-o readuce în fața ochilor pe interpreta de acum șapte ani a Ortansei din **Proștii sub clar de lună**, realizat chiar pe scena Teatrului de Stat din Arad. Departe de a fi simplu sau vulgar, comicul mazilian este unul al esențelor, rezultat al decantării atente și repetate a „substanței umane”, semn al unei mari dragoste de oameni (nu e un paradox) ce-l apropie pe Teodor Mazilu de „contemporanul nostru” Ion Luca Caragiale. Este ceea ce au înțeles mai puțin, se pare, interpreții versiunii sucevene a comediei lui Teodor Mazilu, Mioara Ifrim (Ortansa) și Constantin Florea (Emilian), ambii actualmente actori ai Teatrului de Stat din Arad.

Dezvăluind cealaltă față a medaliei, tratarea în cheie ironică sau chiar parodică a realului (dacă înțelegem parodia ca pe o formă — în fond dramatică! — de „ironizare a ironiei”) s-a bucurat din plin de atenția spectatorilor și a autorilor înșiși. Hohotele de ris ce acompaniau lectura prozelor satirice semnate de Gheorghe Schwartz, Mihai Ispirescu, Florin Bănescu, Ion Cristoiu sancționau, în fond, situații ori personaje cel puțin groțeste, dacă nu chiar tragice. Trecerea comicului în grotesc și apoi în dramatic necesită însă din partea interpreților o justă cumpănire a mijloacelor de expresie, o bună cunoaștere a mecanismului de „apropiere a contrariilor”.

Intuind cu justete simetria acestui balans continuu, între tragic și comic, frecvent în teatrul lui D. R. Popescu, Valentin Voicilă și Dan Antoci au fost, din păcate, neinspirat secondati de partenera lor Mona Țina, fragmentul din piesa **Acești îngeri triști** rămânând în memoria noastră mai curînd ca o propunere decît ca un pariu cîști-

Gabriela Cuc, marionetele Adelei Moldovan și ale Auricăi Spirk, Valentin Voicilă, Mona Țina și Dan Antoci într-un moment din spectacolul „Acești îngeri triști” de D.R. Popescu.



Printre invitați s-au aflat — pentru prima dată la întâlnirile revistei — dramaturgul Mihai Ispirescu și marele actor orădean Ion Măinean

gat. Adevăratul câștigător va fi actorul orădean Ion Măinean, un Salieri de o complexitate și de o tensiune a căutării și a trăirii pe care numai absența geniului le-a oprit să devină egale celei mozartiene.

La capitolul „surpriza serii” am putea nota, în primul rând, „debutul actoricesc” al lui Victor Parhon, în rolul de partener mut al Adrianei Trandafir, în cele câteva scene din spectacolul dedicat celei ce a fost Maria Tănase. O surpriză de același calibru me-a oferit interpreta „păsării măiaștre” a cîntecului românesc, răsplătită cu vii aplauze de un public ce știe prea bine că talentul înseamnă 90% transpirație ...

Pantomima realizată de Cerasela Stan pe fundalul cu funcție de comentariu ironic al muzicii ce relua tema din **Pantera roz** ne-a demonstrat, încă o dată, că un bun actor trebuie să fie, printre altele, un mim desăvîrșit.

Ideea contrapunctării coregrafice a întâlnirii cu publicul orădean a fost un bun prilej de lansare a trupei de dans contemporan „Alter Ego”, constituită în urmă cu cinci ani sub conducerea Ancăi Ardelean. Momentul coregrafic intitulat laconic **Strada**, reluare „aerobică” a poveștii din **West Side Story**, a fost o confirmare promițătoare a posibilităților, fi-rește, perfectibile, ale tinerilor membri ai ansamblului.

Neașteptată, intruziunea fantasticului de factură borgesiană în cadrul unei realități privity prin lentila măritoare — dar nu și deformantă! — a ironiei, ce conferă faptului narat dimensiuni grozesti,

devine un fel de comentariu, în cheie parodică, atît al celor narate cît și al tonalității retorice ce se dorește pur și simplu convingătoare. **Convingerea** nu este doar titlul unei „proze satirice” ce stîrnește cascade de ris și aplauze la scenă deschisă. Pentru Ion Cristoiu satira nu reprezintă doar o armă de luptă cu ceea ce este perimat, fals, golit de sens, acționînd astfel împotriva binelui obștesc, ci și un instrument de cunoaștere, o cale de acces către zonele mai puțin prospectate ale umanului, ale trăitului. Realitate și metaforă, luciditate ironică și tandrețe cenzurată, intuiție suprasensibilă și aparentă candoare a rațiunii, ea refuză, din respect pentru adevăr, ispita sentimentalismului dulceag.

Veniți să-l vadă evoluînd „în carne și oase”, cei ce umpleau pînă la refuz sala impunătorului edificiu din centrul orașului au participat la „premiera absolută” a spectacolului-coupé intitulat „Ion Besoiu interpretat de”: Dan Aștilean și ... Ion Besoiu. Inimitabil în ciuda faptului de a fi fost imitat de tînăru-i confrate, Ion Besoiu ne-a dovedit că actorul nu este o „păpușă automată”. Durata spectacolului, încheiat spre miezul nopții, ne face să credem că aceasta a fost și opinia celor care, încă de la primele ore ale dimineții, cereau „bilete de favoare” inimosului director (Ovidiu Cornea) al teatrului-gazdă.

Eva CATRINESCU



TEATR (U.R.S.S.)
nr. 2, februarie
1989

O nouă rubrică („Prosce-nium“) deschide numărul, cu articolele „Experiența cîștigată în patru decenii“ și „Timpul schimbărilor lente“.

● În continuarea mesei rotunde inițiate în numărul trecut privind condițiile de lucru și repertoriul teatrelor rusești de pe întreg teritoriul Uniunii Sovietice, directorii instituțiilor își spun opinia, concluziile fiind sintetizate într-un editorial.

● O amplă secțiune este dedicată unor articole și materiale documentare despre spectacolul Boris Godunov la Teatrul „Taganka“, în regia lui Iuri Liubimov.

● Deficiențele

majore ale dramaturgiei scri-se de neprofioniști sînt po-lemic discutate la rubrica „In culisele profesiei“.

● Secțiunea documentară cu-prinde date despre Fiodor Volkov, fondatorul Teatrului rus profesionist.

● Urmează traducerea piesei Piramida lui Keops de T. Kaipberge-nov și o continuare a rela-tării „Memoriile unui favorit al sorții“ de A. Boșciagovski.

● Sub genericul „Găzduind revista Théâtre en Europe“ — o cuprinzătoare selecție de articole semnate Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Patrick Chéreau, Roger Planchon și al-ții.

● În secțiunea „Bibliote-ca de dramaturgie univer-sală“ sînt reproduse trei pi-e-se de Samuel Beckett (Hap-py Days, Krapp's Last Tape și Endgame).



Numărul se deschide cu o prefață, urmată de o relatare despre ultimul reprezentant al familiei de artiști Tur-kow.

● Arhivele teatrale conțin o prezentare a colec-ției Yonas Turkow.

● Spec-tacolul lui Patrick Chéreau cu Hamlet, prezentat la Avig-non în 1988, este amplu co-

BAMAH,
Israel, nr. 113-114,
1988

mentat.

● În continuarea numărului se face o prezen-tare a piesei Cezar și Cleo-patra, reproducindu-se textul lui G.B. Shaw.

● Urmează un eseu despre „Teatru și realitate la Shakespeare“ și un articol polemic intitulat „Există teatru experimental la Ierusalim“.

Articolul des-pre „Tofteh Arukh“ și tea-trul itinerant din secolul al XVII-lea oferă un important reper documentar.



THEATER
DER ZEIT
(R.D.G.), nr. 2,
februarie 1989

Numărul debutează cu scurte note despre problemele tinerilor coregrafi și des-pre fotografia de teatru.

● Urmează o secțiune de cro-nici dramatice, consemnînd reprezentații din Berlin, Dres-da, Gera, Halle, Leipzig, Mei-ningen și Weimar.

● Direc-torul teatrului din Magde-burg caracterizează munca într-un colectiv teatral care reunește personalități crea-toare distincte și puternice.

● Hans Reiner John oferă o pertinentă trecere în revistă a anului teatral 1988.

● Nu-mărul cuprinde în continuare succinte reportaje despre ate-liere de creație în domeniul operei, teatrului și păpușilor, alături de comentarii ale unor premiere muzicale re-cente la Dresda și Leipzig.

● A doua parte a eselui

despre personajele feminine în piesele lui Heiner Müller și o relatare despre cea de-a cincea întîlnire teatrală de la Varșovia se alătură comen-tariilor dedicate baletului (turnee, un simpozion, pre-miere).

● Se descrie cum s-a desfășurat evenimentul „Tea-tru în mișcare '88“, organi-zat de ansamblul de panto-mimă de la „Deutsches Theater“, avînd ca invitați companii din Algeria, Franța și Austria.

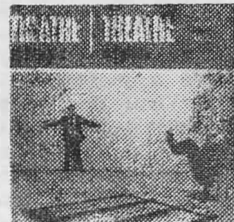
● Celei de-a opta ediții a atelierului pă-pușăresc găzduit la Halle i se dedică un articol.

● Rubrica „Punctul de vedere al auto-rului“ îl prezintă pe Siegfried Matthus.

● Numărul se în-cheie cu informații privind viața teatrală din R.D.G. și din străinătate.

Numărul se deschide cu un articol documentar despre sărbătorirea a 75 de ani de activitate ai uneia dintre cele mai importante instituții teatrale din Varșovia: Teatr Polski. În acest număr este prezentată perioada 1945—1988. Cel de-al 27-lea festival de dramaturgie poloneză contemporană (găzduit în 1988 la Wrocław) este relatat succint. În secțiunea dedicată spectacolelor noi sunt prezentate: Copacul de Wiesław Myśliwski, Cimitire după Marek Hłasko, Logodnicul Beatei după Adolf Rudnicki; două recente texte dramatice (Căutînd de Joanna Kulmowa și 1832 de Krzysztof Choiński) sînt rezumate și analizate. În continuare, se consemnează apariția editorială Conversații despre Konrad Swinarski și „Hamlet” (colecție de dialo-

guri consemnate de Józef Apalski în care mărturiile reliefează personalitatea regizorului și a omului de teatru Swinarski) și publicarea cu legerii de eseuri Probleme ale teoriei dramatice și teatrale (selecție: Janusz Degler), cuprinzînd treizeci și șase de articole ale unor teatrologi polonezi. Revista preia fragmente dintr-o anchetă realizată în presă sub titlul Starea teatrului, consemnînd răspunsurile unor personalități ale vieții artistice poloneze cu privire la statutul artei teatrale în general și al celei poloneze în special, în cadrul lumii contemporane. Numărul se încheie cu informații despre evenimente interne și externe legate de teatrul polonez; o listă a tuturor premierelor este cuprinsă în paginile finale.



**LE THÉÂTRE
EN POLOGNE /
THE THEATRE
IN POLAND,
nr. 11-12/1988**

Număr tematic: Festivalurile din țară și din străinătate. Sînt trecute în revistă manifestările: BITEF (ed. XXII), SPLIT, Festivalul estival de la Ohrida, YU festival '88, Festivalul internațional al teatrului de păpuși (ed. XXI) Zagreb, BERLIN '88, AVIGNON, WROCLAW. ● Secțiunea „Din istoria teatrului universal” cuprinde cîteva articole despre Strindberg și o corespondență Strindberg-Nietzsche, alături de o cronologie a operei

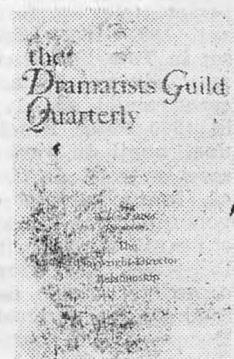
autorului și de un tabel cronologic. ● Un amplu reportaj dedicat teatrului american consemnează cîteva spectacole importante și prezintă trei dramaturgi mult jucați pe scena americană contemporană: Lanford Wilson, David Mamet. ● Numărul mai conține un articol despre Peter Stein intitulat „Artistul ca model”, o prezentare după Colette Godard a lui Peter Zadek, articole despre teatrul iugoslav, recenzii de cărți.



**SCENA,
Iugoslavia, nr. 6,
noiembrie — decembrie 1988**

Numărul cuprinde o secțiune dedicată relației regizor-dramaturg. Se consemnează opinii formulate de Paul Benedict, John Bishop, Steve Carter, Jack Heifner, Barnet Kellman, Tom Moore, Peter Stone, Pamela Berlin, Sam Bobrick, Tony Giordano, David Henry Hwang, Woodie King jr., Gene Saks, Stephen Tobolowsky, cu ocazia celor două simpozioane desfășurate pe această temă la New York și Los Angeles. ● Trei articole consemnînd: impresii despre montarea piesei Our Town de Thornton Wilder la „Vermount Ensemble Theatre” (Karl Decker — „O amintire din

vară”), considerații asupra dramaturgiei americane (Peregrine Whittlesey — „Dezvoltat către anulat”) și note privind frecvențele montări new yorkeze cu intrigă polițistă („A-ți câștiga o pîne făcînd o crimă”). ● Sub genericul „În culise” aflăm scurte relatări despre festivaluri, seminarii teatrale, regizori. ● „Jurnal de dramaturg”, perioada august-noiembrie, oferă o evidență a noilor membri, a noilor texte dramatice publicate sau jucate, a celor mai recente apariții editoriale. ● Scrisorile către editor și lista distincțiilor obținute de oameni de teatru încheie revista.



**THE DRAMATISTS
GUILD QUARTERLY (S.U.A.),
toamna 1988**

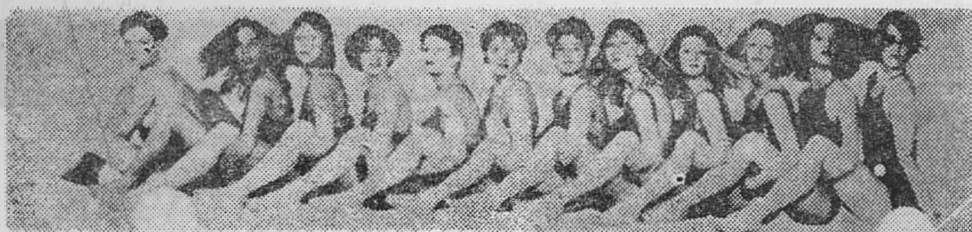
Shakespeare al zilelor noastre

În ianuarie 1900, Herbert Beerbohm Tree a montat un spectacol memorabil cu **Visul unei nopți de vară** la Her Majesty's Theatre din Londra: pe covoare de iarbă, printre tufe de albăstrele, alergau iepurii vii, în timp ce actorii declamau cu patos, iar Oberon, jucat de o actriță, cânta pasajele lirice. Muzica îi aparținea, cum era de așteptat, lui Mendelssohn. Apoi, Granville-Barker, celebru și pentru interpretările sale teoretice, și-a propus să recreeze atmosfera elizabetană. Pe la 1920, Barry Jackson a jucat Shakespeare în costume moderne, pentru ca în anii '30 doi mari actori să pună accentul pe laturi diferite ale creației bardului de la Stratford: „Cînd îl jucam pe Romeo purtam o torță, încercînd să vind realismul lui Shakespeare, fiind convins că Jonny acordă atenție, în afară de pămînt, muzicii și lirismului; eu, însă mizam pe cealaltă față a monedei“, declara Laurence Olivier, explicîndu-i lui John Gielgud cele două stiluri, liric și realist, opțiunile. Simplificînd excesiv, vom spune că au dominat scena shakespeareiană pînă pe la sfîrșitul anilor '50, deși au fost reliefate și alte modalități, în reprezentații date de actori de prima mărime, precum Edith Evans, Peggy Ashcroft, Ralph Richardson și alții. Experimentele au fost numeroase și în anii 1981—1983; Trevor Nunn a înfățișat în **Totu-i bine cînd sfîrșește bine** lumea edwardiană a protocolului rigid, în care rangul social prevala, în timp ce în 1970 Peter Brook montase un **Vis al unei nopți de vară** în care zănele foloseau aparate de circ; mulți au obiectat că, în ciuda artei cu care erau rostite versurile, era greu să împaci ceea ce era rostit cu felul în care era prezentat. Din 1960, marile realizări s-au datorat companiei create de Peter Hall: Royal Shakespeare Company (care a jucat la București în martie 1985). Splendide ilustrații înfățișînd **Mult zgomot pentru nimic** cu Peggy Ashcroft și John Gielgud în 1950, pe Vanessa Redgrave și Eric Porter în **Cymbeline**, în 1962, pe Alan Webb și Paul Scofield în **Regele**

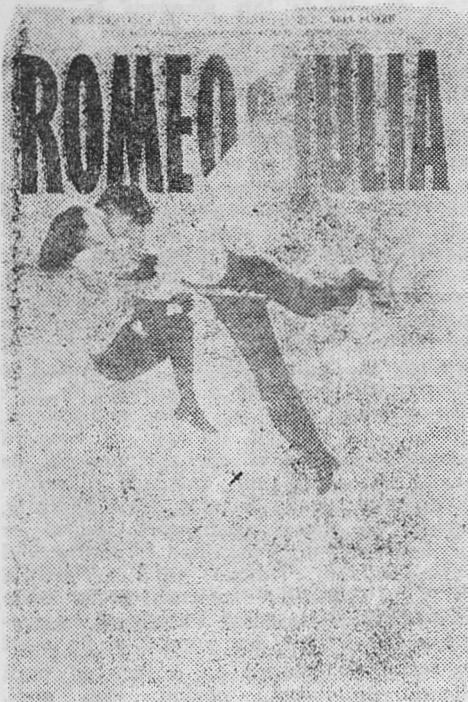
Lear în 1970, pe Elizabeth Taylor și Richard Burton în spumoasa **Îmblînzire a scorpiei** în regia lui Zeffirelli, în 1966, se alătură imaginilor despre spectacole mai vechi în cartea care ne spune ce știm astăzi despre Shakespeare: **The Cambridge Companion to Shakespeare Studies**. Edited by Stanley Wells, Cambridge University Press, 1987, 329 p.

Cartea recent apărută aduce, așa zicînd, la zi cunoștințele noastre despre universul shakespeareian. Dacă este adevărat că un specialist în Shakespeare trebuie să citească peste o sută de pagini zilnic pentru a se ține la curent cu „ce e nou în Shakespeare“, asemenea bilanțuri sînt extrem de bine venite. Dar nu este vorba doar de un simplu bilanț, ci de o recapitulare și, concomitent, de o nouă lectură a operei marelui Will. Este incontestabil meritul acestui „ghid“ editat de noul director al lui Shakespeare Institute din Stratford-on-Avon, Dr. Stanley Wells. Ghidul vine pe urmele altei sinteze, realizată în 1971 de Kenneth Muir și S. Schoenbaum, și ale unor recapitulări parțiale, cum a fost incitantă carte din 1964: **Shakespeare. A Celebration**, editată de fostul director al Institutului T.J.B. Spencer. Meritul cel mare al noului ghid este că abordează toate aspectele sub care s-a înfățișat lumii creația shakespeareiană, în epoca sa și astăzi. Primim astfel răspuns nu numai la dorința noastră de a ști „ce a fost“, ci și la „ce ne spune azi“ Shakespeare.

De altfel, critica se întîlnește tot timpul cu jocul actorilor și cu regia într-un dialog exemplar, astfel că reprezentația nouă nu se naște numai din dorința cite unui actor sau a unui regizor de a „face“ Shakespeare, ci din aspirația de a prezenta un Shakespeare „necunoscut“, în urma unui rafinat dialog cu trecutul și cu ceea ce „cred“ alții, pe care actorul sau regizorul i-a frecventat... Pentru că a devenit evident că Shakespeare conta mai mult pe imaginația spectatorilor decît contează regizorul contemporan: a merge azi la teatru înseamnă să iei loc într-o sală cu-



Romeo și Julieta realizat de Dirk Tanghe în Olanda, sau un Shakespeare în piscină



fundată în întuneric și să privești actorii aflați în plină lumină, o senzație străină spectatorului elizabetan. Acesta localiza acțiunea cu ajutorul unor mijloace rudimentare care-i stârneau imaginația: atunci când apărea un personaj sumar îmbrăcat, el înțelegea că este noapte sau se crapă de ziua, că ceva se petrece în pripă sau că respectivul nu e în toate mințile. În textele epocii indicațiile de regie sînt imbolduri date fanteziei: „pătrund pe scenă doi stegari, ca și cum...”

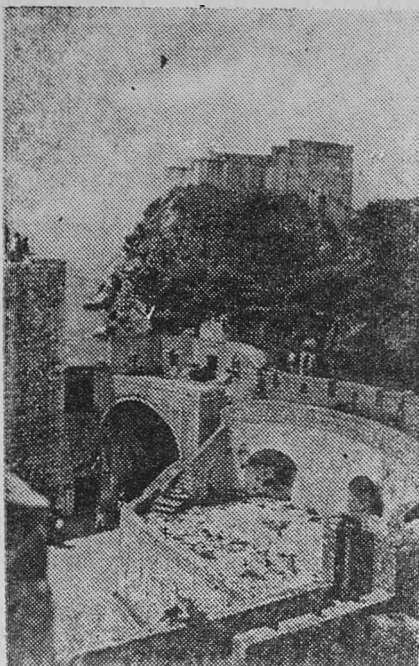
Interesant este că asistăm chiar la răsturnări de situații, și acolo unde elizabetanii aduceau în scenă oameni în carne și oase pentru a sugera personaje mitologice, noi aducem rîuri, aștri, păsări. Uneori mijloacele sofisticate de care dispune scena modernă pot defor-

ma intențiile subtile ale dramaturgului. Astfel, în mod curent astăzi, Demetrius și Lysander din **Visul unei nopți de vară** îl iau pe Puck drept adversarul lor, datorită faptului că scena se petrece în întuneric; or, Shakespeare descrie o confuzie făcută la lumină, pentru a sugera miopia îndrăgostitului și a accentua atmosfera de iluzie creată de amor. „A recunoaște convențiile originale înseamnă adesea să recuperezi metafore shakespeareene și să-ți sporești capacitatea de a îmbrățișa tot ceea ce se petrece în piesele lui cele mai bune”, afirmă Alan Dessen.

Studiile semnate de Alan Dessen (**Convențiile teatrale din vremea lui Sh.**), David Daniell (**Sh. și tradițiile comediei**), G. K. Hunter (**Sh. și tradițiile tragediei**), Roger Warren (**Sh. pe scena secolului nostru**), Robert Hapgood (**Sh. în film și la televiziune**) se alătură celor care ne vorbesc, întotdeauna cu competență și inteligență, despre soarta textului, noile modalități de înțelegere a lui, sensul istoriei la Shakespeare, opera lui poetică, ideile veacului său (printre cei care semnează sînt nume celebre ca Harry Levin, R. L. Smallwood, W. R. Elton, Kenneth Muir, Lawrence Danson, Edward Berry). Într-un dens capitol, Terence Hawkes recapitulează cele mai noi interpretări critice și vorbește despre problema mereu actuală a expresiei artistice, despre structuralism, poststructuralism și deconstrucție, semiotică, feminism, marxism, estetica receptării. Recapitulările ne spun cîteodată ceea ce a apărut nou în înțelegerea lui Shakespeare, datorită unor spectacole sau exegeze inspirate (o piesă „recuperată” pare să fie **Chinurile zadarnice** ale dragostei, în timp ce **Doi gentlemeni din Verona** pare fără mare interes — și pentru că nu se văd gentlemanii...)

„Ghițul” publicat prin grija lui Stanley Wells ne introduce, astfel, fără idolatrie și fără nejustificate refuzuri, într-un univers care este al nostru, nu pentru că știm să-l aducem la nivelul nostru de înțelegere și sensibilitate, ci pentru că știm să combinăm „ce a fost” cu „ce ne spune”.

Alexandru DUȚU



...Dubrovnik Viața e vis

Dubrovnik, orașul de piatră, nu e doar locul unde se desfășoară zilnic eterna „comedie a vieții”, ci și acela care găzduiește, în fiecare vară, unul dintre cele mai importante festivaluri internaționale de teatru și muzică, ajuns la a 30-a ediție, la care am participat, cu prilejul unei călătorii prin Iugoslavia. Și dacă, în acest oraș-furnicar clădit pe verticală într-un spațiu neverosimil de mic, concertele se pot asculta nu numai în atriumul palatului Rectorului ci chiar și de pe treptele palatului Sponza sau ale catedralei ori sprijinit de fântâna lui Onofrio, pătrunderea în „sălile” de teatru situate, cel mai adesea, la înălțimi amețitoare, departe de neobosita tălăzuire a mulțimii de vizitatori, este un privilegiu și o aventură. Privilegiul de a găsi un loc (cel mai adesea prin bunăvoința asaltatului „Press Center”) în condițiile când cererea depășește cu mult oferta, și „aventura” de a parcurge nenumăratele trepte ce leagă promenada orașului de monumentalele turnuri stîncoase ale Mincetei, Lovrijenațului și Moloului, pentru a asista la derularea unor spectacole ce depășesc condiția „teatrului ambiental”, aspirînd la aceea de „teatru al condiției umane”. Un teatru care își pune întrebări, caută și propune răspunsuri, în

care scriitorul și regizorul sînt o conștiință, ca și privitorul, iar actorul este și întruparea unei suite de interogații, în timp ce spectacolul se dorește a fi un tot coerent și semnificativ. Nu este o întîmplare faptul că în dramatica zbateră a lui Segismundo între viață și vis, cădere și înălțare, libertate și predestinare (în care regăsim acea obsesie a verticalității specifică însuși orașului), continuul balans între adevăr și iluzie, nimicnicie și putere, este plasat în perimetrul fortăreței Minceta (adevărat simbol al Dubrovnikului), permițînd o structurare în trepte a spațiului de joc: din temnița unde se zbate neputincios, cotropit de nisipul singurii ce acoperă „scena”, spre zidul aproape vertical de care se agață cu întreaga disperare și furie a celui însetat de libertate, dorînd să zboare liber spre înaltul ce pe nedrept l-a condamnat la întunericul subpămîntean; ridicat pînă la primul nivel al turnului central, acolo unde sălășluiește „puterea” îmbrăcată în veșminte scîlbitoare dar supusă și ea unui ceremonial absurd ce o face să pară lipsită de viață; căzînd, mai apoi, din înaltul visului în temnița păzită de Clotaldo, pentru a se ridica, din nou, ca în povești, deasupra chiar a mulțimii ce mînuiește imense scuturi-oglinzi (în care lumea se străvede „pe dos”, „josul” devine „sus” și invers, tot așa cum înălțarea lui Segismundo poartă în sine presimțirea căderii, iar aceasta din urmă este însoțită de nădejdea urcușului...)

Binecunoscut publicului atît în ipostaza de autor afirmat la începutul deceniului șapte ca strălucit reprezentant al avangardei teatrale, cît și în aceea de regizor de mare forță și originalitate a expresiei, rînd pe rînd contestat și adulat dar niciodată trecut cu vederea, (recompensat, în 1987, chiar cu premiul pentru regie în cadrul Festivalului de teatru Sterija Popović), Dušan Jovanović

este creatorul unui spectacol (Viața e vis, după Calderon de la Barca) care folosește sugestia spațiului de joc în deplin acord cu propria-i viziune, fără a se îndepărta nicidecum de „spiritul” și „semnificația” textului. Departe de a fi o sfidare, viziunea propusă de Jovanović este rodul unei gândiri atente (nu mai puțin dinamice), al unei exacte cîntări a raportului dintre sugestia spațiului de joc (cu evidenta pendulare între „jos” și „sus”, urmărită și în modul de plasare a publicului, ce-și face intrarea de jos, prin „scenă”, în timp ce scaunele sînt așezate în amfiteatru pînă sus) și simbolismul înscenării. Nimic gratuit în acest joc de-a puterea și de-a viața: piatra pe care o cară Segismundo dintr-o parte în alta a scenei este simbol al neputinței și al absurdului, dar și semn al legăturii dintre pămînt și cer, voință și predestinare; înaltul amefior pe care încearcă a-l lua în stăpînire Božidar Alič, intr-unul din momentele cele mai tensionate ale reprezentației, cînd își rostește monologul despre dreptul oricărui om de a fi liber și stăpîn pe soarta-i, cătărîndu-se, în același timp, cu minie și căznă, pe zidul ce-i refuză accesul spre înalturi; apariția războinicului mut, pe al cărui scut citim însemnele destinului uman în luptă cu un univers ostil; omniprezența pereților de piatră ce semnalează dorința de apărare, dar și îngrădirea, înălțarea, dar și despărțirea (de familie — tatăl, Bazilio), separarea prințului de ceilalți (Clotaldo, Astolfo), întreruperea comunicării, siguranță și suflare, protecție și întemnițare. Lumina roșie invadînd celula subterană a lui Segismundo este semn al impulsivității și dorinței necontrolate de putere, dar și presimțire a pierderii și a iluziei. Imensele oglinzi în care scutierii prind lumina lunii pentru a o revărsa asupra curții și a „principelui luminat” Segismundo poartă în ele însemne ale trecutului și nălciri ale viitorului, imaginea reflectată fiind întotdeauna inversul celei proiectate. Clarin, buforul, dublul lui Segismundo (devenit rege doar pentru o clipă), este imaginea sa ascunsă, răsturnată, deformată prin caricaturizare. Albul strălucitor al smokîngului arborat de Segismundo în finalul plin de promisiuni (contradictorii) păstrează aceeași ambiguitate: culoare a vieții și a morții, a începutului și a sfîrșitului, a trecerii dintr-o condiție în alta, a visului ce poate transforma viața într-un basm sau într-un coșmar. Fondul muzical

realizat de Davor Rocco subliniază dramatismul situațiilor, susținînd o stare de căutare neliniștită sub semnul căreia se plasează întreaga reprezentație.

La fel de controversată, viziunea regizorului Paolo Magelli asupra Fenicienelor lui Euripide s-a impus totuși ca una din reușitele celei de a 39-a ediții a festivalului. Suspectat, rînd pe rînd, de „estetism”, „ezoterism”, „exhibiționism”, „eclectism”, Magelli aduce în scenă o variantă modernă și prescurtată a dramei. Noutatea decupajului regizoral nu este de circumstanță — departe de a fi partizan al modernizării cu orice preț a anticilor, ori de a dori să șocheze — prin distribuirea, de pildă, în rolul lui Menekeu, a unei tinere actrițe (Snežana Bogdanović) a. cărei identitate nu o descoperim decît în momentul degolirii finale ce precede jertfirea sa pe altarul Thebei, ori prin reducerea corului femeilor feniciene la numai trei tinere ce poartă cu nonșalanță o îmbrăcăminte, evident, modernă; după cum nici măștile arborate de curteni, la mesele patronate de Eteocle (a cărui cruzime și neînfrînare sînt perfect sugerate de masca de leu lepros ce-i acoperă chipul) și de impasibilul Creon nu sînt un simplu accesoriu (și acela pleonastic). Desigur, ideea de falsitate este congeneră noțiunii de mască; dar defilarea aceasta de fețe de mucava, lipsite de orice expresie, de sentimente, de viață, are o semnificație mai adîncă: oamenii Curții nu sînt doar inautentici, marionete minuite de sforile unui destin ironic, ei au încetat chiar să mai ființeze, sînt morți încă înainte de împlinirea blestemului oedipian. Biete păpuși de cîrpă, ei nu se mai mișcă decît sub impulsul mecanic al celui pe care deja viața a



Božidar Alič în *Viața e vis*

început să-l refuze, al celui cu fața mîncată de lepră și cu sufletul ros de ambiții aducătoare de nenorocire și moarte. Un paria, ca orice lepros, un izgonit din viață, tot astfel precum frațele său Polinice a fost silit să aleagă drumul exilului. Deschiderea reprezentăției cu scena în care Iocasta (întruchipată de cea care va deveni nefericita Antigonă) re trăiește (în amintire) vremurile fericite ale tinereții și iubirii sale cu adolescentul Oedip (interpretat, în această scenă, de cel care mai târziu va fi Menekeu) subliniază, în fond, substratul incestuos al căsătoriei ce va aduce blestemul asupra Troiei, anunțînd, totodată, că totul se repetă ciclic, la nesfîrșit... Senzualitatea aparentă a relației, privită cu o nostalgic distanțare de Iocasta în ipostaza ei actuală de mamă a celor doi frați învrăjbiți, ne amintește că orice suspendare a primelor, orice exagerare, nu este decît un prim-pas către hybris: iar pedeapsa nu va întîrzia să vină... Desigur că, văzînd spectacolul, plasat în spațiul strîmt, străjuit de întunecate arcade și de etern copleșitoare ziduri ale fortăreței Lovrijenaț, nu poți să nu te întrebi: ce reprezintă binecunoscuta tragedie pentru omul de teatru Magelli și pentru spectatorul contemporan? Jocul atît de subtil dintre distanțarea brechtiană a „corului” și „teatrul de stare”, dintre „trăire” și „întruchipare”, tragedie și ironie, compasiune și deriziune — propriu mai ales timpurilor generic numite „post—moderne” — este consecvent urmărit și stăpînit de un regizor conștient de temeritatea viziunii propuse, ca și de necesitatea coerenței discursului teatral, obligat să țină seama, în permanență, de cele patru elemente esențiale intrate în joc: text-regizor-actor-spectator. Și totuși... de ce e Menekeu — adolescentul firav și plin de complexe și dorinți nerostite — femeie? Pentru că Iocasta—Antigonă este născătoare de viață și aducătoare de moarte, la fel cum Oedip—Menekeu este stăpînul vieții și jertfă a unui destin neerufător. Viața și moartea sînt indisolubil legate, precum albul, roșul și negrul, începutul și sfîrșitul, bucuria și tristețea, speranța și deznădejdea. Goliciunea lui Menekeu este renunțarea la mască, regăsirea de sine, jertfirea de sine în numele ideii de armonie, dorința celui jertfit de a se învinge pe sine și crunta ironie a unei soarte crude. Înveșmîntat în albul lichidului ce se scurge insidios de-a lungul trupului, Menekeu moare afirmînd toc-

mai puțința omului de a învinge. Teama. Intunericul. Cruzimea. Așa cum pinza neagră ce acoperă masa-sicriu va fi smulșă de cele trei feniciene și azvîrlită împreună cu vasele de culoare roșie din care au ospătat curtenii, tot astfel se va ajunge la acea împăcare (vremelnică) a contrariilor, roșul devenind un substitut al negrului ce anunță negația, haosul, din care mai apoi va lua ființă viața. Spectacolul se termină pe urletul Antigonei, mireasă îndoliată cu chipul desfigurat de grima roșie ce i se întinde pe față precum o mască: a spaimei ori a speranței (știut fiind că la anumite popoare, ungerea feței miresei cu roșu o ferește pe aceasta de rău și-i întărește puterea și dorința de viață)? Vor aduce oare fenicienele liniștea, armonia, sinteza? Nu știm. Poate că tocmai întru aflarea răspunsului ne vom îmbulzi din nou pe ulițele luminate multicolor ale orașului, ne vom pierde din nou în fremătătorul și pestrițul labirint de case, grădini, oleandri în floare, palmieri, trandafiri și smochini, sușuri și coborișuri, vom prinde din zbor acorduri ale unor concerte pe care nu le-am putut asculta în întregime, împărțiți între patima pentru teatru și dragostea de muzică. Vom alergeră cu sufletul la gură de la spectacolul cu Zgîrcatul lui Marin Držić (splendidă prefigurare a lui Harpagon, într-o înscenare datorată lui Kosta Spaić, în care protagonistul ne amintește de Avarul lui Louis de Funès) în direcția lazaretelor unde trebuie să vedem un spectacol de pantomimă inspirat de teatrul lui Witkiewicz, de o insuportabilă tensiune dramatică, pus în scenă de un alt împătimit de teatru, Davor Mojaš, conducătorul, de peste cincisprezece ani, al teatrului studentesc Lero... Și ne vom întoarce, mult după miezul nopții, în inima orașului, mai liniștit acum, pentru a privi cu nostalgie apropiata insulă Lokrun, cu regretul că nu ne-a fost dat să vedem aici Furtuna în regia lui Dejan Mijać, încercînd a ne consola cu asprimea cronicilor nefavorabile. Și ne vom îndrepta privirile spre mare, „c-un ochi rizînd, cu celălalt în lacrimi”, amintindu-ne atmosfera de mister și taină din finalul spectacolului Romeo și Julieta realizat de I. Kunčević, fără a uita tocmai mișcările nonșalantele feline ce găsesc ca cale să traverseze scena în momentele cele mai dramatice...

Eva CATRINESCU

...Praga

Vesellie studențească

Seara pragheză este în sine un spectacol. De-o parte și de alta a Vltavei, două clădiri: Hrad-ul („Castelul”, marele complex muzeistic al capitalei cehoslovace) și Teatrul Național. După orele 18, cînd porțile tuturor galeriilor adăpostite de Hrad s-au închis, pașii iubitorilor de artă se îndreaptă spre teatre. Spre marele Teatrul Național, cu acoperișul său aurit, sau spre zecile de săli care găzduiesc nenumărate spectacole de operă, balet, teatru, teatru experimental (menționat ca atare în programe), spectacolele „Lanternei magice” (o atracție locală) etc. Răsfoind bogatele pagini ale unei „Săptămîni culturale la Praga”, am optat pentru o premieră pe care mi-am imaginat-o mai puțin fastuoasă, dar mai edificatoare pentru ceea ce înseamnă noul în teatrul cehoslovac de azi și de mîine. Este vorba despre un spectacol al „Academiei de artă teatrală”, obișnuita „producție” a studenților din ultimul an, pentru care stagiunea 1988—1989 constituie rampa de lansare spre teatrele profesioniste. Ca să fiu sinceră, m-a atras către acest spectacol și o fotografie surprinsă la repetiții; cîteva rînduri îndemnau publicul să nu cedeze altor tentații și să participe la eveniment, „măcar” (se adăuga cu bine-

știutul umor ceh) „de dragul de a vedea dacă pe actori îi vor ține vocile”!

În fața Teatrului „Disk”, atmosfera sărbătorească, de premieră. Încep a privi vitrinele inspirate ale acestui teatru studențesc. Sînt prezentate machetele decorurilor altor spectacole, avînd drept fundal panouri imense cu fotografiile interpretelor. Afli astfel că viitorii actori mai joacă o dramatizare după Călugărița lui Diderot și Lacrimile unui cuțit, o piesă aparținînd lui Bohuslav Martini, un autor ceh modern. Dar gongul cheamă în sală, unde o nouă promoție de actori își va demonstra înzestrarea și pregătirea în Veneția cîntătoare, o farsă semnată Carlo Goldoni — Adolf Hoffmeister. Sala sobră, în tonuri de negru și gri, amintește de Studioul de la Grădina Icoanei. Ca și la București, cortina lipsește. Un panou lung pe care scrie cu vopsea multicoloră „Gran canal” separă scena de sală. Mai bine zis, le unește! Pentru că brusc, fără nici un fel de pregătire, din valurile închipuite ale canalului venețian izbucnesc unsprezece fete și băieți, îmbrăcați și machiați de carnaval, care cîntă și dansează frenetic, introducînd publicul în atmosfera debordantă a musicalului. Pe măsură ce spectacolul înaintează,



comparațiile cu câteva recente montări românești se impun de la sine. Concluzia: există un sincronism al teatrului tânăr european. Ca în *Slugă* la doi stăpini (jucat de echipa tinăra a Comediei bucureștene), personajele Veneției cîntătoare pătrund în scenă în costume amin-tind mafia și dau o enormă importanță mișcării. Ca în *Ciinele* grădinarului (jucat la Teatrul „Bulandra” de o distribuție compusă în majoritate din proaspeți absolvenți ai Institutului), ariile se cîntă parodic ș.a.m.d. Aceași sete de descătușare, de exprimare prin mijloacele nelimitate ale musicalului se ghidește în toate gesturile, în toate tonurile viitorilor actori cehoslovaci. Costumele nu au alt scop decît să caracterizeze cit mai clar personajele: ele refuză orice supunere față de epoca în care și-a scris Goldoni opera. Jocul, neîngrădit de conveniențe, al actorilor apelează — în numele aceleiași nevoi de definire exactă a caracterelor — la elemente de *commedia dell'arte*, la *french can-can*, la *pantomimă* la Marcel Marceau, la artiile belcanto-ului, la ritmurile jazz-ului sau ale stepului american interbelic. Utilizarea acestei multitudini de mijloace, în aparență haotică, este motivată de regie (Evžen Němec) printr-un refren muzical: „În carnaval, totul este permis”. Altfel spus, cînd ești student în ultimul an la teatru, cînd te pregătești să dai piept cu drama, cu comedia, cu melodrama, cu spectacolele pentru copii etc., trebuie să dovedești că poți orice. Și, într-o bună măsură, viitorii actori o și dovedesc. Mai cu seamă Marie Horáčková, care face din Eleonora ei (plină de aplomb și precisă în gesturi) personajul memorabil al spectacolului. O mai dovedește și Michael Kňážko — un Eugenio capabil să-și transfere cu umor acțiunile din registrul fanteziei în cel realist și invers...

Premiera se încheie, ca orice premieră-eveniment, cu șampanie (simbolică!) pe scenă, cu aplauze nesfîrșite din partea unui public (mai ales tînăr), cucerit de ritmul drăcesc al reprezentației, cu buchete de flori strînse la piept de frumoasele interprete.

Cu cît mă îndepărtez de „Disk”, teatrul drag praghezilor pentru că de aici își iau zborul vedetele de mine, muzica veselă a continuat și în timp ce spectatorii își luau hainele de la garderobă, se estompează. Curînd, se aud doar pașii unei singuratici pe caldărimul străzilor luminate aurii de felinare lucrate în fier forjat.

Monica ZVIRJINSCHI

Primum la redacție

Stimate tovarășe redactor-șef,

Am citit cu interes dar și cu mirare articolul *Abateri de la profesionalismul cronicarului dramatic*, publicat în nr. 2 din acest an al revistei *Teatrul*, apărut sub semnătura Nicoletei Toia. Fără îndoială, e dreptul cunoscutei regizoare de a avea opinii asupra spectacolelor pe care le vede ca și asupra cronicilor la respectivele spectacole găzduite de diverse publicații. Chiar și, sau mai cu seamă, asupra cronicilor care exprimi opinii asupra spectacolelor regizate de domnia sa. După cum, în virtutea democratismului care, cred, guvernează activitatea revistei *Teatrul*, Nicoleta Toia e îndreptățită să vă solicite publicarea acestor păreri. Sînt însă mai puțin convins că, dacă opiniile domniei sale nu corespund cu cele ale unor cronicari, Nicoleta Toia își poate aroga dreptul să-i acuze pe aceștia de abateri de la profesionalism, de lipsă de cultură teatrală ori de diletantism. Căci aceasta ar însemna că domnia sa se consideră a fi singura veritabilă cunoscătoare de teatru din România, în vreme ce cei care nu se realizează gîndurilor sale sînt, irevocabil, ignoranți în domeniu. Or, tocmai datorită nonconcordanței dintre ceea ce gîndește domnia sa despre anumite spectacole și opiniile exprimate de Constantin Păiu, Ștefan Oprea și de subsemnatul, regizarea Nicoleta Toia se socotește a se afla în posesia argumentelor ce ar proba încompetența noastră profesională.

O elementară doză de bun simț mă îndeamnă să recunosc că nici un critic nu e infailibil. El poate uneori să greșească, însă chiar dacă este așa, nimeni nu cred că are dreptul să generalizeze această eroare spre a o considera ca irefutabilă probă de neprofesionalism. Însăși Nicoleta Toia a înscenat multe spectacole fără strălucire, care nu făceau decît să illustreze textul, însă nici un critic nu a avut îndrăzneala de a cere suspendarea ei din profesie, tocmai pentru faptul că și-a dovedit profesionalismul într-o mulțime de alte spectacole. Profesionalismul

se dovedește în timp și nu printr-un caz izolat.

În privința celor două cronici semnate de mine, în nr. 5/1988 al revistei pe care o conduceți și care au provocat nemulțumiri semnatarei articolului din nr. 2/1989 al revistei, aș dori să fac următoarele precizări.

1. Spectacolul Huhurezul, regizat de Sergiu Savin, a avut premiera în data de 27 martie 1988. Așa cum se poate constata cercetind programele de activitate ale Teatrului de Stat din Oradea, el nu a mai fost programat nici la sediu, nici pentru deplasările curente la Băile Felix, nici pentru turnee după 1 septembrie 1988, deoarece o parte dintre actorii care făceau parte din distribuție, conștienți de redusa sa performanță artistică, s-au desolidarizat de el, solicitând renunțarea la programarea lui. E, cred, cel mai clar semn că spectacolul nu a fost „de cultură teatrală”, că el nu a prilejuit exercitarea actorilor „pe tipuri și situații inedite pentru ei” și că nu a fost nicidecum „benefic”, cum susține Nicoleta Toia. Cum am obiceiul de a vedea de mai multe ori spectacolele teatrului din localitate, vă pot asigura că, datorită redusei afleuțe de spectatori, el nu a adus nici măcar succese de casă teatrului. Iar dacă se cercetează procesele verbale și condicile vizionărilor externe, se poate constata că Huhurezul a obținut cu dificultate dreptul de a fi prezentat publicului tocmai din cauza scăzutului său nivel artistic.

Dincolo de aceste date cu caracter pur administrativ, aș dori să vă comunic că înseși pozițiile estetice pe care se situează Nicoleta Toia mi se par fragile. Domnia sa pare a omite că spectacolul teatral de azi nu mai poate respecta canoanele veacului al șaisprezecelea, că aducând în lumina rampei texte din epoci de mult trecute, regizorul trebuie să descopere acele elemente care le fac apte să dialogheze cu contemporaneitatea, să nu le considere simple piese de muzeu, ci să le confere indici de actualizare. Or, atari caracteristici erau absente din montarea cu pricina. De altfel, nu ar fi lipsit de interes să confrunțați opiniile mele cu cele ale criticului Dumitru Chirilă, exprimate în Familia nr. 5/1988. Sint convins că veți remarca destule puncte de convergență.

2. În privința cronicii la spectacolul Burghezul gentilom de la Teatrul Națio-

nal din Cluj-Napoca, ea e în mod evident răstălmăcită. Nicoleta Toia citează doar fragmentele utile demersului său, omițind să spună că în cadrul aceluiași articol relevam meritele incontestabile ale montării, relevabile tocmai în direcția amplificării încărcăturii sale comice. Că intriga în sine nu mai e din cale afară de actuală sau interesantă au demonstrat-o o serie de serioși cercetători ai operei lui Molière și nu văd de ce opinia contrară a Nicoletei Toia ar trebui să fie considerată drept cea justă. Că spectacolul a știut să devină atrăgător printr-o serie întreagă de indici de teatralitate, e meritul indiscutabil al lui Mihai Măniuțiu și al actorilor din distribuție, faptul fiind subliniat în cronica respectivă. Mi-am rezervat, desigur, dreptul de a formula și rezerve la adresa spectacolului, drept inerent funcției cronicarului. Poate că eu, ca un diletant ce par a fi, am rezumat „școlărește” izbutita scenă a alaiului profesorilor ce invadează casa lui Jourdain, însă Nicoleta Toia face cu mult mai puțin, mulțumindu-se doar să recurgă la superlativul absolut și calificând-o „absolut antologică”, fără a mai oferi vreun argument în favoarea afirmației sale. Or, numai de abuz de adjective nu ducem lipsă în cronicile dramatice!

În continuarea intervenției sale, Nicoleta Toia se arată nemulțumită de modul în care criticii ieșenii au receptat și s-au pronunțat asupra spectacolelor înscenate de domnia sa la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Distanțându-se și formulând rezerve la adresa unora dintre concepțiile sale regizorale, se pare că, după Nicoleta Toia, cei doi cronicari ieșeni sint total lipsiți de profesionalism, acesta fiind doar atributul celor care au găsit cuvinte de laudă la adresa realizărilor sale ori ale colaboratorilor săi. Sigur, nu i se poate imputa regizoarei subiectivismul cînd e vorba despre propriile creații. Flagrant mi se pare faptul că domnia sa ignoră dreptul de a avea o opinie proprie, drept intrinsec exercitiului critic, fruct al unor opțiuni și concepții estetice. Iar atari opinii nu trebuie să fie neapărat laudative. Eu cred că prima condiție a profesionalismului în critică este atitudinea. Iar atât subsemnatul cît și cei doi colegi de la Iași nu am făcut decît să adoptăm atitudini față de ceea ce ni s-a prezentat, exercitîndu-ne dreptul de a sesiza și unele neîmpliniri spectaculare.

În ceea ce mă privește, cred că e de datoria noastră să o facem în continuare chiar cu riscul de a-i produce supărări Nicoletei Toia.

Mircea M. MORARIU



Kincses Elemér

I. Regizor de teatru, dramaturg, prozator.

S-a născut la 9 martie 1946 la Tîrgu Mureș. Studiile primare și liceale în orașul natal, apoi Institutul de Artă Teatrală „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș, absolvit la clasa de actorie în 1968. Actor al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, pînă în 1975. Concomitent, urmează cursuri postuniversitare de regie (între 1972—1974). La 1 septembrie 1975 este angajat ca regizor al Teatrului Național din Tîrgu Mureș, calitate în care funcționează și în prezent. În perioada 1978—1985 a fost totodată director adjunct artistic al aceluiași teatru.

Debutul literar a avut loc la 10 noiembrie 1967 în revista clujeană „Utunk”, cu două schițe. Editorial debutează în 1972 cu volumul de proză intitulat *Cu ochii legați* (Bekötött szemmel), apărut la editura Kritikon.

Debutul în dramaturgie are loc în 1973 cu piesa *Dogorăște soarele asupra lui Seneca*.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1978, 20 octombrie — *DOGORĂȘTE SOARELE ASUPRA LUI SENECA* (EG A NAP SENECA FELETT)

Teatrul de Nord din Satu Mare — secția maghiară. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Kémeny Árpád. Cu: Acs Allajos, Elekes Emma, Bóer Ferenc, Bokor Ildiko, Fülöp Zoltan, Szelyes Ferenc.

Piesa s-a mai jucat, în traducerea românească a lui Zeno Fodor, în 1983, la Institutul de Teatru din Tîrgu Mureș, în regia autorului.

„... o parabolă despre dictatură și putere, despre pericolul lipsei de rațiune și responsabilitate gînditorului, a artistului în fața unei lumi dezumanizate, corupte. Inspirîndu-se dintr-un moment cu

calități simbolice din istoria Romei antice, cînd Nero îi dă «șansa» lui Seneca de a se sinucide, în loc de a fi omorît de gărzi — autorul încearcă o adevărată radiografie a mecanismului tiraniei, întregul său spectacol conducînd cu necesitate la un fierbinte apel pentru rațiune, pentru responsabilitate, pentru umanism”. (Miruna Ionescu, „Scinteia tineretului”, 16 iulie 1979).

Alte opinii: Zelyanski Istvan — „A Hét”, 3 noiembrie 1978; Voicu D. Rusu — „Cronica sătmăreană”, 4 noiembrie 1978; G. Eliade — „Viața studentescă”, 20 aprilie 1983.

1981, 6 noiembrie — *NINGE LA TROIA* (TROJABAN HULL A HÓU).

Teatrul de Nord din Satu Mare — secția maghiară. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Kémeny Árpád. Cu: Acs Allajos, Kzintos Jozsef, Török Istvan, Toth-Pál Miklós, Fülöp Zoltan, Szelyes Ferenc și alții. (Autorul — n.n.) „a ales cunoscutul episod al «calului troian», arma, devenită simbolică, prin care o mină de greci iscusiți înving o întreagă cetate, îmbătată de entuziasmul orb al presupusei victorii. Respectînd aproape integral detaliile legendei, Kincses o luminează, însă, dinăuntru, deplasînd accentele asupra unor aspecte semnificative pentru sensibilitatea contemporană”. (Alice Georgescu — „Teatrul”, 12/1981); „2” — „Utunk”, 5 februarie 1982.

1982, 19 martie — *ARENA*, tragicomedie în trei părți

Teatrul Național din Tîrgu Mureș — secția maghiară. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Kémeny Árpád. Cu: Csorba András, Szilagy Enikő, Bölöni Zacharias Klára, Kerestes Sandor, Bóer Ferenc, Tamás Ferenc, Szekely M. Eva, Lőrinczy Ica, Bódo Zoltan.

„Piesa este o mărturisire, o frumoasă și poetică metaforă despre artă în general, despre șansa artei provinciale, despre arta care, stăpînită de oameni fără inimă și lipsiți de înțelegere, a fost golită de esența ei și deviată de la țelurile ei, despre arta cea adevărată care învinge totuși. O mărturisire emoționantă prin țelul ei nobil și pur, emoționantă prin strădania de a fi în același timp poezie, tragedie, document, tribună, agona și simbol. Și, ca orice mărturisire care ținește proaspătă, energică, înagădă din învelişul tare al iluziilor, reformulează banalități vechi de secole”. (Szász László — „Uj Élet”, 10/1982) **Alte opinii:** Janosházi György — „Utunk”, 14 mai 1982; Szöcs Istvan — „Előre, iunie 1982.

Adriana POPESCU

(Fișă de autor realizată cu sprijinul lui Zeno Fodor)

Efectele entuziasmului asupra criticii dramatice

Uriașul format al revistei Ateneu din martie 1989 e prea mic pentru entuziasmul stîrnit lui Carmen Mihalache Popa de vizionarea spectacolului Trei surori de Cehov la Teatrul Municipal din Ploiești. Concluzia e cum nu se poate mai clară pentru starea de beatitudine în care a fost scrisă și tipărită cronică: „La Teatrul Municipal din Ploiești, un regizor de excepție, Aureliu Manea, a construit, împreună cu talentații colaboratori, un spectacol care se reține și impresionează prin finețea intuițiilor, prin expresivitatea și noutatea unei lecturi în profunzime a textului cehovian“.

Din această concluzie exaltată, la care autoarea are dreptul, dat fiind că stările sufletești ale cronicarilor, sînt și ele supuse misteriosului psihologic, ne reține atenția sintagma „lectură în profunzime a textului cehovian“. Pe ce se întemeiază ea? Pe introducerea în spectacol, de către regizorul Aureliu Manea, a unui obiect pe care nici cei mai buni exegeți ai lui Cehov nu l-au descoperit în opera acestuia: patul. În prezența lui pe scena Municipalului din Ploiești autoarea descoperă neabătute tîlcuri filozofice: „Un pat de campanie așezat inițial

într-o latură a interiorului se deplasează tot mai în centru, e un personaj-obiect de fapt, nu simplă recuzită, cu o putere tăcută, obscură, cu încărcătură psihologică, martor al defulărilor personajelor.“. Știm multe lucruri despre mobila numită pat. Dar că ea poate fi, la un moment dat, personaj cehovian, nu mi-am imaginat!

În Suplimentul literar-artistic al Scînteii Tinerețului din 15 aprilie 1989, o cronică la același spectacol de teatru, tipărită la rubrica „Film“ (sic!) aduce un alt argument pentru judecata „spectacol de excepție“. Potrivit lui Grid Modorcea, autorul acestei aprecieri, spectacolul lui Aureliu Manea a descoperit, în sfîrșit, drama eroilor cehovieni: aceștia nu muncesc. Din această clipă misterul personajelor cehoviene, îndelung căutat de critica din întreaga lume, a fost dezvăluit: Elena Andreevna, Unchiul Vanea, Mașa și Nina Zarceinaia suferă, pentru că n-au serviciu. Alta ar fi fost Elena Andreevna dacă ar fi trebuit să se scoale în fiecare zi dis de dimineață ca să ajungă la timp pe platformă.

Cumplete mai sînt efectele entuziasmului asupra

criticii dramatice!

Ion SIRETEANU

bekka-Rosmer din finalul piesei, și de patru ori o scenă din Pădurea de Ostrovski, interpretată de cite doi dintre studenții băieți.

În sală se află cîțiva actori, cîțiva părinți, și bineînțeles, colegi de institut. E o tensiune școlărească și, înduioșătoare în holul din fața camerei de examen, la Național. Dinăuntru se aud frînturi de dialog. În fine, ușa se deschide, pentru a face loc următoarei perechi de interpreți.

Uneori, lui Rosmer îi cade cam neglijent părul în ochi, sau, dimpotrivă, i se ridică într-o coafură „new wave“. Cît despre Rebekka, ea foșnește mai tot timpul rochii lungi, înzestrîndu-se o dată și cu ochelari (purtăți neîndoielnic în viața civilă), fără de care actrița n-ar fi putut, probabil, turna ceaiul invizibil în cestiile vizibile, totuși.

Dar profesorul Mircea Albulescu ne-a avertizat de la început: „recuzita e improvizată“. Nu putea bănuî că unul dintre studenți va „improvisa“ o buturugă adevărată, proaspăt luată din pădure, pentru a da culoare locală fragmentului din Ostrovski și culoare umed-ruginie covorului de pe jos.

Una peste alta, examenul decurge bine. Profesorul privește cu ochi imparțiali, nu-și trădează pe loc nici nemulțumirile, nici entuziasmele. Ne impune (voit sau nu?!) a ceeași rezervă. Așadar, nici o vorbă despre interpretarea subtilă, bine gradată, a Ozanei Oancea, sau despre cea impetuoasă a Irinei Movilă. Nimic despre robustețea frustă, dar convingătoare a lui Vasile Pieca, nici despre înzestrarea reală (umbri-

Examenе de duminică

Asistăm la „generală“ unui examen de actorie. Anul doi seral (clasa profesor Mircea Albulescu, lector universitar Alexan-

dru Lazăr) prezintă de șapte ori o scenă din Rosmersholm de Ibsen, refăcînd în tot atîtea formule diferite conversația Re-

tă încă, din păcate, de epigonism filial) a lui Florin Piersic jr.

Au fost și apariții deocamdată neconcludente, dar posibile: Antonie Ionuț, Dana Dembinski, Pătru Marin, Marian Despina, Marian Ghenea. Au fost și altele, concludente în sens negativ: Manuela

Hărăbor și Bogdan Ghițulescu. Dar să nu ne grăbim. Adevăratele examene de abia acum vor începe. Le așteptăm, conștienți că doar cei cinci ani de studenție și cei încă cincizeci de meserie au puterea să transforme o promisiune în certitudine. (Corina ȘUTEU)

Studioul tinărului actor

Revista Teatrul organizează, în colaborare cu Ansamblul Artistic al U.T.C., un Studio al tinărului actor, menit a valorifica talentul tinerilor actori din întreaga țară.

Pe scena studioului pot fi prezentate recitaluri individuale sau de grup, bazate pe texte din repertoriul aprobat sau pe texte de proză și poezie clasică românească. Aceste spectacole pot fi realizate de către tineri actori, în regie proprie sau sub îndrumarea unor regizori. Spectacolele vor avea loc la Sala Studio a teatrului „Nottara”, lunar, în prima zi de luni, cu participarea criticii de specialitate, a

unor personalități din domeniul teatrului, urmînd ca alte reprezentații ale recitalului propus să fie hotărîte ulterior (recitalul putînd fi preluat, eventual, de către teatre).

Toate cheltuielile de deplasare vor fi suportate de către studio. Coordonatoarea studioului din partea revistei Teatrul este Corina Șuteu.

Vă rugăm să ne transmiteți în scris sau telefonic dorința de a lua parte la această acțiune, specificînd datele principale (titlul recitalului, distribuția și data aproximativă cînd ar putea fi prezentat).

Carnet A.T.M.

Turneul întreprins de Teatrul Dramatic din Constanța la București, între 3 și 9 aprilie, a făcut obiectul unei dezbateri profesionale la sediul A.T.M., vineri 7 aprilie. Au fost discutate spectacolele Trăsură la scară de Mihail Spirescu (regia — Mona Chirilă, scenografia — Irina Dimiu), Mincinosul de Carlo Goldoni (regia — Tudor Chirilă, scenografia — Eugenia Tărășescu Jianu), Vinătoarea de rațe de Alexandru Vampilov (regia — Andrei Mihalache; decoruri — Ion Tițoiu; costume — Maria Peici) și recitalul Ștefania (scenariul și interpretarea — Minodora Condur). Direc-

torul teatrului, Eugen Mazilu, a făcut un succint expozeu asupra activității teatrului și a proiectelor sale repertoriale pe anul în curs, incluzînd și spectacolele de teatru antic ale stagiunii estivale. Margareta Bărbuță, Victor Parhon, Dinu Kivu, Valeria Duca, Emanuel Enghel și Sorana Corocmă, care a condus lucrările acestei întîlniri profesionale, au analizat calitatea spectacolelor prezentate și orientarea repertorială a teatrului, subliniînd faptul că acesta se află într-un moment fast al existenței sale, marcat de prezența celor trei ti-

neri regizori — Andrei Mihalache, Mona Chirilă și Tudor Chirilă. (V. HÂNCU)

În zilele de 15 și 16 aprilie a.c., o delegație A.T.M., condusă de președinta asociației, Dina Cocea, a efectuat o deplasare în orașul Galați. Cu această ocazie, au fost vizionate spectacolele Turandot de Carlo Gozzi și Don Juan de Molière, ambele în regia lui Victor Ioan Frunză și scenografia Adrianei Grand.

Cu ocazia premierei la Don Juan, a fost lansat volumul de versuri al esteticianului Ion Toboșaru, Ducatul cedrilor de seară, prezentat de criticul și istoricul literar Ion Zamfirescu. De asemenea, a fost lansat caietul Antract, realizat de revista Teatrul în colaborare cu Teatrul Dramatic din Galați.

După premieră, au avut loc discuții ale criticilor cu actorii, regizorul și scenografa. În cuvîntul lor, Dina Cocea, Natalia Stanca, Ion Toboșaru, Sorana Corocmă Stanca au analizat viziunea lui Victor Ioan Frunză asupra pieței Don Juan, apreciînd-o drept una dintre cele mai originale și mai complexe (C. STANCA).

O noutate

Teatrul din Sibiu este, poate, singura instituție de acest fel de la noi care e utilizată cu un mic studio video (camere video, masă de montaj-mixaj electronic, monitoare și cite altele!). Merituosă inițiativă a secției germane din acest teatru se va răsfrînge benefic asupra întregului colectiv: cîrînd, Teatrul din Sibiu va oferi publicului, istoricilor, criticilor dramaticei și exegeților, video-casete cu toate spectacolele realizate de actorii trupei. Deja Burghezul gentilom, în re-

cia lui Mihai Constantin Rănin, s-a bucurat de acest privilegiu. Prezența unui astfel de studio-videostirnește emoții culturale și apetitul promosticurilor. Grație aparaturii electronice, actorii se vor vedea pe ei înșiși „la lucru“, pe scenă. Va însemna aceasta un pas înainte spre maxima măiestrie profesională? Va fi imaginea video un argument în favoarea viziunii și „truvațiilor“ regizorale? Cel puțin teoretic, da. Experiența noastră de videofili trage, însă, un semnal de alarmă: între spectacolul de pe scenă și cea mai profesionistă înregistrare video e o diferență incredibil de mare, o diferență dezamăgitoare: înregistrarea e catastrofal

de exactă și de... stoarsă de tensiunea indefinibilă provocată spectatorului de reprezentarea văzută pe viu! Spectacolul de teatru trebuie să suporte o prelucrare cinematografică pentru a fi pe micul ecran ceea ce a fost el pe scenă! Dar, atunci, se mai poate pune semnul identității între cele două? Critica dramatică, estetica teatrală, vor lua o altă turnură? Posibil, dar puțin probabil de bănuț ce se va petrece înăuntrul lor. Oricum, se vor tulbura multe ape înaintea unei alte limpeziri euristice. Dar câștigul cel mai de seamă al videotecii este faptul că va deveni argumentul peremptoriu că teatrul nu poate dispărea niciodată! (I. Z.)

mulat pe parcursul anilor de studiu, studenții trebuie să pună în practică în fața publicului. Studentul în medicină, de exemplu, merge la spital, ia parte la consultarea bolnavilor, până când, într-o zi, ajunge singur să ia decizii. La noi „spitalul“ este Studioul de teatru unde studentul se întâlnește cu cei de care nu se va mai despărți niciodată: „bolnavii“ care sintetizează dvs. Și dacă el vă va „lecui“ înseamnă că noi ne-am făcut datoria.

Cele două spectacole montate de noi prezintă două modalități deosebite de a aborda un text dramatic, fiecare din texte având dificultățile lui“.

Ne-am convins și noi de acest lucru, văzând cele două spectacole, a căror regie tinde, ce-i drept, să-l „lecuiască“ pe spectator de teatru. Drept care, precizându-ne punctul de vedere, nu înseamnă decât că și noi ne-am făcut datoria.

Avizier

La Teatrul „Nottara“:

Micul infern de Mircea Ștefănescu a trecut de a 458-a reprezentație, având în fruntea distribuției pe Silvia Dumitrescu-Timică ● Pensiunea doamnei Olimpia de I. D. Șerban (282 reprezentații) ● Acești îngeri triști de D. R. Popescu (214) ● Karamazovii după Dostoievski (213).

Conceptul „gnoti seauton“

și sentimentul înșurubării

Pornind de la faptul că și Teodor Mazilu, „ca toți marii scriitori“, ar fi avut „vocația pe care anticii greci au numit-o atât de inspirat — gnoti seauton, cunoaște-te pe tine însuși“, conf. univ. dr. Eugen Nicoară, în caietul-program al spectacolului Mobilă și durere, de la I.A.T.C., va conchide nu mai puțin inspirat: „Mazilu și-a creat lumea sa — atât de bogată în tipuri

originale și surprinzătoare în același timp, în care particularul și general-umanul se interferează fecund — având un pronunțat sentiment al înșurubării în destinul obștesc al fiecărui om“. Așteptăm, firesc, și alte exegeze ale distinsului universitar, care să valorifice fecund noua „grilă“ de lectură și înțelegere a operei maziene, prin sentimentul înșurubării.

Comparații sugestive

și precizări necesare

Amintitul caiet-program la Mobilă și durere conține și un edificator cuvânt „către spectator“ al profesorului Dem. Rădulescu: „După spectacolul cu Steaua fără nume, una din capodoperele literaturii dramatice românești, studenții de anul IV abor-

dează un text de altă factură, al unui alt valoros dramaturg român — Teodor Mazilu.

Deci ne aflăm ca studii în continuarea celor trei ani, cu deosebirea că examenul are loc în ultimul an de studiu în fața publicului. Tot ce au acu-

gong de premieră

Teatrul Dramatic din Constanța

VINĂTOAREA DE RAȚE de Aleksandr Vampilov. Traducerea: Alexandru Stark. Data premierei: 28 martie 1989. Regia: Andrei Mihalache. Decorul: Ion Țițoiu. Costumele: Maria Elena Peici. Distribuția: Eugen Mazilu (Zilov), Constantin Duicu (Kusakov), Longin Mărtoiu (Șaipin), Emil Birlădeanu (Kuşak), Nina Udrescu (Galina), Cătălina Bărcă (Irina), Elena Gurgulescu (Vera), Maria Nestor (Valeria), Liviu Manolache, Teodor Corban (Dima), Cosmin Mazilu (Băiatul), Adrian Ancuța (Sosia lui Zilov).

MINCINOSUL de Carla Goldoni. Data premierei: 6 august 1988. Regia: Tudor Chirilă. Scenografia: Eugenia Tărășescu-Jianu. Distribuția: Lică Gherghilescu (Lelio), Eugen Mazilu (Doctorul Balanzoni), Emil Birlădeanu (Pantalone), Vasile Cojocaru (Ottavio), Carmen Enea-Biji (Rosauro), Cătălina Bărcă (Beatrice, Un băiat de prăvălie), Radu Buznea (Florindo), Emil Sassu (Brighella, Orbul), Liviu Manolache (Arlechino), Diana Cheregi (Colombina), Longin Mărtoiu (Masaniello), Un birjar, Carmen Lăcătuș (Cleonece).

Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad

MEANDRELE VIETII de Dumitru Dinulescu. Data premierei: 19 martie 1989. (premieră absolută). Regia: Bogdan Ulmu. Scenografia: Ioan Vinău. Costumele: Adriana Raicu-Petre. Distribuția: Marcel Anghel (Cristea Vasile), Tamara Constantinescu (Livia Stancu), Elena Petrican (Diriginta clasei), Simon Salcă (Directorul liceului), Virgil Leahu (Reporteurul de televiziune), Petre Boroșoiu (Sandu, operator de la TV), Marcel Brânzeiu (Gigi, sunetistul de la TV), Ovidiu Sonescu (Vasile, electricianul de la TV), Florin Dumitrașcu (Piriciosul), Gabriel Constantinescu (Bujor Bujor), Constantin Petrican (Gheorghe Staicu, tatăl Liviei), Ruxandra Petru (Maria Staicu, mama Liviei), Claudiu Alexiu (Băiatul), Geta Căcevschi (Sanda), Diana Pascal (Mira).

Teatrul Evreiesc de Stat

HOȚUL SENTIMENTAL de Tudor Popescu. Data premierei: 4 aprilie 1989. Regia: Ion Luctan. Scenografia: Puiu An-

temir. Distribuția: Dan Tufaru (Dona), Nicolae Călugărița (Dinu), Maia Morgenstern (Dida), Ioana Crăciun (Dolly).

Teatrul Dramatic din Galați

DON JUAN de Molière. Traducerea: Al. Kirițescu. Data premierei: 2 aprilie 1989. Versiunea scenică și regia: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand Distribuția: Claudiu Stănescu (Don Juan), Mihai Mihail (Sganarelle), George Serbina (Gusman), Vlad Vasiliu (Don Carlos), Marcel Hirjoghe (Don Alonso), Radu Jipa (Don Louis), Alexandru Năstase, Leonard Calea (Un cerșetor), Grig Dristaru (Pierrot), Lucian Temelie (Dimanche), Liliana Lupan (Elvira), Maria Eremia Baboi (Charlotte), Florica Dinicu (Mathurine), Gabriela Reder (Stafia), Leonard Calea (Statuia comandorului), Gabriela Reder, Miruna Dragos, Remus Cernat (Suita lui Don Juan).

Teatrul Dramatic din Brașov

BALCONUL de Dumitru Radu Popescu. Data premierei: 20 aprilie 1989. Regia: Eugen Mercus. Scenografia: Mihai Mădescu. Distribuția: Elena Manoliu (Voichița), Ioan Georgescu (Adrian), Andrei Ralea (Melpomete), Ion Muscă (Țaporea), Radu Negoescu (Alexandru), Mircea Andreescu (Băsat), Costache Babii (Cășină), Maya Indrieș (Stela Ionescu), Dan Săndulescu (David Ionescu), Geta Grapă (Rozalia), Ion Jugureanu (Toderea), Luminița Blănaru (Andreea), George Tudor (Horia), Aurelian Burtea (Andrei Tață), Paula Ionescu (Fana).

Teatrul Dramatic „Maria Filoti” din Brăila

JOCUL VIETII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ de Horia Lovinescu. Data premierei: 22 februarie 1989. Regia: Mircea Marin. Scenografia: Stela Bărbăscu. Distribuția: Bujor Macrin (Tață), George Țoropoc (Abel), Geo Popa (Cain), Mirela Comnoiu Marin (Ana).

Marin Brădeanu — Ploiești: V-am fi răspuns la... **deocamdată, nu dacă** în textul trimis de dumneavoastră nu ne-ar fi atras atenția ciudata împărțire în tablouri, într-o manieră care explică destul de clar că nu sinteți în temă. **Tabloul** este și el într-adevăr o unitate a piesei de teatru, dar nu în legătură cu logica fragmentării textului în scene și acte. La dumneavoastră tabloul este o subdiviziune a actului care, la rîndu-i, s-ar împărți în scene, după logica: act — tablou — scenă. Or, în timp ce actul și scena țin de decupajul naratologic, trecerea de la un tablou la altul presupune schimbarea locului acțiunii, a ambianței sau epocii. Este vorba de un alt „peisaj” care apare în fața spectatorului, aflat într-o anumite stare de indiviziune cu actul sau scenele respective, atît din punct de vedere tematic cît și problematic. O piesă de teatru poate avea un singur tablou sau douăzeci, o scenă poate avea de pildă tabloul ei, scena următoare aducînd în fața privitorului o altă viziune picturală.

Doru Enache — comuna Gîrbovi, județul Ialomița: **Lovitura sub centură** seamănă cu o clădire căreia i s-a turnat fundația — să zicem, acceptabilă — dar care nu mai urcă la acoperiș pentru că ... lipsesc materialele necesare. Levi, profesor de țară, 26 de ani, și Tania, educatoare, 24 de ani, se întîlnesc fortuit într-un magazin de păsări și pești exotici. Levi tocmai cumpărase o pereche de papagali („el este Co și ea este La”) pe care și-i dorea și Tania. Cei

doi tineri ajung la un „tîrg”: „Nu m-am gîndit să-i despărțim, nu sînt criminal. Pur și simplu, îi putem ține pe rînd. O săptămînă vor sta la mine, pe Emisferei nr. 71, o săptămînă la tine, în piața Kalma nr. 26”. Firește, Levi și Tania se căsătoresc. Părinții fetei o vor însă lîngă ei, vor găsi și pentru Levi un post în Capitală, dar acesta vrea să-și păstreze condiția de profesor de țară. Învinge pentru un an de zile Levi: cei doi tineri vor locui în mediul nepoluat, împreună cu papagalii, firește. Dar iată că Tania (influențată de domnul și doamna Nivan, părinții ei, precum și de bunica, mergînd deja pe 78 de ani) îl părăsește pe Levi, luînd cu ea jumătate din averea „ascunsă” în colivie, adică exemplarul numit La. Or, ni se spune într-o replică, cele două păsări nu pot trăi una fără alta. Pe o ploaie rece, Tania se va întoarce „acasă”, la soțul părăsit. Levi află că La a murit. Dar partenera sa a contractat o pneumonie și moare fulgerător la spital. Aflînd vestea, Levi deschide ușița coliviei lui Co și „...deodată, ca și cum ar fi primit o lovitură puternică, se îndoaie, își duce mîinile la burtă și se prăbușește pe podea”. Primise, trebuie să înțelegem noi din această frîntură de didascalie, lovitura sub centură.

Această rescriere a lui **Romeo și Julieta**, mărturisită în text (**Tania**: Și viața să ne fie-un joc ascuns! **Levi**: Shakespeare: „Levi și Tania”) suferă de prea multe maladii ale perioadei de noviciat într-ale scrisului. Conflictul este nu numai desuet, dar și

lipsit de tensiune. Nu ați dobîndit știința replicii de teatru. Vă aflați încă sub influența unor lecturi din preajma primului război mondial sau de la sfîrșitul secolului trecut, cînd melodramatismul avea cîntare. Vă sfătuim să „treceți” urgent pe lecturi a-cu-t contemporane. Studiați și teoria dramei. Asumați-vă problematica aerului pe care-l respirăm.

Florin Dochia — Ploiești: În **Culoarea singurătății**, două tablouri, 34 pagini, dovediți o mai bună stăpînire a construcției, deși cei patru bărbați (Andrei, Barbu, Costin și Daniel), cărora li se adaugă, cu un mister bine potențat, Femeia, evoluează într-un singur tablou („Acțiunea se petrece într-un refugiu montan cu ușă, ferastră,...”) și nu în mai multe, cum amuțati pe frontispiciul textului (vezi în acest sens primul răspuns). Personajele par să aibă individualitate artistică, cititorului i se oferă „cu lîngușița” posibilitatea de a le cunoaște demersurile, peisajul interior. Un joc al voințelor se desenează pe stîmca severă a muntelui ce trebuie, pentru a ajunge în poiana sinelui adevărat, neapărat cucerit. Totuși, încălcătura simbolică atîrnă mai greu în balanță decît fondul realității, avîns care dă un aer de sterilitate întregii partituri. O mai bună dozare, în sensul echilibrului, între cele două direcții, care nu sînt neapărat ambivalente, ar transforma textul într-o propunere cu șanse, originală. Așteptăm să reveniți.

Ililian Doru — București: **Atitudine ostilă**, piesă în trei părți, care are... 14 pagini dactilogra-

fiate, pare o glumă desuetă, avînd aerul că este și un fel de parodie („psihologică”) a unui teatru vestit practicat desigur cîndva pe alte meridiane. Dacă este o tîlmăcire, atunci absența „nervului” și a unei minime adaptări mută întreg demersul în ilar. Nu putem să ne abținem de la citarea didascaliei cu care ne întîmpină textul: „Apartamentul unei femei bătrîne. În scenă se află femeia, în rol de femeie bătrînă...”

I. C. Petrican — Oradea: Înaintea zorilor... (Martirii), 35 pagini, cu prolog, două acte și epilog, încearcă să refacă un fragment din viața țărănilor transilvăneni, păstrîndu-și nestirbită speranța emancipării naționale și sociale, capabili să dea ațiția martiri înaintea zorilor ce aveau să vină la 1 decembrie 1918. Din păcate, intențiile dumnea-voastră atît de generose sînt umbrite de o mai puțin adecvată asimilare a măiestriei dramatice. Lipsa lecturilor moderne este evidentă, dar nici „magnetismul” clasicilor nu pare să fie prezent... Gospodarul Petre, care își construiește, desigur simbolic, o casă, vorbește prea acomodat de o „listă neagră”, ca să-l putem crede că trăiește în pătratul de veac al primului război mondial și că este muncitor agricol și nu, să spunem, ...bibliotecar. Mizaji mult pe pitoresc (în limbaj și scenografie), dar aceste elemente, singure, nu pot depăși tradiționalismul căldut. Sublocotenentul Iuga (cu stiloul atî corectat numele lui în Lupa), din legiunea 1 română (înființată în Italia, 1918), pare un personaj mai bine creionat și substanța lui ar putea configura o bază de pornire pentru o mai acută construcție dramatică. Ciordas, membru fondator al C.N.R. din Oradea, comandantul gărzii

naționale românești, doctor în drept, are un desen prea sentimental, în defavoarea aurei de erou pe care i-o conferiți, prezența lui riscînd, de la Caragiale încoace, să devină demagogică. „Acțiunea — spuneți dumnea-voastră — se petrece la sfîrșitul anului 1918 și începutul anului 1919, în zona Crișului Negru. Asemănarea cu personaje reale este posibilă și uneori, neîntîmplătoare...” Probabil că sinteți prea aproape de identitățile adevărate, de familiile lor, absența distanței necesare, a perspectivei, impunîndu-vă un ton duos, de cele mai multe ori dulceag, în defavoarea logicii artistice, care, însemnînd geometrie și calcul diferențial, solicită „castelul de gheață al gîndirii” (metafora — citată din memorie — îi aparține poetului Ion Barbu).

Gheorghe Tonulescu — București: Ambianța — comedie în două părți, 70 pagini, este o propunere dramatică demnă de interes, inspirată din viața prea bătrînească a unei întreprinderi de fabricat jucării. Inspectorul venit din centrală în control, așteptat cu neliniști și fețe-fee, nu se dovedește a fi zbirul scontat, ci un... suflet de copil, îndrăgostit de universul candid al păpușilor, capabil să exclame și să se bucure cu binecunoscuta puritate preadolescentină. Prin această ipoteză de personaj, demersul dramatic se dovedește a fi excelent, cu umor de cea mai bună calitate, reacțiile inspectorului găsindu-i absolut nepregătiți în materie de „protocoale” pe deia acritii fabricanți de jucării. Finalul însă, pe ultimele 10—15 pagini, este cam tras le pîrși umbrește nenlăcut întreaga lucrare. Vă rugăm să treceți pe la redacție, în speranța că textul dumnea-voastră ar putea intra în **Portofoliul nostru.**

MAI TRIMITETE: Ion Constantin — București (Studentii veseli, piesă în trei acte, 73 pagini); Nicolae Dumitru Niță — București (Cazul judecătorului Vereș, 44 pagini); Valentin Zgarcea — București (Vrei să-mi fii alături? dramă în două părți, 40 pagini); Momeala, scenariu dramatic, 6 pagini); Valeria Gavrilescu — Cîrșanța (Impasul, dramă în trei acte, 5 tablouri, 32 pagini); Dan Dobelzi — Iași (A fi student, tragicomedie în 2 acte, 22 pagini); Gheorghe Stoica — Sibiu (Vine Iancu, dramă istorică în trei acte, 60 pagini); Victor Panduru — București (Țara iubirilor veșnice, piesă românească în trei acte, 56 pagini); Dragoș Danci (Intermezzo pentru o fetiță și două viori, 43 pagini); Traian Olteanu — București (Căpăna — 30 pagini); Ștan Ghena — Bacău (Din măștile veșniciei sau pensionarii veșniciei, 60 pagini); Margaretă Sângereanu — Iași (Doar pentru tine!, 79 pagini).

Deocamdată, nu: Ierim Dulce — Craiova; Nae Dudescu — București; Raluca Paul Ionescu — Arad; Vasile D. Mironescu — Rașița; Sile Bacălim — Călimănești; Aron Tic — Galați; Eliodor Baftag — Suceava; Maxim Lungu — București; Marra Ambitus — Oradea; Elvira Dinculescu — Tg. Jiu; Ion Tudor Nedelcu — Călărași.

Paul TUTUNGIU..

Portofoliul nostru

(pe care îl ținem și la dispoziția secretarilor literari din teatre)

- Marin Sorescu — **Vărul Shakespeare**
- Paul Everac — **La marginea lumii**
- Horia Gârbea — **Al treilea as**
- Radu Iftimovici — **A cincea cameră a inimii**
- Dinu Grigorescu — **Războiul faraonilor**

Avantajul vioiciunii

S-a spus – și nu o dată – că fiecare montare înseamnă, grație proaspetei lecturi regizorale, o redescoperire a unui text dintr-un nou unghi de vedere. Orice piesă de teatru se oferă cititorilor, criticilor și regizorilor, prin faptul de a fi a artei, ca un teritoriu deschis infinitei lor interpretări. Orice spectacol, adăugat altora, nenumărate, dinaintea lui, se înscrie astfel în strădania de a descoperi, cu fiecare nouă lectură, adâncimi originale, necunoscute anterior, ale unui text deja existent. Și fiecare reprezentare, ca și fiecare interpretare critică, are în punctul de plecare amăgirea că ea va descoperi, în sfârșit, mult căutatul adevăr al unei creații. O strădanie deșartă din start, pentru că orice lectură regizorală nu e altceva decât un efort al inteligenței abstracte de a istovi o realitate care scapă, prin însăși condiția sa, prinderii într-o formulă: realitatea artei. În aventura ce se dovedește a fi, mai totdeauna, o nouă montare, fiecare colectiv pretinde a porni la lucru, față de cele anterioare, cu numeroase avantaje. Progresul artei spectacolului nici n-ar fi posibil fără această credință că reprezentarea de acum va aduce ceva în plus față de cele trecute. Mă întrebam, așadar, înaintea spectacolului ca Ionestii lui Platon Pardău, dat de studenții Institutului de Teatru din Tg. Mureș în cadrul Festivalului artei și creației

studentești, ce avantaje ar putea invoca această montare față de excelența realizare a Naționalului bucureștean. Nimic din ceea ce s-ar fi putut numi astfel nu se contura cu limpezime. Ce puteau aduce în plus acești studenți față de răsunătoarea distribuție de la București? În spectacolul Naționalului, rolul principal, cel al inginerului Ioan Ionescu, aparținea lui Gheorghe Dinică. Programul tirg-mureșenilor avea tipărit, în dreptul personajului respectiv, numele lui Ion Guranda. Se putea compara un student din anul IV, oricât de talentat ar fi fost, cu Gheorghe Dinică? Nu se putea compara, desigur, cum nu se putea compara nici Suzana Macovei, interpreta Anei, cu Silvia Popovici. Posesor al acestor propoziții de bun simț, am mers la Teatrul Municipal din Ploiești, unde avea loc finala institutelor de teatru, pregătit să fac față, cu brio, alături de ceilalți membri ai juriului, supliciuului care este urmărirea pînă la capăt, din motive profesionale, a unui spectacol prost. Pentru a asista, împreună cu D.R. Popescu, Olga Tudorache, Platon Pardău, la o reprezentare excelentă, dacă nu mai bună, atunci măcar egală celei de pe scena Naționalului bucureștean. O montare care a obținut, alături de Premiul I, și Premiul revistei „Teatrul”. Semnificativ e faptul că prin acest spectacol piesa lui Platon Pardău a

apărut nu numai într-o lumină nouă, diferită de cea dată de realizarea bucureșteană, dar parcă și mai interesantă decît la lectura propriu-zisă. Era limpede că studenții de la Tirgu Mureș sesizaseră un aspect care ne scăpase atît nouă, cititorilor, cit și realizatorilor montării anterioare. Și era la fel de limpede că față de noi, lectorii piesei, ca și față de actorii bucureșteni, studenții avuseseră un avantaj în stare să compenseze dezavantajele date de absența unei serioase practici profesionale. Despre ce avantaj era vorba? Despre unul foarte simplu: lipsa experienței de viață. Piesa lui Platon Pardău surprinde un moment dificil din viața Ionestilor, o familie de prestigiu politico-administrativ într-un orașel de provincie. Întors acasă, tatăl, Ioan Ionescu, își anunță demisia din postul de director general adjunct al combinatului din localitate, precum și faptul că, înaintea acestei hotărîri, a respins propunerea ca fiul său, Nicolae, să fie promovat șeful secției oțelărie. Ambele gesturi, provocate de o oboseală temporară într-o încardare de o viață, declanșează o furtună de familie, în timpul căreia, personajele își spun adevăruri mai mult sau mai puțin plăcute. Atît noi, cunoscătorii textului, cit și actorii Naționalului bucureștean am citit acest conflict dintr-o perspectivă de oameni maturi, împovărați de experien-

ță de viață. În lumina acesteia, am fost siguri că un asemenea conflict nu poate fi decît scinteia din care izbucnește vîlvătaia crizei ireversibile. Am văzut, așadar, în disputa din familia Ioneștilor, acel moment decisiv, des frecventat de dramaturgie, în care partenerii, pornind de la o simplă discuție, ajung să-și dezvăluie adevăruri grele, ținute pînă atunci sub tăcere. De aceea am citit piesa lui Platon Pardău ca pe o dramă, fără a observa că ea, urmînd unui anume specific al creației autorului, se încheie într-o notă de vioiciune inteligentă, prin revenirea la seninătatea inițială. Studenții din Tg. Mureș, mult mai tineri, fără o îndelungată experiență a relațiilor interpersonale, au desecifrat conflictul Ioneștilor ca pe o ceartă trecătoare, incopabilă să destrame unitatea familiei, pentru că membrii acesteia, dincolo de posibilele disensiuni, n-au ce-și reproșa fundamental. Și era firesc să procedeze așa, adată ce, la această vîrstă tină, n-au un trecut impovărat, care să aștepte, pentru a se revărsa fatal, simplul pretext al unei dispute. Ba mai mult, demni reprezentanți ai unei generații literar-artistice înclinate spre ludic, ei au jucat într-o cheie parodică momente tensionante ale piesei. Clipa în care Ioan Ionescu începe să bea a devenit, în viziunea lui Ion Guranda, o subtilă ironizare a scenei deja clișeu în dramaturgia contemporană, în care eroul principal, distrus suflutește, cade în patima alcoolului. În loc să infioare, cum ne-am fi așteptat noi, cei atît de gravi și de maturi, scena a stîrnit risul. Schimbările de cuvinte dintre membrii familiei n-au coborît în zona întunecată a răbufnirilor îndelung refulate. Ele au rămas la nivelul unui dialog scăpărat, nu lipsit de farmec, pentru că exprima acea capacitate a oamenilor inteligenți de a rămîne supe-

riori chiar și cînd se iau de pâr. A rezultat astfel nu numai un spectacol alert, de mare succes, dar și o nouă lectură a textului semnat de Platon Pardău. Din perspectiva ei pot trage învățăminte nu numai posibili regi-zori ai acestei piese, dar și dramaturgul însuși. S-a observat astfel, mai mult decît la citire, caracterul eminamente inteligent al dramaturgiei lui Platon Pardău, autor înclinat, după cum o mărturisește vioiciunea prozei sale, către o lectură a vieții mai degrabă comică decît dramatică. Cunoșcînd manuscrisul ultimei piese a lui Platon Pardău, Exerciții de curiozitate, o excelentă comedie, cu personaje de farsă și o replică percutantă, aș spune că spectacolul studenților de la Tîrgu Mureș s-a constituit într-o fericită anticipare a evoluției dramaturgului Platon Pardău.

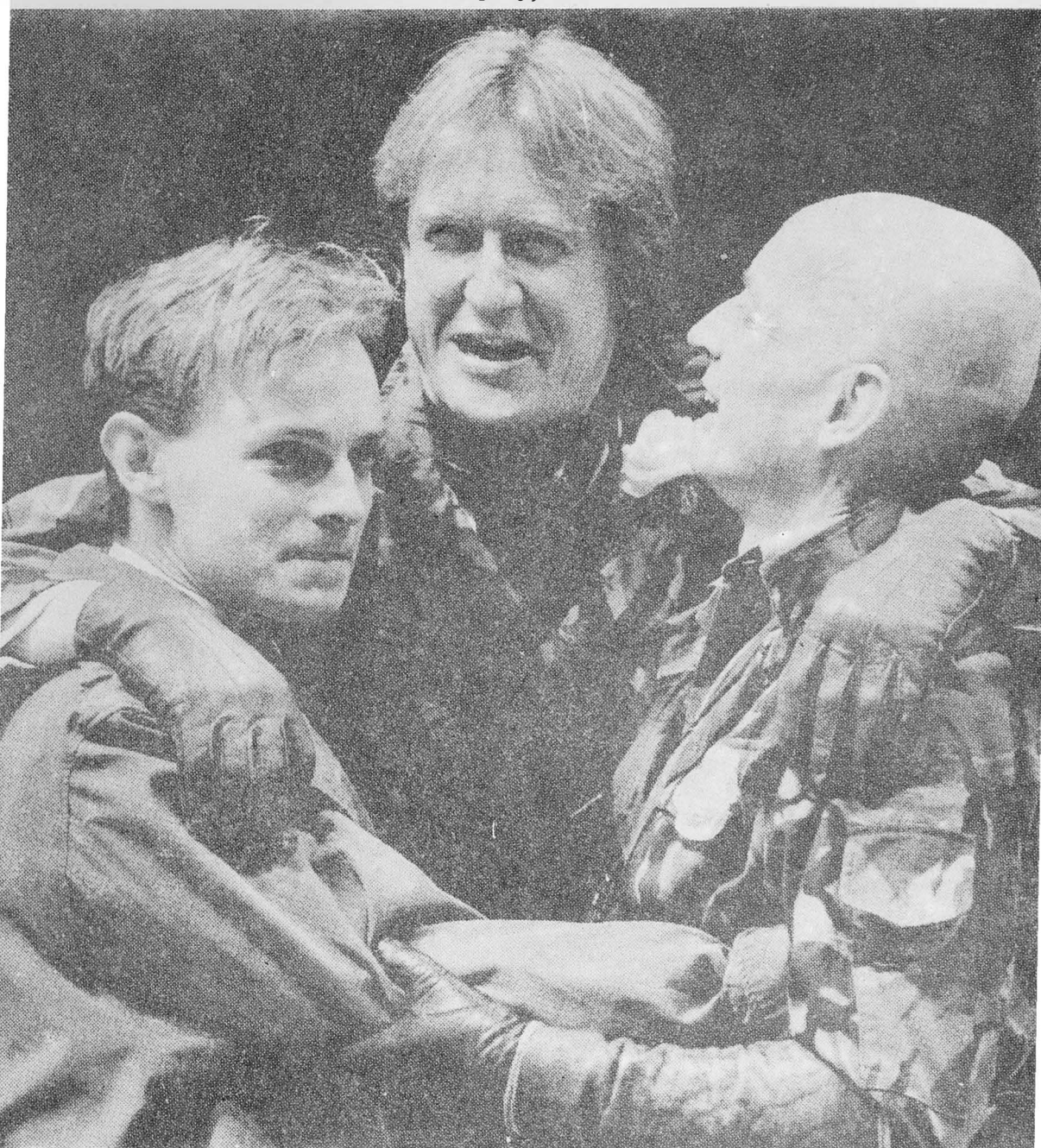


Nu incape vorbă că tinerele noastre actrițe pot fi, pe scenă, bune macaragițe, stenodactilografe și șefe de lot, motopompiste și miniștri, doctorițe și agenți de circulație. Cursurile și seminariile de la Institut, urmînd talentului confirmat de o admitere, își spun hotărîtor cuvîntul. Își spune cuvîntul și dramaturgia noastră contemporană, neîntrecută în a demonstra că iubirea nu-i altceva decît un mod de abordare în timpul liber a chestiunilor de la serviciu. Însă puține dintre tinerele noastre actrițe știu să fie pe scenă femei pur și simplu. Să creeze, așadar, acel fascinant personaj feminin care luminează, în zeci și sute de variante, de la Julieta la Domnișoara Nastasia, istoria unei dramaturgii universale scrisă de bărbați. Acel personaj care să-i facă să înțeleagă pe cei din sală de ce eroii de pe scenă se îndrăgostesc de o femeie și nu de — să-i spunem — o locomotivă cu abur. Altfel

spus, puține dintre ele știu să interpreteze pe acea femeie despre care Balzac susține că are geniul sexual ei, posesoarea eternului mister feminin, responsabil de războiul Troiei și de alte dezastre mai mult sau mai puțin cîntate de poeți. Acestor puține actrițe trebuie să le-o adăugăm, cred și pe Anda Chirpelean, nu peste mult timp absolventă a Institutului de teatru din Tîrgu Mureș. În finalul spectacolului Turandot, montat de Victor Ioan Frunză la Teatrul Dramatic din Galați, Calaf, eroul principal, e dus de mină de Turandot către butucul călăului. El, bărbatul trecut prin atîtea încercări ale vieții, cîștigător al controversei intelectuale cu prințesa, nu schițează acum nici o împotrivire, înfrînt de farmecul fatal al femeii. N-aș fi înțeles nimic din această scenă dacă n-aș fi văzut-o mai înainte, în rolul Verei din Ionești, pe studenta din anul IV, Anda Chirpelean. După ce-o urmărești pe tinăra Vera, nevasta lui Nicolae și nora lui Ioan Ionescu, în candoarea-i exemplară, aiurindu-i pe bărbații familiei cu gesturile sale de inteligență feminină mobilizată pe loc, aducînd pe scenă un farmec indefinibil, în care se amestecă tandrețea cu obrăznicia, gravitatea, cu prostirea copilărească, tactul, cu provocarea, îngîndurarea meditativă, cu — săritul într-un picior, te convingi că frumosul și viteazul prinț putea merge la butuc numai și numai din fericirea de a fi ținut de mină de o femeie. Harul Andei Chirpelean de a fi feminină fără efort se cere exploatat la maximum, prin roluri adecvate, de către teatrul în care va fi repartizată.

Ion CRISTOIU

John Dougall, Philip Bowen și Andrew Jarvis în Henric VI de W. Shakespeare (unul dintre cele 7 spectacole din integrala istorică realizată, în regia lui Michael Bogdanov, de către English Shakespeare Company)



TEATRUL ÎN LUMINE

www.ziuaconstanta.ro

Teatrul „A. Davila“ din Pitești

vă propune



„VIS DE DRAGOSTE“

de Mircea Ștefănescu

www.ziuaconstanta.ro