

VIRGIL PANĂ

**MOMENTE DE TEATRU ROMÂNESC LA TÂRGU-MUREȘ CONSEMNAȚE DE
TEATROLOGUL IOAN CHEREJI**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

***Momente de teatru românesc la Târgu-Mureș
consemnate de teatrologul Ioan Chereji***

Autor: Virgil Pană

Târgu-Mureș. **Editura Ardealul**, 2020

ISBN: 978-606-8372-68-6

Consilier editorial: dr. Eugeniu Nistor

© Virgil Pană, 2020

Virgil Pană

**MOMENTE DE TEATRU ROMÂNESC
LA TÂRGU-MUREȘ CONSEMNAȚE
DE TEATROLOGUL IOAN CHEREJI**



**Editura *Ardealul*
Târgu-Mureș, 2020**

CUPRINS

Prefață / 6

Partea I

Scurtă introducere în contextul cultural - politic / 9

Ioan Chereji – un profesor aproape uitat / 15

Partea a II-a

Apariția teatrului românesc la Târgu-Mureș . Evoluția sa de la instituționalizare până în anul 1986

Primele manifestări teatrale românești la Târgu-Mureș și în împrejurimi / 19

Înființarea Secției Române a Teatrului de Stat din Târgu-Mureș; evoluția sa artistică în perioada 1962-1986 / 27

Partea a III-a

Cronici teatrale semnate de profesorul Ioan Chereji / 78

Postfață / 349

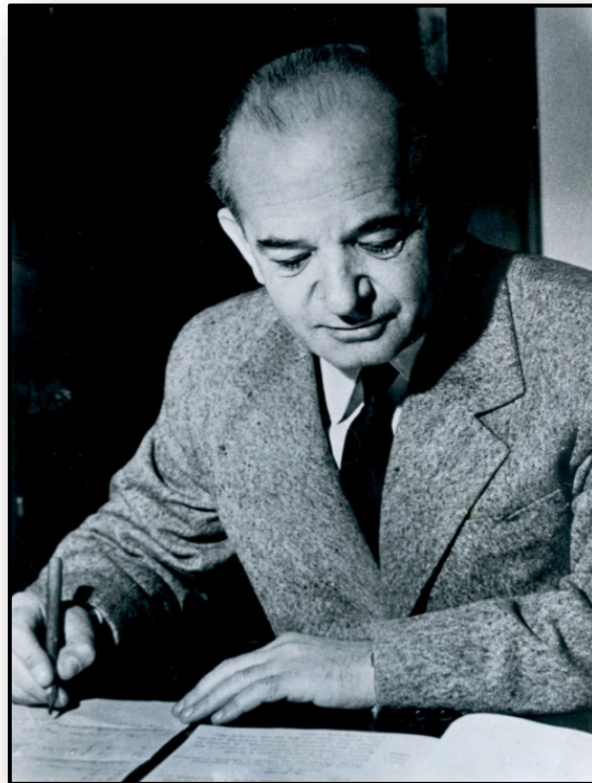
Bibliografie selectivă /352



MOTTO

„Teatrul există numai pentru și prin spectatori”

Ioan Chereji



PREFAȚĂ

Un om de ... Thalie

E multă vreme de când nemuritorul Vergiliu deplângea galopul nebun al Timpului, goana lui de neoprit, fără cale de întoarcere: ***Fugit irreparabile tempus*** (Vergiliu, *Georgica*, III, 284). În talmăcire românească: „*Timpul fugе fără să se mai întoarcă*” (Mihai Condur). Nu rezistă eroziunii nici chiar numele autorilor de fapte bune de pe lespede de funerară, „*înscrise pe marmora eternă, albă și rece*”, din vreme ce viața-i „*un fluture ce joacă-ntr-un inert apus, / Bătând din aripi spre zarea de lumină*” (Idem). Bătrânețea se ține scai de om, abia coborât din leagăn. Îl răpune într-un final; nimeni și nimic nu-i garantează nemoartea, nu-i girează eternitatea. Uneori, omului îi supra-viețuiește fapta, capabilă să-l mai evoce o vreme pe autorul ei. Nemilosul Cronos nu operează cu sentimente; ucide, nimicește, destramă. Nu știe nici de respect, nici de caritate. Dar e bine să lăsăm în urmă-ne fapte bune, binefăcătoare semenilor și plăcute lui Dumnezeu. Marfă tot mai în penurie la zi, nici altruismul, nici empatia nu au dispărut, totuși, din fondul comportamental activ, nici din fondul lexical principal.

Am definit contextul în care un alt Vergiliu, contemporan, profesorul dr. **Virgil Pană**, își pune sufletul în palmele noastre, întrupat într-o carte valoroasă, ajutându-ne să nu îi uităm pe cei care, prin vremuri deloc prietenoase culturii și creatorului în plan spiritual, au pledat cu har și perseverență pentru biruința Artei, asumându-și deliberat riscul de a o susține. În speță, este vorba de teatrologul **Ioan Chereji**. Omul care a ars pentru Thalia risca, odată cu trecerea timpului (... *irreparabile tempus!*) să fie deviat pe culoarele secundare ale istoriei (Teatrului), înfundate inevitabil în uitare. Cu atât mai elocvent gestul prietenului Virgil Pană! L-a salvat, l-a reanimat, ni l-a redat.

„*Teatrul există numai pentru și prin spectator*” era crezul și suportul demersurilor omului de teatru Ioan Chereji, profesor universitar și critic de teatru. Este însăși rațiunea întemeierii acestei arte, arta dramatică, – „*jocul pe scândură*”, dăruit omenirii de un grec pe nume Thespis din Icaria antică. El – ne spune Aristotel (*Poetica, Despre tragedie*) – detașează din cor primul actor, îl separă de tradiționalul cor, dialogând cu corifeul, context în care reprezentația corală pierde din caracterul său recitativ, deschizând calea dialogului și a confruntării dintre părți. Tot lui Thespis i se atribuie inventarea prologului și a **măștii**, accesoriu care, debordând scena, nuanța mai ieri obiceiurile tradiționale de peste an; impusă, în vremurile noastre bolnave în Agora, dar cu totul altă destinație și semnificație în tragedia contemporană a umanității: cu masca, fioroșii scutieri – „*mascații*” – își ascundeau fața și identitatea în bătăile de stradă, iar mai nou, fragil scut de protecție împotriva unui ucigaș perfid, invizibil, Coronavirusul. Prin Thespis, ieșea în scenă actorul, iar *hypocrites*-ul lui, cu sensul de interpret, avea să îmbogățească nomenclatorul îndeletnicirilor omenești în plan spiritual.

Acest hypocrites contemporan teatrologului Ioan Chereji, răspândind bucurie și speranță de pe scena Teatrului din Târgu-Mureș, devenea subiectul și obiectul reflecțiilor sale, adunate în cronici teatrale. Sătmăreanul de obârșie, venit pe lume cu puțină vreme înaintea Marii Uniri de la 1 De-cembrie 1918, adoptat de orașul de pe Mureș, unde a trăit și a profesat până la lăsarea cortinei după actul final și ieșirea sa din scena vieții, și-a aflat menirea, îndeplinindu-și cu brio datoria asumată. Putea fi preot de vocație. Putea persevera pe Calea Poeziei. După *Plecarea în cântec*, unicul său volum de versuri, reunind 39 de poeme, publicat în 1943, filologul-teolog vira spre teatru, ajutându-i pe oameni să înțeleagă Teatrul și să-l îndrăgească. Profesor universitar, a contribuit la formarea unor generații de actori consacrați și devotați scenei. Vremurile nu erau tocmai propice teatrului, culturii în general, distribuită în rol de cenușăreasă, în ciuda faptului că, inclusiv deasupra scenei Căminului Cultural din satul meu, o lozincă duplicitară clama, într-o limbă de lemn de esență tare o lapalisadă nătângă: „*Cultura în slujba poporului!*”. Care popor?! Care cultură?! Cultură... proletcultis-tă! Înlocuind termenul „*popor*” cu „*partid*”, sloganul ar căpăta sens.

Paradoxal, chiar când omul era sub vremuri între orizonturile înroșite, s-a făcut și Cultură, inclusiv Teatru. Thalia a supraviețuit, s-a situat deasupra vremurilor și le-a sfidat. La o panoramare superficială, dar deplin justificată la analiza riguroasă, în vremea dictaturii roșii, s-a impus o generație puternică de actori ai scenei românești, poate cei mai valoroși din toate timpurile, cenzurate sau nu. Teatrul a fost un mijloc de rezistență, oferind posibilitatea de a spune pe scenă ce nu putea fi spus în Agora. De regulă, omului cu gândirea neperversă, îi spunea mai mult subtextul decât textul, replicile actorilor. Echivocul, „șopârla” în limbaj argotic, era o altă supapă de exprimare/defulare. O intonație, paralingvistica, poate răsturna un sens. Nu-i totuna să închei cu semnul exclamării sau al întrebării o sintagmă precum „*Asta-i viață, asta-i trai/Să trăiască Unu Mai!*”. Să nu minimizăm limbajele nonverbale; un gest, o privire, un zâmbet spun cât armate de cuvinte.

Desigur, nu dormea nici cenzura, chiar dacă moțăia la piesele mai lungi de un act. Iar instituția sinistră trebuia să își justifice menirea. Prin operațiune literar-chirurgicală, o cunoscută piesă a lui Romulus Guga, ***Porniți înainte, tovarăși!***, era rebotezată ***Speranța nu moare în zori***. Te întrebi cum a „scăpat” ***Noaptea cabotinelor*** semnată de același scriitor. Un echilibru benefic Teatrului este sesizat de autorul cărții: profesioniștii adevărați ai domeniului știau cât pot întinde coarda. Dar și politrucii mai luminați intuiseră că Teatrul poate fi o supapă defulatoare a supușilor. La incidența celor două atitudini, s-a făcut Teatru. S-au format oameni de Teatru, creatori și chiar spectatori avizați. Și la Târgu-Mureș, s-au format actori de incontestabilă valoare, talentați și devotați profesiei. Artiști de... T(h)alie! Va mai curge multă apă pe Mureș până când scena Naționalului țîrgumureșean, Compania „Liviu Rebreanu”, ori cum se va numi egida, va oferi un spectacol teatral total, de talia ***Livezii de vișini*** a lui Cehov, în

mizanscena inegalabililor Harag György, regizor, și Romulus Feneș, scenograf, moment crucial bine și extins surprins de autor.

Constituită din trei părți distincte, urmărind evoluția teatrului românesc la Târgu-Mureș ca instituție și prezentarea contextului, partea consistentă a volumului revine cronicilor teatrale semnate de Ion Chereji în perioada 1962-1986. Un demers profesional, dar și act politic. Nu-i era ușor să se strecoare, în întunecata noapte a cabotinelor, printre Scylele și Caribdele roșii, printre puseuri de falsă obediență (și cronicarul era prins în sintagma „gazetar comunist” în „bestiarul” vremii!) și „șopârle” cât dinozaurii! Teatrul trebuia „să-și aducă aportul” (sic!) în „procesul de făurire a omului nou”, tânăr și revoluționar. Numai că, nescontat, „viitorul națiunii însuși” își amputa acel viitor mincinos, nedorit, într-o zi de decembrie însângerată, trimitând la index toată propaganda deșănțată și spulberând societatea socialistă multilateral (sub)dezvoltată.

Spre cinstea lui, autorul nu uită să o pomenească nici pe actrița Tereza Chereji, o doamnă discretă, sensibilă și devotată memoriei soțului ei. Așa cum nu-l omite nici pe liderul comunist județean care „ne-a dat Teatru” la Târgu-Mureș, ctitor de fapt și de drept al superbului lăcaș al Teatrului din inima Târgu-Mureșului, chiar dacă unii l-au uitat. Gest unic, prim-secretarul Nicolae Vereș punea mai presus de orice proiectul Teatrului Național, riscându-și însăși funcția. În definitiv – ar tranșa scepticul -, teatru se poate face oriunde, inclusiv pe „scena puterii”. Sau chiar... în Șanț (localitate din județul Bistrița-Năsăud).

Suntem convinși că, de-acolo de Sus, Ioan Chereji se bucură la ivirea cărții lui Virgil Pană, recunoscător celui care i-a smuls efemerului clipa fericite de ardere într-un frumos, conferindu-i pecetea dăinuirii. Prin oameni ca el, Teatrul merge mai departe, „**Speranța nu moare în zori**”. Nici în amurg. Conclusiv, l-am parafraza pe Arghezi: carte necesară, cinste cui te-a scris!

Prof. dr. Mihai Suci

PARTEA I

Scurtă introducere în contextul cultural - politic

După părerea teatrologilor mai vechi și mai noi, rolul cel mai de seamă al teatrului din perioada regimului totalitar din România, respectiv perioada 1962-1986, la care se referă profesorul universitar dr. Ioan Chereji în cronicile sale dramatice inserate în acest volum, referitoare la evoluția artistică a trupei românești mureșene, a fost unul de opoziție și rezistență, teatrul fiind avantajat în acest sens de specificul său, de mijloacele de expresie care-i stau la îndemână. Teatrul devine principalul vehicul de diseminare, ca urmare a naturii lui accentuat sociale, a impactului pe care îl are cuvântul rostit de la înălțimea scenei. Specificul său a fost repede intuit și exploatat și de către proletcultiștii anilor '50 ai secolului trecut, care l-au folosit fie ca tribună de agitație, fie ca goarnă pentru sloganurile timpului în opera de „*educație a maselor și de formare a omului nou*”. Așa s-a născut dramaturgia *la comandă* care a continuat să existe și în deceniile următoare, la început mesajul partidului fiind transmis direct și zgomotos, mai apoi formele devenind mai subtile, mai intelectuale, totul transformându-se chiar într-un joc periculos cu puterea.

Perioada „*dezghețului ideologic*”, care a debutat odată cu venirea lui Nicolae Ceaușescu la putere, în care teatrul politic românesc a fost slujit de dramaturgi și regizori de excepție, dacă ar fi să ne limităm exemplele doar la Lucian Pintile și Liviu Ciulei, a luat sfârșit odată cu „*tezele din iulie*”¹ 1971, după revenirea dictatorului român din vizita făcută în China și Coreea de Nord de la care a importat „*minirevoluția culturală*” cu puternice accente neostaliniste. În respectivul context, teatrul de esență politică a „*înflorit*” mai cu seamă la nivelul textelor de serviciu prin care se răspundea prompt campaniilor ideologice și festivismului național numit „*Cântarea României*”, fenomen, care, denaturat până la grotesc, uneori, a compromis grav ideea de patriotism în literatură și artă. Este perioada în care, în teatru, se produc tot mai frecvent „*negocieri*” și compromisuri cu cenzura². Cea mai rea era însă lipsa de curaj și de perspectivă care

¹ „*Tezele din iulie*” este o sigtagmă care de obicei este atribuită unui discurs pe care Nicolae Ceaușescu l-a adresat Comitetului Executiv al PCR, pe data de 6 iulie 1971. Numele său complet era *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*. Tezele cuprindeau 17 „propuneri”, care urmau a fi dezbătute într-o plenară C.C. al P.C.R. din toamna aceluiași an. Folosirea sintagmei „*tezele din aprilie*”, care se referă la revoluția rusă din 1917, în locul celei amintite, este o confuzie

² Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Editura UNITEXT, București, 2004, p.119.

sufoca viața culturală provocând un derapaj care a durat până la colapsul total din decembrie 1989

Reprezentanții regimului comunist și-au dat repede seama de pericolul contaminării poporului cu alte ideologii decât cea pe care se fundamenta eșafodajul politic românesc luându-și măsuri „sanitare” de protecție. Dar, până să realizeze gravitatea faptului, spiritul contestatar lansat de teatru a rămas, a prins rădăcini nu numai în conștiința artistică a timpului, ci și în conștiința publică. Intelectualii nu se mai mulțumeau nici cu repertoriul impus prin dispoziții draconice, nici cu viziunile regizorale obediente, care dominau viața teatrală. Ei voiau îndrăzneală și nesupunere, voiau adevărurile cele mari, la care nu aveau acces pe alte căi, dorință care, nu de puține ori, ne-mulțumea publicul lipsit de cultură teatrală mai solidă, forma concretă de protest și neacceptare a acestuia față de ce i se oferea fiind absența de la actul cultural, periclitând, în felul acesta, serios îndeplinirea planului de încasări.

Prima și cea mai eficace măsură de salubritate a repertoriului teatral de influențele „*nocive*” care veneau dinspre Occidentul european a fost cenzura, denumită de Norman Manea, unul din marii scriitori români din exil drept „*poliția secretă a Cuvîntului*”. La mijlocul anilor '60, odată cu venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu, se produce o relativă liberalizare. E și momentul în care, la nivelul textelor propagandistice de bază, normative, emanate de la aparatul central de partid, sintagma *realismul socialist* e înlocuită cu *umanismul socialist*.³ Firește, cenzura stalinistă nu dispăre, chiar dacă își schimbă înfățișarea și moravurile. Cenzorul se mulțumește, în noile condiții, să epureze literatura de teme imorale, sex și droguri, dar și de pesimism sau metafizică. Critica explicită a comunismului continuă să fie interzisă. Permisivitatea formală, vizibilă în stilistica literară a vremii, era tolerată, ca o concesie necesară depresurizării sociale, cu condiția de a nu afecta în vreun fel nucleul dur al comunismului. Din păcate, „*deschiderea*” ideologică a fost de scurtă durată, până la reînțoarcerea șefului P.C.R. din amintita vizită efectuată în China și Coreea de Nord. Odată cu „*minirevoluția culturală*”, zărilor „*canarului galben ca un gălbenuș*” din celebrul *hit* al grupului Phoenix, s-au închis pentru încă 19 ani.

Oficial, sub presiunea organizațiilor internaționale, instituția cenzurii se desființează în 1977, dar acest lucru nu a însemnat și instaurarea libertății de creație, cenzura propriu-zisă manifestându-se și în continuare, în forme difuze, dar mult mai periculoase, întrucât în lipsa unei instituții specializate, controlul era exercitat prin organisme de partid, sau alte organizații comunitare zise democratice. „*Scriitorul era mult mai mult la dispoziția «cititorilor săi oficiali», care se înmulțiseră: cenzorii au devenit și redactorii de carte, editorii, dar și «oamenii muncii» care, indignați, cu glasul*

³<https://bookhub.ro/teatru-in-diorame-discursul-criticii-teatrale-in-comunism-fluctuantul-dezghet-1956-1964-de-miruna-runcan-2/>.

partidului, scriau cu penelul lor proteste în Scînteia"⁴. Prin urmare, „*la même Jeanette autrement coiffée.*”

Iubitorii teatrului trebuie să știe că produsul cultural care vedea lumina scenei era purificat de o comisie ideologică în urma unor previzionări, după etape preliminare, în care piesa fusese, la rândul ei, cenzurată, înainte de a fi introdusă în repertoriu. Până la premieră, uneori și după aceea, continuau să fie impuse noi modificări de text, iar versiunea pentru scenă era expusă mereu altor chirurgii mutilante.

Nu de puține ori, cenzorii au devenit și ei conștienți că de fapt nu se joacă textul ci subtextul, dar au dat undă verde piesei, din motivele anterior amintite.

Au existat destule spectacole care au reușit să disemineze adevăruri aparent ireconciliabile cu politica partidului, chiar dacă de sub masca subversivă a metaforei⁵. Un asemenea moment s-a întâmplat și la Târgu-Mureș, în 1972, când regizorul Alexa Visarion realiza spectacolul-protest cu piesa **Procurorul** de Gheorghe Djagarov. Mesajul anticomunist al piesei este sesizat și de teatrologul Ion Cocora care, într-un limbaj dublu, chiar criptic, nota faptul că regizorul, scoțând în relief suspiciunea și îndeosebi teroarea acesteia, „*proiectează piesa într-o lumină gravă și actuală, pledoaria sa pentru adevăr implică decis conștiința și responsabilitatea morală a omului politic.*”⁶ La rândul său, Ioan Chereji afirma că: „*Prin tematică, piesa lui Djagarov are un ecou puternic în conștiința spectatorului. Pentru mulți din sală, asemenea procedee de anchetă sunt mai mult sau mai puțin cunoscute, direct sau indirect. E perioada în care unele tehnici sumbre violente au conștiințele curate... Iar cazul relatat solicită puternic. Spectatorul se cutremură și vrând-nevrând ia atitudine. E un act politic și moral. Un act de conștiință civică. De-aici puterea de atracție a piesei lui Djagarov*”. Radu Iftimovici, autorul piesei **Nu ucideți caii verzi**, pusă în scenă, la Târgu-Mureș de regizoarea Raluca Iorga Mîndrilă, în stagiunea 1982-1983, își amintea despre un incident petrecut la Baia Mare, în 1987, în timpul unui turneu al Teatrului din Târgu-Mureș cu piesa amintită, când mesajul său, care depășea tiparele acceptate, a fost sesizat de organele opresive, fapt pentru care spectacolul a fost interzis.

„*Ce s-a petrecut la Baia Mare, prin '87, în timpul unui turneu cu «Nu ucideți caii verzi», când în urma unui bru-hu-hu în sală, spectacolul a fost interzis? Habar n-am nici în clipa de față. Ceea ce știu e că în zilele următoare am fost zdravăn urechiat și pus la colț, spre marea bucurie a „căprarului de partid” Tomescu (culturnic la Direcția Teatrelor), al cărui ideal era să gătuie „Caii” cu orice preț. Ghimpele târgumureșan le stătea de mult în călcâi/.../ Aceasta cu atât mai mult cu cât, cu urechile mele de bandit reacționar, am auzit-o pe Monica Lovinescu lăudând spectacolul la „Europa Liberă”. Bref, Dimitrie Roman, regretatul meu prieten de la Brașov, mi-a povestit /.../ că în timpul unei*

⁴ Liviu Malița, *Interdicții și tabuuri în teatru*, în „Dilema veche”, 23-29 septembrie, 2010.

⁵ Stefan Oprea, *O plută de salvare*, în „Dilema veche”, 23-29 septembrie 2010.

⁶ Ion Cocora, *Privitor ca la teatru ...*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 259.

ședințe la care participau cu marea doamnă a whisky-ului scoțian, recte Tamara Dobrin⁷, s-a primit un telefon de la un colonel cu ochi bleu, cum că piesa cu care mureșenii au venit la Baia Mare a tulburat grav „securitatea” de la granița de nord a României. Tamara s-a enervat foarte și a tunat: «Îl cunosc eu pe acesta care nu se ocupă decât de noroiul societății noastre socialiste /.../. Evident, acest ăsta a fost urgent bărbierit. „Caii”, care se jucau și la Ploiești, în regia lui Hary Eliad, și-au slobozit ultimul nechezat.”

8

Printre marii regizorii care au montat la Târgu-Mureș și au sfidat, pur și simplu, estetica realismului socialist, a fost și Dan Micu. Împreună cu Romulus Guga, au realizat un spectacol despre angajarea conștiință în procesele istorice, în cazul de față, revoluția comunistă. În realitate, însă, evenimentele din piesa lui Romulus Guga, **Speranța nu moare în zori**, aveau mai puțină importanță pentru regizor, istoria oprită pe loc stagnând : „O gară în care oameni de diferite vârste și preocupări așteaptă fără rost un tren care nu vine, sau întârzie, sau nici măcar nu există, sau nu trece pe acolo – iată metafora periculos de transparentă pe care o propunea spectacolul !”⁹

Mesajul piesei a provocat vigența cenzorilor. Spectacolul a avut multe previzionări, care, pentru tinerii artiști, la începutul carierei fiind, s-au dovedit deosebit de traumatizante.¹⁰

Mai mult decât atât, proletcultiștii mureșeni au intentat piesei un veritabil proces. „Reprezentanți ai oamenilor muncii”, într-o ședință maraton au înfierat „denaturarea adevărului istoric”, „prezentarea falsificată a realității”, „deformarea chipului și acțiunilor eroului comunist”, acuzații grave și rostite cu vehemență, cu „patos revoluționar” de oameni care habar n-aveau ce este teatrul, ce înseamnă transfigurarea artistică. Cu toate acestea, spectacolul nu a fost interzis, grație atât reprezentaților Consiliului Culturii, prezenți la discuție, unii dintre ei, integri și neînregimentați dogmelor, cât și a primului secretar P.C.R. al județului, Nicolae Vereș, un prieten al

⁷Tamara Dobrin (1925-2002) a fost profesoară, membru supleant al C.C. al P.C.R. (1974-1976), membru al C.C. (1976-1989); a fost activistă PCR în mediul universitar, direct implicată în represiunile antistudentești din perioada 1956-1960, când era secretară de partid pe Universitatea din București; propulsată în funcții de conducere, cu sprijinul direct al Elenei Ceaușescu a deținut înalte demnități în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste.

⁸Zeno Fodor, *Teatrul Românesc la Târgu-Mureș, 1962-2002. Contribuții la istoria primelor patru decenii din activitatea Companiei „Liviu Rebreanu” a Teatrului Național Târgu-Mureș*, Târgu-Mureș, 2002, p.234.

⁹Doina Papp, *Un destin spulberat, Dan Micu*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatru azi” (supliment), București, 2003, p. 234.

¹⁰„Speranța nu moare în zori a avut nouă vizionări – spunea Florin Zamfirescu. Și acest lucru s-a petrecut în șase luni de zile, fiindcă nu se dădea liber de la o zi la alta. O lună se punea spectacolul la cuier.. Adică în așteptare. Timp în care, iar ne luptam pentru dreptul de reprezentare. Se lupta Harag, mai precis. Iar venea comisia locală... Până la urmă, au trimis o echipă de la București, și am primi O.K.-ul.” (Doina Papp, idem).

teatrului și al slujitorilor săi, un om care nu o dată a riscat luând apărarea oamenilor de cultură.¹¹

Referitor la cenzura aplicată spectacolelor teatrale realizate la Târgu-Mureș, nu putem afirma că ea s-a ridicat la înălțimea „*faimei*” pe care deliberat și-o construiseră, în ceea ce privește evoluția dramaturgiei pusă în scena mureșană, neputându-se vorbi despre o cenzură totală. Astăzi este un fapt unanim recunoscut că autoritățile comuniste au lăsat teatrul, chiar și în anii cei mai intunecați ai dictaturii, să-și promoveze repertoriul. Rar au existat spectacole interzise, întrucât se stabilise un echilibru între părți. Pe de o parte, conducerea teatrului știa cât poate să întindă coarda în stabilirea programelor și în maniera de montare, pe de altă parte, mulți dintre cei care prin anii '70-'80 făceau parte din organismele cu atribuții de decizie pe linie de cultură și de propagandă erau, de data aceasta, oameni pregătiți, capabili să înțeleagă fenomenul teatral și să-l analizeze cu rigoare și competență, nelăsând să se depășească limitele impuse de sistem. Pe de altă parte, teatrul trebuia să funcționeze ca o supapă, prin care publicul își putea defula nemulțumirile și frustrările provocate de lipsurile cotidiene și de cultul personalității. Instituțiile teatrale au devenit, în ultimii ani ai comunismului, locul în care puteau fi demascate sau ridiculizate neajunsuri și inconveniente, puse pe seama slăbiciunilor unor persoane sau categorii sociale, aluzii cu bătaie lungă. Din acest punct de vedere, scena românească, se pare, a fost mult mai îndrăzneată decât cea maghiară, care a arătat o oarecare rețineră în ceea ce privește critica sistemului social. Credem că rețineră, poate fi explicată prin specificul teatrului maghiar care impunea alegerea unui repertoriu care să atragă publicul maghiar, un repertoriu care miza, pe de o parte, pe spectacolele cu piese clasice, verificate în timp pe scala succesului, pe de altă parte, pe lucrări de divertisment, pe comedii aducătoare de public în mediul rural, mai puțin deschis la modern și inovație.¹²

Revenind la *Cronica dramatică* care și ea devenise un act politic trebuie subliniat faptul că acela care dorea să scrie în presă, mai ales dacă era un salariat, nu un colaborator al unei publicații, era tratat drept activist de partid.

„*Regimul*” amputa funcția salubrizantă a oricărui act critic – scria, pe bună dreptate Michaela Michailov¹³ într-un număr din „*Dilema veche*” - *solicita analize pe linie și încerca să instrumenteze spectacolul, ca să-l transforme în pericol național. Spectacolul era torturat etic și amendat estetic dacă îndrăzneala să fie centru de putere într-un regim de unică putere care-și veghea contracandidații la discurs. Orice cuvânt multiplu semantizat, orice ambiguitate a topicii gestuale, orice radicalitate de subtext era decapitată. Orice virtuală nuanțare era sinucigașă într-un câmp de discurs minat, care privilegia tunelul retoric oficial.*” Pentru a-și putea publica textele, se oferea

¹¹ Zeno Fodor, *op. cit.*, p.58.

¹² Maria-Magdalena Kelemen, *op. cit.*, p. 150.

¹³ Michaela Michailov, *Micro-regimul discursului totalitar*, în „*Dilema veche*”, 23 - 29 septembrie 2010.

Cezarului ce era al său, majoritatea cronicarilor dovedindu-se a fi falși obedienți față de mai marii zilei a căror politică o invocau, de era ori nu necesar, încercînd să dirijeze mesajul spectacolelor spre „*linia partidului*”. În cronică la spectacolul cu piesa „*Balconul*”, bunăoară, amintitul profesor Ioan Chereji era nevoit să scrie că „*angajată în lupta pentru triumful ideilor înaintate ale societății noastre, această piesă, în interpretarea actorilor Secției române de la Teatrul de Stat din Tg.-Mureș, se constituie în sursă de momente artistice de semnificativă împlinire a unora din sarcinile majore ale zilelor noastre: modelarea conștiinței, făurirea și dezvoltarea omului nou, marcat de un înalt nivel ideologic-moral.*” Sau că: „*astăzi un spectacol de teatru nu mai e «o baie de iluzii efemere», ci un instrument ferm și eficace pentru consolidarea conștiinței de sine, a conștiinței sociale și politice*”. Asemenea formulări tipice așa-zisului „*limbaj de lemn*” se întîlnesc aproape în toate cronicile sale, dar cei care cunosc câtuși de puțin CV-ul acestui cadru didactic de la Institutul de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, chiar dacă la vremea respectivă a deținut, o perioadă, și funcția de secretar de partid, vor înțelege adevăratul sens al limbajului dublu cât și nedorita dar necesara sa ipocrizie¹⁴ atunci când mai toate cronicile sale publicate în cotidianul local „*Steaua Roșie*” erau redactate în cheia „*teatrului politic*”.

Date fiind comandamentele politice ale epocii, nu este de mirare faptul că abundă laudele dar și îndemnuri pentru o politică de făurire a „*omului nou*”, concept preluat din ideologiile totalitare voluntariste, respectiv fascism și nazism. Afirmările postrevoluționare ale unora cum că „*deontologia profesională*” s-ar afla în „*literatura de sertar*”, care s-a dovedit, însă, a fi inexistentă, nu erau decât conjuncturale, adevărul fiind că acela care ignora puterea comunistă dar dorea să-și continue cariera publicistică, ori trebuia să emigreze ori să se recalifice.

Realizarea acestui volum a fost posibilă ca urmare a faptului că soția profesorului, actrița Tereza Périș Chereji, între timp trecută și ea în lumea umbrelor, a încredințat Muzeului Județean Mureș o parte din arhiva familială care cuprinde o sumedenie de scrieri teatrale și documente fotografice, printre care și două voluminoase caiete studențești cu decupajele pieselor analizate, publicate în cotidianul județean „*Steaua Roșie*,” respectiv 105 cronici despre tot atâtea spectacole din cele 163 prezentate de Secția română între anii 1962, anul înființării și 1986, anul trecerii în neființă a celui care le-a scris, cu rugămintea de a le face publice sub forma unei cărți. În felul acesta a apărut, în 2014, cartea mea purtând titlul *Ioan Chereji. Crâmpoie de cultură transilvană*, din care, pentru partea introductivă a actualului volum, voi prelua unele pasaje sub o formă sumarizată.

Prezenta carte este scrisă de pe poziția și cu instrumentele unui istoric și nu a unui om din teatru, drept pentru care am acordat un spațiu extins celor cu experiență în domeniu.

¹⁴ Virgil Pană, *Ioan Chereji. Crâmpoie de cultură transilvană*, Târgu-Mureș, Editura ARDEALUL, 2014.

Nu este vorba de o monografie istorică a teatrului românesc din Târgu- Mureș întrucât acest lucru a fost făcut de către condeieri cu mai multă expertiză precum Zeno Fodor¹⁵sau Maria-Magdalena Kelemen.¹⁶Se urmărește doar punctual evoluția culturală a trupei românești prin prisma scrierilor profesorului Ioan Chereji, în oglindă, când a fost posibil, îndeosebi cu cele apărute în revista „Teatrul” singurul periodic de specialitate din România, din perioada respectivă, iar partea cea mai extinsă fiind rezervată cronicilor teatrale.

Ilustrația și completările aparțin autorului care a folosit bibliografia de specialitate și site-urile Teatrului Național Târgu-Mureș, cu referințele nece-sare.

Ioan Chereji – un profesor aproape uitat

Ioan Chereji, cunoscut și sub pseudonimul literar de Ioan Cherejan, s-a născut la 26 septembrie 1918, în comuna Sanislău, județul Satu-Mare. Studiile primare le-a făcut la școala din sat, iar cele medii la Oradea. În 1938, după bacalaureat, ca urmare a situației materiale precare, s-a înscris la Seminarul Teologic Greco-catolic al Eparhiei de Oradea, pe care l-a absolvit în 1942. S-a înscris, apoi, la Facultatea de Filologie a Universității „Ferenc József” din Cluj. Pe perioada studiilor universitare, a fost, timp de trei ani, președinte al *Societății studenților români din Cluj*, avându-i printre colaboratorii apropiați pe Francisc Păcurariu, Valentin Raus, Gavril Scridon, Tudor Bugnariu, Raul Șorban ș.a.

Ca președinte al studenților, a obținut, prin intermediul Legației române de la Budapesta, burse în bani pentru studenții români din Cluj și a contribuit la înființarea E.R.A.N.-ului (Editura Românească din Ardealul de Nord), care a publicat plachete și volume de poezii ale unora dintre tinerii scriitori români din provincia cedată.

În 1942, a fost numit profesor de limba română la Școala normală de băieți din Oradea. Ca urmare a unor greutăți familiale, și-a cerut transferul la Carei, pentru a fi mai aproape de părinți, unde a funcționat ca profesor de limba și literatura română la liceul „Vasile Lucaciu”.

Paralel cu activitatea didactică, a fost și redactorul-șef, timp de trei ani, al săptămânalului „*Democratul*”, înființând și editura acestei publicații în care a tipărit

¹⁵ Zeno Fodor, *Teatrul românesc la Târgu-Mureș 1962-2002: Contribuții la istoria primelor decenii din activitatea Companiei "Liviu Rebreanu" a Teatrului Național Târgu-Mureș*, Târgu-Mureș, 2002; Idem, *50 de ani în 50 de secvențe: Teatrul Național Târgu-Mureș Compania "Liviu Rebreanu" 1962-2012*, Târgu-Mureș, UArtPress, 2012; Idem, *Scrieri teatrale*, Târgu-Mureș, Ed. NICO, 2014; Idem, *Dan Alecsandrescu un împătimit de teatru*, Târgu-Mureș, Ed. Vatra Veche, 2019.

¹⁶ Maria – Magdalena Kelemen, *Scene din istoria teatrului târgumureșean*, Editura ARTES, 2015.

două volume antologice de poezie cu titlul *Antologia primăverii*, cu producții lirice ale tinerilor scriitori. În noiembrie 1948, a fost transferat la Surduc, plasa Jibou, la o școală minieră, unde a profesat până în ianuarie 1949, când a fost chemat la Institutul de Artă Română din Cluj, la catedra de Istorie a teatrului, unde, deși asistent, i s-a încredințat susținerea cursului de Istoria teatrului universal la anii I și II, precum și seminariile la anii III și IV.

După reorganizarea învățământului teatral, în anul 1949, a fost transferat, tot ca asistent, la Secția română a Institutului „*Szentgyörgyi István*”, din Cluj, unde i-a fost repartizată aceeași disciplină, în paralel cu profesorul Szabó Lajos, care ținea cursuri de istoria teatrului universal, la Secția maghiară. Tot la Cluj, a fost avansat la gradul de lector universitar. În 1954, Institutul a fost mutat la Târgu-Mureș. Aici, în condiții cu totul noi, i-au fost repartizate cursurile de Istoria teatrului românesc și de Limba și literatura română. La 1 octombrie 1961, a fost avansat la gradul de conferențiar universitar. Timp de trei ani, 1972-1975, a fost șef al Catedrei de Istoria teatrului, care, prin aplicarea unor noi reglementări organizatorice, s-a unit cu cea de artă dramatică, șef devenind un profesor titular la o disciplină de specialitate din domeniul actoriei. În anul 1976 obține titlul științific de *doctor* cu teza *Dinamica regiei teatrale actuale*. Începând cu anul universitar 1978-1979, a fost promovat, prin concurs, în gradul didactic de profesor universitar. Între anii 1954-1980 a deținut și funcția de prorector.

Înainte de a fi teatrolog, Ioan Chereji s-a manifestat și ca poet. Debutul literar, a avut loc în paginile revistei școlare „*Jara visurilor noastre*,” a liceului „Emanuil Gojdu” din Oradea. Paralel, a colaborat permanent cu „*Universul literar*” din București, la rubricile intitulate „*Corespondența noastră*”, și „*De vorbă cu debutanții*”, între anii 1939-1940.

În timpul administrației maghiare (1940-1944), a devenit un colaborator statornic al paginilor literare ale publicațiilor românești „*Tribuna Ardealului*” din Cluj, fondată de prof. Emil Hațieganu, „*Săptămâna*” din Bistrița și „*Viața ilustrată*”. Referindu-se la poeziile de debut ale lui Ioan Cherejan, Nae Antonescu remarcă apropierea acestuia de simbolismul minulescian.

La sfârșitul anului 1941, apare, cu 15 poeme, în volumul colectiv *Versuri din Transilvania nordică*, ediție îngrijită de Gheorghe Dăncuș. Referindu-se la tânărul poet Ioan Cherejan, Radu Stanca îi prevedea o neîndoielnică carieră literară: „*Cel de-al treilea poet, Ion Cherejan – scria acesta – aduce în tonalitățile interioare ale lucrărilor sale spiritul biblic spre care preocupările-i extraliterare l-au îndreptat. Sunt uneori în versurile d-lui Cherejan și inegalități, dar entuziasmul care le cuprinde poartă în el multă căldură*”

și mai ales multă pasiune literară. Printr-o mai atentă supraveghere a intensității lăuntrice, versurile d-lui Cherejan, au toate șansele să izbutească în realizări de cea mai bună calitate.”¹⁷

În anul 1943, cu sprijin E.R.A.N., Ioan Cherejan își publică singurul său volum de versuri intitulat *Plecare în cântec*, care cuprinde 39 de poeme, majoritatea apărute anterior în pagina literară a „*Tribunei Ardealului*”. Despre această apariție, contemporanul său, poetul Victor Ilieșiu, scria că „*reprezintă un punct luminos în constelația nord-transilvăneană. Căci, în ultimii ani și mai bine de strădanie culturală, aportul dlui Ioan Cherejan este fecund și semnificativ. A fost remarcat ca un subtil poet, de-o rară delicatețe. Dispune de o mare doză de pătrundere în miezul lucrurilor. Lumea poetică a sa este variată.*”¹⁸

Citind întreaga sa producție lirică, scrisul lui Ion Cherejan degajă, incontestabil, un suflet de poet, „*un suflet de poet căruia îi lipsește – după părerea lui D. Micu – o educație artistică în măsură să-i valorifice satisfăcător resursele de sensibilitate. Când sensibleria nu devoră sentimentul, autorul «Plecării în cântec» realizează acorduri cu adevărat lirice*”,¹⁹ iar Nae Antonescu scria că, în câmpul poeziei românești, Ioan Cherejan „*a rămas o frumoasă promisiune lirică încremenită în debutul recunoscut, cu reale perspective de viitor*”²⁰.

Apropierea de teatru l-a îndepărtat de realizările literare propriu-zise, poate și pentru că nu a dorit să se înregistreze în rândul poezilor de curte, apostoli ai regimului pro-comunist, sau, poate a simțit că adevărata sa vocație se va împlini sub semnul Thaliei.

A încetat din viață, pe neașteptate, în duminica de 15 iunie 1986, după ce, cu o zi înainte, asistase, încă, la examenele de sfârșit de an. A trecut în veșnicie când, în mod sigur, ar mai fi avut multe de spus și de scris. Disparația sa i-a îndurerat, deopotrivă pe colegii săi și pe toți cei care l-au cunoscut.²¹

¹⁷ Radu Stanca, *O antologie românească de pe alte meleaguri. „Versuri din Transilvania nordică”, în „Transilvania”, ianuarie 1942, p. 60.*

¹⁸ „*Tribuna Ardealului*”, 29 iunie 1943.

¹⁹ Idem.

²⁰ Nae Antonescu, *Un poet din Carei. Ion Cherejan (1918-1986)*, în „*Poesis*”, Satu-Mare, nr. 1-2, 1999, p.23.

²¹ „*Aria de cuprindere și răsunetul muncii sale neobosite - scria despre el profesorul și colegul Oláh Tibor - întrec însă limitele strâmte ale unui curriculum vitae. Bun vorbitor la catedră, nespun de înțelegător cu studenții, Ion Chereji îi învăța să prețuiască la diapazon creator patrimoniul național și universal al literaturii dramatice, sondând în profunzime tâlcul pieselor, pentru a-l putea reda-obiectiva cu o cât mai pronunțată eficiență. În cronicile publicate, urmând cu punctuală regularitate traiectoria premierelor de la Târgu-Mureș*

Referințe:

- Nae Antonescu, *Din presa sătmăreană de altădată*, Ediție îngrijită, note și indici de Viorel Câmpean și Marta Cordea, Ed. Citadela, Satu Mare, 2013, p.244
- Ana Cosma, *Scriitori români mureșeni, Dicționar bibliografic*, Târgu-Mureș, 2000, p. 31-32
- Nae Antonescu, *Un poet din Carei: Ioan Cherejan (1918-1986)*, în „*Poesis*”, nr. 3-4 (martie-aprilie 1999), p. 23
- George Vulturescu, *Ioan Cherejan*, în „*Poesis*”, nr. 1-2 (ianuarie-februarie 1999), p.24
- Ion Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-1990)*, București, 1996, Editura Fundației Culturale Române, p. 344
- Nae Antonescu, *Tradiții publicistice careiene*, în „*Agora*”, Carei, mai 1990 (număr inaugural)
- Ion Hangiu, *Dicționar al presei literare românești (1790-1982)*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, p. 247
- Gheorghe Bărbulescu, *Cronicar de aleasă omenie*, în „*Steaua Roșie*”, Târgu-Mureș, 5 iulie 1986
- Ion Oarcășu, *Poezia-lacrimă a pământului*, în „*Tribuna*”, 11 februarie 1982, p. 2
- Dumitru Micu, *Recitind pagini vechi: poezia din Nordul Transilvaniei între anii 1940-1944*, în „*Vața Românească*”, iulie 1981, p. 56-62.
- Dumitru Micu, *Literatura română în Transilvania nordică (1940-1944)*, în „*Steaua*”, august 1978, p. 12-15
- Domokos Sámuel, *A román irodalom magyar bibliográfiája* (Bibliografia maghiară a literaturii române), vol. II (1961-1970), București, 1978, Editura Kriterion, p. 125, 526, 529, 571, 634, 657, 745
- Ion Oarcășu, *Restituire*, în „*Tribuna*”, 23 august 1973, p. 4
- *Pagini de istorie revoluționară 1848-1971 (Oameni, fapte, locuri)*, Cluj, 1971, p. 297-320

- indiferent dacă spectacolul glăsuia în limba lui Caragiale sau în aceea a lui Madách - pune în lumină de fiecare dată intenții regizorale și împliniri actoricești, dezghiocând frumuseți ideatice formativ-educative din operele abordate. Cât despre omul Ion Chereji sincer și blând, afabil, modest și neșovăitor totuși, el transmitea cu fiecare zâmbet, gest sau vorbă, o convingere intimă și un mare adevăr: că omul este om în funcție de omenia de care dă dovadă în orice împrejurare; că a-ți sluji poporul și cultura, țara înseamnă a te dăruii total, fără urmă de reținere, semenilor din care te-ai născut; că a aprecia limba și cultura, tradițiile neamurilor conlocuitoare, înseamnă a-ți sluji neamul, țara, patria, aceasta fiind una și sfântă în unicitatea ei...” („*Teatrul*”, octombrie 1986, p. 94).

Partea a II-a

Apariția teatrului românesc la Târgu-Mureș. Evoluția sa de la instituționalizare până în anul 1986

Primele manifestări teatrale românești la Târgu-Mureș și în împrejurimi

În părțile mureșene, primele spectacole de teatru românesc au avut loc la sfârșitul anului 1874, când, Ioan Baicu Muntenescu, inițiatorul „*Societății diletanților teatrali*” din Cluj, organizează o „*excursiune prin părțile*” Transilvaniei locuite de români, prilej cu care plănuise să susțină și câteva spectacole în beneficiul *Societății pentru Fond de Teatru*.²² Din acest proiect s-au realizat reprezentațiile de la Reghin, la sfârșitul anului 1874 și începutul lui 1875. În revista „*Familia*,”²³ la rubrica „*Teatru*”, este menționată o corespondență din Reghin, potrivit căreia tânărul actor I. Baciuc Muntenescu însoțit de câțiva amici ai săi, a prezentat acolo, la 29, 30, 31 decembrie și 1 ianuarie, patru reprezentațiuni teatrale. „*Cu această ocaziune – se scria în sursa amintită - dânsul a represintat pentru prima oară Ciobanul din Ardeal, cântonetă satirică de Iosif Vulcan și prelucrată acuma din nou, de autorul*”. Cu această ocazie, continuă autorul informației, „*Dlul I.B. Muntenescu și-a încheiat cariera de actor, căci, precum ni se scrie, dânsul va intra în teologie. Pagubă mare pentru scenă !*” Conform publicației maghiare „*Erdély*” din Târgu-Mureș, din în 12 ianuarie 1875, în știrea purtând titlul „*Actori români. Carnaval*”, la aceste spectacole au participat cu entuziasm și însuflețire atât familiile „*intelighenției*” române cât și cele săsești și maghiare, care au dat dovadă de iubire de oaspeți, primindu-i prietenește, iar pe actorii amatori copleșindu-i cu recunoștință.²⁴

Între timp, se pare că la Reghinul săsesc luase ființă o trupă de teatru amatori, întrucât, sub titlul „*Teatru în Reghinul săsesc*”, „*Gazeta Transilvaniei*” din 4/16 februarie 1888, ne informează despre faptul că : „*Inteligența română din Reghin și jur va arangia Dum. La 19 febr. st. n. 1888 în sala hotelului orășenesc din Reghinul săsesc o reprezentațiune teatrală în favorul școlărilor săraci de acolo*”. Au fost „*representate*” piesele ***Cărlanii***, vodevil într-un act de Costache Negruzzi (având ca protagoniste pe : S.

²² Apud I. Pervian, „*Societatea diletanților „teatrali” din Cluj (1870-1875)*”, în *Stud.Univ. Babes-Bolyai, s. Philol.*, f. I., 1962, p. 69.

²³ „*Familia*” 5/17 ianuarie 1875, p. 12.

²⁴ „*Erdély*”, V , (1875), nr. 3 din 14 ianuarie, p.22.

Barbu, Ales. Șchiopu, Silvia Rusu, I. Duman și V. Duma) și **Drumul de fier**, comedie de Vasile Alecsandri, în care, pe lângă artistele deja amintite, au mai jucat și M. Ceușianu, Iacob Butnariu și Iulian Mera. Era vorba de un „*Teatru de diletanți*” români, primul de acest fel din comitatul Mureș-Turda, interpreții purtând nume cunoscute pentru localnici.

Interesul pentru teatru, declamări și concerte era, în pofida posibilităților reduse ale locuitorilor, destul de mare, de vreme ce acestea figurau chiar și în programul tradiționalelor „*petreceri de vară*”. O astfel de petrecere „*împreună cu teatru, declamări și cântări*” a avut loc cu ocazia adunării despărțământului Astra, la 12 iulie, în Căpușu de Câmpie, ocazie cu care s-a prezentat piesa **Piatra din casă**, comedie într-un act de Vasile Alecsandri.²⁵ Un reușit concert a aranjat inteligența română din Luduș și din jur, la 17 iulie 1887. Și-au dat concursul Otilia Brândușanu, Iacob Mureșeanu, profesor de muzică vocală și instrumentală la Blaj, acompaniați de Virgil Brândușanu, „*toți cu un atare rezultat și efect asupra publicului numeros, încât secerară cele mai frumoase laude din partea aceluia și chiar din partea străinilor versați în arta muzicei*”. Cu același prilej, George Simu, „*cleric absolut și universitar*” din Cluj, „*prin declamarea executată cu rară dexteritate și mult spirit a unei poezii a lăsat publicului o dulce amintire.*”²⁶ În programul adunărilor generale ale Despărțământului Mureș-Oșorhei al Astei, erau prezente și unele „*declamări.*” Așa, de exemplu, în adunarea din 7 iulie 1892, în comuna Nazna, Ioan Pantea, „*student*” în clasa a II-a a gimnaziului din Târgu-Mureș, a declamat dialogul dintre tată și fiu din **Coarda inimii** de Iacob Mureșanu. În adunarea ținută la Săbed, în 1 august 1893, „*studentul*” G. Șeuleanu a declamat poezia „*Sila*” de C. Bolliac, iar eleva Maria Nașcu poezia „*Către preotul român*” de E. Pop.²⁷

Între anii 1899-1906, numărul reprezentațiilor teatrale oferite românilor din județul Mureș (în configurația administrativă actuală) a crescut într-o manieră considerabilă, numărul acestora dovedind rolul important pe care l-a avut Societatea Română pentru Fond de Teatru (S.T.R.)²⁸ în stimularea interesului pentru teatru, îndeosebi în mediul rural. Caracterul popular al teatrului se reflectă și în repertoriu.

²⁵ „*Gazeta Transilvaniei*”, 16/28 ianuarie 1899.

²⁶ *Ibidem*, 20 ian./1 febr. și 22 ian./3 febr.

²⁷ „*Gazeta Transilvaniei*”, 15 dec. 1892 și 15 oct. 1893.

²⁸ S-a înființat la 5 aprilie 1870. Încă de la prima sa adunare generală de la Lugoj (1876), raportul prezentat punea problema constituirii „*fondului intelectual*” (actori și repertoriu), alături de crearea fondului material de teatru.

Referitor la mișcarea teatrală, de numele lui Aurel P. Bănuț²⁹, se leagă, în bună parte, renașterea culturală a Văii Mureșului. Dintr-un raport înaintat Comitetului, în 1910, aflăm că Bănuț a organizat cu diletanții din Teaca două excursii artistice: una în Reghin, în 23 ianuarie, și alta în 31 martie, la Toplița, ocazie cu care s-a prezentat piesa **Nepotul răsfățat**, comedie adaptată la realitățile locului de către Teodor V. Păcățean. În Reghin, apreciază Bănuț „nu s-a dat o asemenea reprezentație de 22 de ani, iar în Toplița niciodată.” Tot în 1910, între 28 februarie și 13 martie, A.P. Bănuț a „instruat diletanții din Reghin cari au dat piesa **Două lumi**, de M. Gașpar”. Realizarea spectacolului și „efectul” au „atins maximul așteptărilor [...] Câteva cuvinte măgulitoare, venite din partea câtorva germani pricepuți în materie și care susțineau că dâșșii nu sunt în stare să facă așa ceva – mărturisește Bănuț – mi-au căzut mai bine decât orice laude jurnalistice”.³⁰

Drept recunoaștere a creșterii interesului pentru teatru al românilor reghineni, în anul 1910, Adunarea generală a Societății s-a ținut la Reghin, între 15/28-16/29 august. Cu ocazia acestei adunări, s-a hotărât o subvenție anuală de 30 000 coroane pentru o trupă ambulantă cu 10-12 artiști profesioniști.

Dacă, până la sfârșitul secolului al XIX-a, reprezentațiile teatrale românești au avut un caracter ocazional, susținute fiind de trupe de „diletanți”, ajutate, din punct de vedere material, de așa numitele *Societăți ale iubitorilor de teatru*, în primele decenii ale secolului al XX-lea, s-a acreditat ideea unui teatru permanent și instituționalizat.

Până la Unire, românii din Târgu-Mureș, în număr foarte redus comparativ cu maghiarii, nu au fost „vizitați” de nici o trupă ambulantă de diletanți, iar până în deceniul al IV-lea al secolului trecut, orașul nu a avut nici o trupă românească de artă dramatică, mișcarea teatrală românească fiind prezentă doar prin turneele altor teatre din țară, îndeosebi venite din capitală sau de la Cluj.³¹

²⁹ Aurel P. Bănuț (1881-1970) a fost primul director al Societății pentru Fond de Teatru Român în Transilvania.

³⁰ Grigore Ploșteanu, *Societatea pentru un fond de teatru pe meleagurile mureșene*, în *Centenarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, Oradea, 1972, p. 148.

³¹ În 1923, consemnează primarul Dandea, „artiști români buni ne-au vizitat îmbucurător de des. Sunt de amintit, în afara de trupa Teatrului Național din Cluj, care ne vizitează tot la 1-2 luni, încă o trupă a Teatrului Național din București” (*Dare de seamă*, 1923, p. 17). În 1924, același consemnează vizita Teatrului Național din București sub conducerea lui A. Sadoveanu și Romald Buffinski, a Teatrului popular și a Teatrului Național din Cluj, dar și „trupa de propagandă a D-lui Brezeanu” (*Dare de seamă*, 1924, p. 39.). În 1925, în zilele de 12 și 13 martie, târgmureșenii l-au sărbătorit pe „nestorul artei teatrale române Dl. Nottara”. Cu această ocazie, s-a jucat piesa istorică **Apus de soare**. Publicul românesc din localitate „i-a oferit cadouri frumoase, precum flori și o cunună de lauri” (*Dare de seamă*, 1925, p. 51).

„De mult se simțea lipsa unui Teatru Românesc – scria o gazetă locală - care să activeze permanent la Tg.-Mureș, în acest oraș unde veacuri de-a rândul limba, cultura și ori ce manifestare românească, au fost persecutate și împiedicate în dezvoltarea lor.”³²

Pentru realizarea acestui deziderat, așa cum spune în continuare sursa invocată, și-au conjugat eforturile „doi buni români”, respectiv primarul Emil Aurel Dandea și Maximilian Costin, directorul Conservatorului de muzică.

În dorința de a asigura condiții specifice și prielnice unui teatru stabil, primăria municipiului a acordat suma de 100 000 lei pentru modificarea și amenajarea scenei din Sala Mare a Palatului Culturii cu toată tehnica necesară.³³ Pentru permanentizarea teatrului, a fost constituit comitetul „Teatrului municipal” în care „membri distinși din societatea românească locală, se străduiesc din pură dragoste de artă, să susțină această operă culturală atât de însemnată pentru orașul Târgu-Mureș”.³⁴ Președintele acestui comitet era colonelul C. Loghin, iar membrii: Iosif Muntean, consilier la Curtea de Apel, Ștefan Ieremia, șeful Serviciului cultural al primăriei, Maximilian Costin, Gh. Chirvăsuță, titularul catedrei de artă dramatică, prof. Gheorghe Târnoveanu, ing. I. Motaș și prof. Aurel Ciupe.³⁵

Pentru inițierea publicului în activitatea teatrală, direcțiunea Conservatorului l-a desemnat pe profesorul Gh. Bronzetti să țină conferințe despre teatru și expresie și despre teatru și cinematograf. Totodată, pentru promovarea artei dramatice și a vorbirii, primăria l-a autorizat pe prof. Gheorghe Chirvăsuță să organizeze o serie de cursuri despre teatru sătesc cu elevii Școlii Normale, viitorii institutori din mediul rural.³⁶

Clasa de Artă Dramatică a Conservatorului condusă de profesorul Gheorghe Chirvăsuță (1898-1976)³⁷ a luat ființă în anul școlar 1934-1935, la împlinirea unui secol de la crearea, în cadrul Societății Filarmonice din Bu-curești, a primei școli de muzică vocală, de declamație și de literatură. Fondatorul ei era absolvent al Conservatorului din Iași și avea, la momentul înființării catedrei de specialitate, 12 ani de activitate artistică

³² *Teatru românesc la Tg.-Mureș*, în „*Glasul Mureșului*”, 24 ianuarie 1937.

³³ Susținerea financiară a activității culturale desfășurată de Conservator s-a aflat tot timpul în atenția primarului Emil A. Dandea atunci când se întocmeau bugetele orașului. Astfel, fondul pentru „*un teatru stabil*” a fost alimentat, în perioada anilor 1935-1937, cu suma de 300 000 lei, iar pentru anul 1937-1938 se prevăzuseră 200 000 lei pentru cor, teatru și fanfară (vezi *Dărilor de seamă* pe anii respectivi și *Expunerea de motive a bugetului Târgu-Mureș pe anul 1937-1938*, în „*Gazeta Mureșului*”, 21 martie 1937 și „*Orașul*”, 1 aprilie 1937).

³⁴ Idem.

³⁵ *Dare de seamă*, 1936, p. 37.

³⁶ *Dare de seamă*, 1934, p. 72.

³⁷ Traian Dușa, *Pagini de istorie, artă și cultură*, vol. II, Târgu-Mureș, Editura Ansid, 2002, p. 112.

pe scenele teatrelor din Cernăuți, Craiova și a unor teatre particulare.³⁸ Începând cu acel an, Conservatorul se va numi, o vreme, *Conservatorul de muzică și dicțiuni al municipiului Târgu-Mureș*.

Programa școlară pentru clasa de actorie și declamație, așa cum se numea noua disciplină de studiu, a fost întocmită de conducătorul cursului. În anul I erau prevăzute „*exerciții de citire, prin care se urmărea realizarea uniformizării de pronunțare: exerciții de citire expresivă din bucățile de literatură românească, apropiate cunoștințelor și dispozițiilor elevilor; expunerea orală a biografiei autorilor dramatici români, precum și a subiectului scrierilor lor; expunerea orală a istoriei costumului și portului, precum și asupra trăsăturilor poporului român și a domnitorilor.*”³⁹ În anul II se consolidau cunoștințele asimilate în primul an și se completeau cu: „*citire expresivă, aplicații psihologice în citire și recitare; exerciții de memorizare cu aplicațiuni la poezii, monoloage.*”⁴⁰ Programa anului III contura volumul cunoștințelor și încheia, sub aspect teoretic și practic, procesul de formare a deprinderilor, capacitatea de interpretare prin continuarea exercițiilor de citire expresivă de texte complexe și prezentarea monoloagelor.

Erau prevăzute drame într-un act de autori români și străini; proba de aplicare a sistemelor, a voinței și caracterelor; punerea în scenă; expunerea orală a biografiei autorilor și operelor lor, începând cu secolul al XV-lea până la începutul secolului al XIX-lea, insistându-se asupra autorilor: Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Schiller ș.a. Ultimul an de studiu completa cunoștințele de interpretare cu noțiuni de regie, în programă figurând: „*citirea expresivă, aplicațiuni psihologice în înscenarea pieselor; punerea în scenă. Compozițiunea și caracterizarea rolurilor. Istoria artei și literaturii dramatice contemporane. Conferințe.*”⁴¹

Cu aceste cunoștințe și deprinderi formate, cei 35-40 de elevi adulți și tot atâția copii au început, acum aproape nouă decenii, primele spectacole de teatru în Târgu-Mureș, suplinind, atât cât se putea, turneele teatrelor din București, Cluj, Iași, Craiova etc., care ajungeau destul de rar aici. În această perioadă, a *Copilăriei* teatrului românesc din Târgu-Mureș, în repertoriul acestuia, între anii 1934-1940, au figurat și au fost prezentate pe scena Sălii Mari a Palatului Culturii piesele: **Răzvan și Vidra** de B.P. Hașdeu, **Luceafărul** de Barbu Ștefănescu Delavrancea, **Striana** de A. Moșoiu, **Năpasta** de

³⁸ Idem.

³⁹ „*Anuarul Conservatorului 1934/1935....*”, p. 14.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁴¹ Idem.

I.L. Caragiale, **Fata din dafin** de A. Maniu, **Ministru fără portofoliu** de A. Baculea, **Trandafirii roșii** de Zaharia Bârsan, **Piatra din casă** de Vasile Alecsandri, iar din dramaturgia universală, comediile **Prostul** de L. Fulda, **Punctul negru** de Kalderberg ș.a. Decorurile la piesele **Răzvan și Vidra** și **Striana** au fost realizate de pictorul Aurel Ciupe și de elevii acestuia de la Academia de artă plastică din cadrul Conservatorului municipal.



Maximilian Costin



Emil A. Dandea

Tot o realizare remarcabilă a primei școli de teatru din Târgu-Mureș a fost seria de piese muzical-coregrafice scrise de Gheorghe Chirvăsuță, conducătorul disciplinei, pe muzică compusă de profesorii Conservatorului și prezentate de secția de copii. Dintre acestea amintim: **Grădina unchiului Tom**, **Revista copiilor**, prezentate în anul 1935, **A sosit primăvara**, **Vacanță la țară**, jucate în 1936, **Casa păpușilor**, în 1937, **Ciobănașii**, în 1938. Cu compoziția muzical-coregrafică **Mai sunt la noi flori multe în zăvoi** a fost susținută „*stagiunea anului 1939 / 1940*”. La realizarea spectacolelor au concurat și clasele de dans și de balet ale Conservatorului. „*Gazeta Mureșului*” din 20 ianuarie 1935 insera un anunț al Conservatorului prin care înștiința cititorii că : „*la clasa de dicțiune și artă dramatică, având de profesor pe Dl. Gh. Chirvăsuță, din inițiativa Dlui director M. Costin, se face zilnic între 3-5 p.m. pregătirea de teatru școlar cu copii între 5-10 ani /.../ Cum această clasă urmărește și înjghebarea unei formațiuni de teatru local, se anunță că în scurt timp vor avea mai multe reprezentații*”.

Prima manifestare publică a clasei de declamație, secția copii, s-a produs deja în luna martie 1935, sub patronajul doamnei Eugenia general Teodorescu, cu **Grădina lui Moș Toma**, distribuția fiind formată din elevi cu vârsta între 5-10 ani. La reușita spectacolului au concurat și elevii instrumentiști de la clasa de coregrafie, care „*au*

dansat menuetul în costumele din secolul al XVII.”⁴² Gazeta nu uita să amintească adevărul că „se cuvine să amintim că această clasă s-a înființat la Conservator prin stăruința direcțiunei, susținută de Dl. primar Emil Dandea, care va înscrie astfel la activul său încă o realizare de mare interes cultural în acest oraș”.

<p>Turceul de propagandă culturală al Conservatorului de Muzică și Dicțiune secția de artă dramatică Tg.-Mureș</p> <p>prezintă</p> <p>PROSTUL Comedie în 5 acte de Ludvig Fuila.</p> <p>DISTRIBUȚIA:</p> <table border="0"> <tr> <td>D-na Schirmer</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>D-na L. Runcu</td> </tr> <tr> <td>Lebel</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>D-na S. Ciotloș</td> </tr> <tr> <td>Doina</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>D-na L. Manu</td> </tr> <tr> <td>Lucy</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>D-ra L. Mălor</td> </tr> <tr> <td>Iustus Heberlein</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>Dl prof. G. Chirvășeji</td> </tr> <tr> <td>Gerhard Beck</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>" " Tich</td> </tr> <tr> <td>Kurt</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>" " V. Blănuș</td> </tr> <tr> <td>Willyald</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>" " A. Blănuș</td> </tr> <tr> <td>Judochlorul</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>" " I. Corobea</td> </tr> <tr> <td>Frantz</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>" " C. Simona</td> </tr> <tr> <td>Doctorul</td><td>---</td><td>---</td><td>---</td><td>" " I. Corobea</td> </tr> </table> <p>Director de scenă: <i>Dl George Chirvășeji</i> Profesor de la Conservator</p> <p>Acțiunea se petrece într'un orșel din Germania. SUBIECTUL... Prin testament se lasă o moștenire celui mai prost din familie. Moștenitorii stăruind-se ofensat refuză moște- nirea, cedând-o verilor săi. După primirea moștenirii cei 3 veri ai săi drept mulțumire vor să scape de doamna, astfel că îl inter- zică într'un sanatoriu de nebuni.</p>	D-na Schirmer	---	---	---	D-na L. Runcu	Lebel	---	---	---	D-na S. Ciotloș	Doina	---	---	---	D-na L. Manu	Lucy	---	---	---	D-ra L. Mălor	Iustus Heberlein	---	---	---	Dl prof. G. Chirvășeji	Gerhard Beck	---	---	---	" " Tich	Kurt	---	---	---	" " V. Blănuș	Willyald	---	---	---	" " A. Blănuș	Judochlorul	---	---	---	" " I. Corobea	Frantz	---	---	---	" " C. Simona	Doctorul	---	---	---	" " I. Corobea	<p>Conservatorul Municipiului Târgu-Mureș</p> <p>În Sala mare a Palatului Cultural la 15 Iunie a. c. ora 9 seara se va reprezenta</p> <p>Punctul Negru Comedie în 3 acte de Kadelberg.</p> <p>În rolurile principale:</p> <p>D-tele: Silvia Ciotloș Andoni, Dalia Ilieșiu, E. Runcu, Stela Mera.</p> <p>D-elli: Gh. Chirvășeji, A. Antipov, A. Blănuș, I. Corobea, D. Loghin, Diaconescu.</p>
D-na Schirmer	---	---	---	D-na L. Runcu																																																				
Lebel	---	---	---	D-na S. Ciotloș																																																				
Doina	---	---	---	D-na L. Manu																																																				
Lucy	---	---	---	D-ra L. Mălor																																																				
Iustus Heberlein	---	---	---	Dl prof. G. Chirvășeji																																																				
Gerhard Beck	---	---	---	" " Tich																																																				
Kurt	---	---	---	" " V. Blănuș																																																				
Willyald	---	---	---	" " A. Blănuș																																																				
Judochlorul	---	---	---	" " I. Corobea																																																				
Frantz	---	---	---	" " C. Simona																																																				
Doctorul	---	---	---	" " I. Corobea																																																				

Un articol, publicat în 1936, care analiza activitatea Conservatorului, după ce sublinia eforturile depuse de slujitorii acestuia, „munca cu mult mai grea și mai ingrată pentru profesori decât aceea de la Academii de specializare, unde nu se primesc elevi începători”, amintea că, îndeosebi, grație clasei de artă dramatică „cerută de directorul M. Costin, încă de acum zece ani,” dar care „a putut fi înființată abia anul trecut prin înțelegerea de către actuala comisie interimară a marelui rost pe care teatrul îl are în cultura și naționalizarea unui popor”, elevii români ajunseseră să aibă majoritatea.⁴³ „La artă dramatică – se scria în continuare – jocul micilor elevi Pop Mircea și Doina, Pinea Lucia, Costin Rodica, Turu Dobrinca, Ghibu Doty a fost o revelație.”⁴⁴ Totodată, erau remarcați: „Doamnele Lucia Man, Lucreția Runcu, Ilieșiu, d-șoarele Silvia Ciotloș, Mera și Andoni, Dnii Corobea Antipov, Mititelu, Loghin, Blănuș” care „au dovedit reale calități teatrale”. Pentru marile serbări ale „Lunii Târgu-Mureșului” din 1936, Conservatorul a

⁴² Teatru românesc la Târgu-Mureș, în „Gazeta Mureșului”, 24 martie 1935; Traian Dușa, op. cit., p. 114.

⁴³ În anul școlar 1935-1936 se înscriuseră 192 de elevi, dintre care 97 erau români (Dare de seamă, 1936, p. 37).

⁴⁴ Un an de activitate la Conservatorul Municipal, în „Gazeta Mureșului”, 25 iunie 1936.

pregătit concerte și spectacole demne de renumele pe care și-l făcuse. În program au fost incluse și două piese pentru copii, jucate cu mare succes în stagiunea anterioară: **Grădina unchiului Tom și Casa Păpușilor**.⁴⁵

La sfârșitul anului 1936, direcțiunea Conservatorului anunța că, în scurt timp, orașul va avea, săptămânal, reprezentații teatrale românești. Pentru alcătuirea distribuției și a repertoriului, primăria se angaja, ca, pe lângă talentele existente la Conservator, să mai aducă și alți artiști. *„Reprezentațiile ce vor avea loc la Tg.- Mureș – consemna presa locală – se vor da și la Reghin și la Toplița, astfel încât viața culturală românească se va înviora și în aceste centre din județ”*.⁴⁶

Teatrul „permanent” și-a deschis stagiunea „cu încredere și curaj” în seara zilei de 11 ianuarie 1937, cu piesa „Răzvan și Vidra”, de B.P. Hașdeu, jucată de o distribuție formată din profesori și elevi. Premiera românească a reprezentat un adevărat succes de public, teatrul inaugurându-și prima stagiune sub cele mai frumoase auspicii. *„Cu un ansamblu excelent – se scria în cronica teatrală – având în frunte pe Gh. Chirvăsuță, în rolul lui Răzvan și d-na Lucia Manu, în rolul Vidrei, clasa de artă dramatică ne-a prezentat o minunată interpretare a piesei lui Hașdeu /.../ În jocul tinerilor elevi s-au putut admira câteva creații foarte bune, Tănase, jucat de d. T. Simionescu și Sbiera, interpretat de d. Manu.”*⁴⁷

Cu un repertoriu din care au făcut parte piesele amintite anterior, trupa de actori din Târgu-Mureș a susținut spectacole și la Mediaș, Reghin, Gurghiu, Teaca, Toplița, Luduș.⁴⁸

Unii dintre elevii Conservatorului din Târgu-Mureș au devenit nume marcante în viața artistică românească de mai târziu, actori sau pedagogi. Dintre aceștia amintim pe: George D. Loghin, prorector și profesor la Academia de Artă Teatrală și Cinematografică

⁴⁵ „Clasa de artă dramatică – se scria în oferta culturală a Conservatorului înaintată primarului orașului – va prezenta cu elevii și angajații următoarele piese: «Trandafirii roșii» de Zaharia Bârsan, «Striana» piesă istorică din epoca lui Ștefan cel Mare, de Alfred Moșoiu. Comedia «Prostul», deja jucată și comediile «Punctul Negru», «Cinematograful și Fetița», aflate în studiu și luate din repertoriul teatrului național din Cluj. Se va relua teatrul de copii cu piesele jucate «Grădina unchiului Toma» și «Casa păpușilor» /.../ Conservatorul poate organiza trei concerte de muzică instrumentală, întrebuițându-se și orga palatului, care va fi o atracție rară pentru vizitatori. Vom putea institui concerte la matineu, numai de orgă cu voce și instrumente, de două sau trei ori pe săptămână. /.../ Domnul profesor Z.O.Vancea propune ținerea unui concert simfonic cu bucăți ale muzicanților ardeleni. Dacă se aprobă, binevoii a dispune alocarea unui fond de 10 000 lei necesar pentru plata probelor și aducerea instrumentiștilor suflători din Cluj și Reghin”.

⁴⁶ Teatru românesc, în „Gazeta Mureșului”, 1 noiembrie 1936.

⁴⁷ Teatru românesc la Tg.-Mureș, în „Gazeta Mureșului”, 24 ianuarie 1937.

⁴⁸ Traian Dușa, op. cit., p.114; Dare de seamă, 1936, p. 36.

din București, Dorina Ghibu, actriță a Teatrului Național din Cluj, Doina Pop, actriță și profesoară de pian s.a. Tot în acest context trebuie amintit și Maximilian Costin,⁴⁹ directorul care, în 1937, a ajuns administratorul Operei Naționale din București, locul său, la Târgu-Mureș, fiind luat de Gheorghe Onciul, fost director al Conser-vatorului din Cernăuți.⁵⁰

Clasa de artă dramatică s-a dovedit a fi, o bună perioadă de timp, una dintre realizările cele mai de seamă în programa școlară, culturală și națională a acestei școli, în cadrul ei formându-se, după cum am amintit, două grupări: teatrul pentru adulți și teatrul pentru copii.

Înființarea Secției Române a Teatrului de Stat din Târgu Mureș. Evoluția sa artistică în perioada 1962-1986

La distanță de aproximativ un sfert de secol, prin Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 484/1962 se înființa Secția română a Teatrului de Stat Târgu-Mureș, care va funcționa în continuare ca teatru dramatic cu două secții⁵¹.

Decizia înființării unui teatru românesc în Târgu-Mureș, pe atunci capitală a Regiunii Mureș Autonomă Maghiară, pe lângă semnificația politică, răspundea și unei necesități culturale reale: ponderea populației românești a orașului, care, imediat după război, era majoritar maghiară, crescuse simțitor. Românii aveau și ei nevoie de instituții culturale care să-i reprezinte, care să le asigure accesul la arta profesionistă.

Discuțiile care au avut loc în perioada premergătoare evenimentului și chiar după au abordat și problema existenței unui teatru independent din punct de vedere al managementului cultural-administrativ și a unui local adecvat separat de cel al trupei maghiare. Realitatea era că în Târgu-Mureș nu exista, pe atunci, nici o clădire de teatru, teatrul secuiesc, înființat în 1946, funcționa în Palatul Culturii, folosind scena improvizată a Sălii Mari a acestuia, ca loc de desfășurare a spectacolelor teatrale, uneori și scena Sălii Mici. Factorii de conducere și decizie de la vremea respectivă au considerat

⁴⁹„Maximilian Costin era, de altfel, prin el însuși – își amintea istoricul Vasile Netea – un om fermecător, distins violonist, compozitor și muzicolog sincer îndrăgostit de literatură, însușiri pe care, fiind pianistă, le avea și soția lui. Ambii erau totodată și niște amfitrioni de o rară finețe, așa încât n-am putut decât regreta momentul în care, în anul 1937, Costin a părăsit Târgu-Mureșul pentru a se stabili la București, ca director administrativ al Operei Române (Vasile Netea, *Memorii*, Editura NICO, Târgu-Mureș, 2010, p. 49).

⁵⁰Traian Dușa, *op. cit.*, p. 115

⁵¹ Azi, Compania „Liviu Rebreanu” și Compania „Tomba Miklos”

coexistența, temporară, în aceeași clădire improprie, a teatrului maghiar cu cel românesc, ca fiind mult mai avantajoasă în situația unei conduceri unice⁵².

Noua secție era formată, în marea ei majoritate, din actori foarte tineri, proaspeți absolvenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” (I.A.T.C.) din București.⁵³ În cartea sa de amintiri, *Székely körvasút* (Circuitul secuiesc), Tompa Miklós, directorul de pe atunci al teatrului secuiesc, înființat în anul 1946, povestește cum a fost el personal la repartiția din 1962, care a dus la înființarea Secției române. *„La înființarea Secției române mă frământam cum să alcătuiesc trupa. Există o clasă de absolvenți considerată extraordinară, clasa Beligan. Am cerut Ministerului să-mi dea mie toată clasa, să pot depăși greutatea începutului. Ei aveau deja patru spectacole realizate în ultimul an de școală, acestea puteau fi jucate și la Târgu-Mureș. Mi-au promis. M-am prezentat la repartiție /.../ Degeaba promiteau directorii marea cu sarea, singurul criteriu era: cât mai aproape de București /.../ Din fericire, la un moment dat pornește avalanșa. „Târgu-Mureș” - spune hotărât un absolvent. Și dintr-o dată Târgu-Mureș a devenit o adevărată modă, s-au ocupat cele treisprezece locuri aprobate.*⁵⁴

Staff-ul tehnic de la vremea respectivă era format din: Mihai Raicu, regizor, conducătorul artistic al secției; Mihai Paxino, care era și scenograf, Eugen Mercus, încadrat încă pe post de actor, Olga Muțiu, scenografă, Zeno Fodor, secretar literar.

La scurt timp de la înfiriparea trupei române, avea loc prima premieră din istoria acesteia, la 6 noiembrie 1962, cu piesa ***Dacă vei fi întrebat*** de Dorel Dorian, în regia lui Mihai Raicu, eveniment așteptat cu multă căldură și entuziasm din partea târgumureșenilor. Printre personalitățile invitate, prezente în sală, s-au aflat regizorul Moni Ghelerter, actorul Radu Beligan, dramaturgul Aurel Baranga, teatrologul Nicolae Munteanu, reprezentanți ai instituțiilor teatrale din întreaga țară.⁵⁵

Primul spectacol al Secției române a avut un ecou favorabil atât în presa locală cât și în cea regională și centrală. Profesorul Ioan Chereji, menționa că „*spectacolul de*

⁵² Inaugurarea noului edificiu al Teatrului Național de azi a avut loc abia în 13 octombrie 1973, când s-au prezentat și premierele ***Cine ucide dragostea*** de Petru Vintilă, în regia lui Tompa Miklós (Secția maghiară) și ***Puterea și adevărul*** de Titus Popcici, în regia lui Harag György (Secția română).

⁵³ Minodora Condur, Elisabeta Gabriela Daicu, Valentina Iancu, Camelia Zorlescu, Alexandru Arșinel, Barbu Barabga, Ion Chițoiu, Constantin Diplan, Mihai Dobre, Mihai Gingulescu, Valeriu Popescu, Miron Șuvăgău, Vasile Vasiliu. Aceștia li s-au alăturat și mai experimentații Livia-Duma-Baba, Maya Indrieș, Alexandru Anghelescu, Valentino Dain, Nae-Floca Acileni, Eugen Mercus, Anca Roșu, Nicolae Luchian, Radu Panamarenco.

⁵⁴ Zeno Fodor, *op. cit.*, p.169-170; vezi și Maria – Magdalena Kelemen, *op. cit.*, p. 117-118.

⁵⁵ „*Steaua Roșie*”, 11 noiembrie 1962

deschidere al Secției române /.../ a fost primit de către publicul spectator cu căldură, datorită reușitei actului de creație artistică regizorală, cât și a dăruirii entuziaste a colectivului de actori în actul lor de creație interpretativă. Un spectacol prevestitor de stagiune teatrală bună.”⁵⁶ Din cronică publicată de Mircea Alexandrescu în revista de specialitate „Teatrul”, reținem ultima parte care definea prima premieră drept „un spectacol – jalon, așa cum prima salvă a tunarilor este menită să regleze tirul. El ne anunță perspectivele și țelurile urmărite de un mănunchi de artiști, care, în prima lor încercare, ne-au emoționat prin sinceritatea și dorința lor de a face mereu mai bine teatru.”⁵⁷



Componența Secției române a Teatrului de Stat din Târgu-Mureș (1962)

De la stînga la dreapta: Eugen Mercus, Maia Indrieș, Nae Floca-Acileni, Ioana Floca (sufleur), Al. Anghelescu, Livia Duma-Baba, Barbu Baranga, Minai Raicu, Valentino Dain, Minodora Condur, Constantin Diplan., Miron Șuvașău, Ion Nanu (regizor tehnic), Elisabeta Daicu, Zeno Fodor

⁵⁶ *Steaua Roșie*, 17 noiembrie 1962.

⁵⁷ „Teatru”, ianuarie /1963, p. 79.

Ansamblul târgmureșan s-a maturizat în anii în care ambele secții au coabitat din punct de vedere cultural, când s-a creat o adevărată comuniune sufletească. La fondarea Secției române, în 1962, colectivul acesteia „a adus în teatrul de la Târgu-Mureș un suflu nou. Trecuseră 16 ani de la înființarea scenei târgmureșene; între timp, arta teatrală cunoscuse pe plan mondial o spectaculoasă evoluție, iar mișcarea teatrală românească se înscrișese cu rezultate remarcabile în concertul artei teatrale universale.

Cum era și firesc, Bucureștiul, capitala țării se împărțășise cel mai amplu din învățămintele acestor realizări, acolo se concentraseră cele mai numeroase personalități fruntașe ale vieții noastre teatrale, acolo avuseseră loc cele mai semnificative, mai autentice, mai valoroase mutații în planul înnoirilor artistice. Tinerii actori ai Secției române crescuseră și se formaseră în acest climat efervescent, de căutare a noului, fuseseră martorii realizării unor spectacole de amplu răsunet, care modificaseră și lărgiseră optica noastră despre noțiunea de realism în artă/.../ Primele stagiuni ale Secției române au fost dominate de însuflețirea juvenilă a începutului, de spontaneitatea și farmecul acestor (încă) învățăcei într-ale teatrului, trăsături de care s-au contaminat și „bătrânii” trupei /.../ Experiența colegilor mai vârstnici, exemplul unor valoroase spectacole realizate în acei ani la Secția maghiară, colaborarea cu câțiva regizori de mare talent și cu ochiul mereu atent și grijuliu al maestrului Miklós Tompa și încurajările aceluia „monstru sacru” al scenei târgmureșene care a fost eminentul actor, regizor și dascăl György Kovács au fost hotărâtoare în acest sens”⁵⁸.

Succesul de care se bucuraseră tinerii actori în fața publicului târgmureșean a fost umbrit la sfârșitul primei stagiuni, când aceștia și-au exprimat dorința de a participa la cel de-al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști, care era programat în perioada 21-27 decembrie 1962. Pentru acest eveniment, regizorul Mihai Raicu a pregătit, în mare grabă, piesele **Hei, oameni buni!** de William Saroyan (cu Valeriu Popescu, Maya Indrieș și Miron Șuvăgău) și **Trei povestiri care merită să fie povestite** de Osvaldo Dragun (cu Vasile Vasiliu, Barbu Baranga, Minodora Condur și Miron Șuvăgău). Timpul foarte scurt aflat la dispoziția nu le-a permis actorilor aprofundarea rolurilor și construirea unor personaje viabile, fapt care a condus la cronicile nefavorabile scrise de Ilie Rusu în revista „Teatrul”.⁵⁹Cu toate aceste minusuri, actorul Vasile Vasiliu a fost distins de juriu cu o

⁵⁸ Zeno Fodor, *op. cit.*, p.15-16.

⁵⁹ „Celălalt spectacol cu această piesă (primul fusese pus în scenă de Teatrul de Stat din Constanța-n.a.) prezentat de Secția română a Teatrului de Stat din Tg. Mureș, care a ocolit simplitatea, tonul direct și cald, a fost dominat de glasul strident al actorului Valeriu Popescu, care a clamat textul, fără a ne da posibilitatea să descifrăm prea mult din el. A fost, de asemenea, vizibilă stăruința actorului către o gesticulație abundentă

Mențiune de interpretare, deschizând, astfel, șirul distincțiilor, pe care le vor cuceri, de-a lungul vremii, actorii români din Târgu-Mureș.⁶⁰

Evoluția artistică a trupei române de la Teatrul din Târgu-Mureș a fost marcată, o bună perioadă de timp, de lipsa omogenității ca urmare a faptului că mulți și-au găsit aici doar locul ideal pentru efectuarea stagiului obligatoriu de trei ani, după care își luau zborul spre alte zări mai promițătoare⁶¹.

*și inutilă. Gestul larg, atitudinile statuare, des repetate, au fost în dezacord cu spațiul de joc limitat pe care îl oferea decorul și au dus la monotonie. Jocul Mariei Indrieș (Fata) nu s-a acordat cu cel al partenerului ei; de aci și lipsa de comunicare dintre cei doi actori, care au interpretat parcă două partituri deosebite, fără legătură, în game diferite, prelungind existența grațiilor și pe planul intim, sufletesc, în care eroii comunică însă intens în piesă. Trei din cele patru mici piese ale dramaturgului argentinian Osvaldo Dragun, grupate sub titlul de **Povestiri care merita să fie povestite**, au fost prezentate pe scena concursului de câțiva dintre cei mai tineri actori (care au absolvit abia de un an Institutul de Teatru) de la Secția română a Teatrului de Stat din Tg. Mures. Ni s-a parut temerară încercarea tinerilor absolvenți de la Tg. Mures de a interpreta aceste povestiri. Mai întâi, pentru că ele conțin, în câteva pagini doar, embrionul unor piese, cu conflictul, acțiunea și eroii lor. Unei mari concentrării în ce privește textul trebuia să i se răspundă cu o mare concizie în exprimarea scenică. Un gest, un cuvânt, o replică trebuiau să devină expresia abreviată a unei scene dintr-o piesă obișnuită, să marcheze o transformare. În al doilea rând, întâmplările, al căror caracter tragi-comic este evident, trebuie povestite și alternativ jucate. Uneori, în cursul aceleiași replici, actorilor li se cere să joace, să povestească, apoi să revină la rol, pentru a sfârși din nou în narație. E un teatru conventional prin excelență, un teatru în care actorul, lipsit de aportul oricărui element scenic — decor, recuzită, costum —, transmite un mesaj, uneori, exprimat de autor direct, manifest, alteori printr-un simbol, ca în **Povestea omului care s-a transformat în câine**. Regizorul spectacolului (Mihai Raicu) a lăsat pe interpreți să-și joace cu o voită detașare rolurile, ceea ce a făcut să asistăm la o citire albă a textului, neîncălzită nici o clipă de emoție, la un joc «cu mâinile în buzunare». Încărcătura dramatică a textului, în loc să emoționeze, s-a împrăștiat fără urmă. E păcat că proaspătul colectiv de la Tg. Mureș nu a ales pentru concurs o lucrare în care calitățile actorilor să se fi putut manifesta deplin” („Teatrul”, februarie/ 1963, p. 76).*

⁶⁰ Zeno Fodor, *op. cit.*, p. 22.

⁶¹ La sfârșitul stagiunii 1962-1963, au avut loc primele „mişcări” în trupa teatrului, actorul Mihai Paxino s-a expatriat în Franța, iar Mihai Șuvăgău se transferă în orașul său natal, Timișoara. În același an, colectivul este întărit prin venirea actorilor: Ana Nagy, Nicolae Scarlat și Victor Imoșanu (absolvenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București), Dinu Cezar, Elena Maicam și figuranta Lucia Ștefănescu. La sfârșitul stagiunii 1963-1964 s-au transferat la alte teatre: regizorul Mihai Raicu, scenografa Olga Muțiu, actorii Alexandru Arșinel, Valeriu Popescu, Minodora Condur, Nicolae Luchian, Lucia Ștefănescu, în locul lor venind: Mircea Medianu, Mircea Chirvăsuță, Lidia Roșca Marinescu, Romeo Lăzărescu, tinerii absolvenți Mariana Pojar și Liviu Rus, iar pe post de figurant Eugen Moțățeanu. După următoarea stagiune actorii Constantin Diplan, Camelia Zorlescu, Ion Chițoiu, Alexandru Anghelescu, Mircea Medianu au plecat la teatre bucureștene, Livia-Duma-Baba, la Sibiu, iar tânărul scenograf Mircea Rîbinschi devine asistent la catedra de scenografie a Institutului de Arte Plastice din București. Locurile disponibile au fost ocupate de: Livia Gingulescu (absolventă a Institutului de Teatru „Szentgyörgyi István” din Târgu-Mureș), Maria Chira (alias Maria Bernacki) și Viorel Comănici (absolvenți ai I.A.T.C. București), Alexandru Făgărășan, Ioana Citta Baci, Eugen Harizomenov, Iolanda Dain și N. N.Matei. Acestora, li s-au alăturat regizorul C.C. Sârbu și tinerii

(referent literar), *Mihai Dobre, Mihai Gingulescu, Valentina Iancu, Al. Arșinel, Camelia Zorlescu, Valeriu Popescu, Anca Roșu, Vasile Vasiliu.*

Într-o cronică cuprinzătoare a piesei **Mitică Popescu** de Camil Petrescu, Ileana Popovici evidențiază impasul în care ajunsese trupa din Târgu -Mureș, ca urmare a evenimentelor amintite, pledând pentru desăvârșirea mijloacelor profesionale și descătușarea energiei creatoare. *„La Tîrgu-Mureș – scria criticul amintit - spectacolele de deschidere sînt, chiar involuntar, un util barometru al atmosferei de creație din colectiv; ele îndreaptă atenția către un număr de probleme specifice, a căror rezolvare este, în etapa actuală, esențială/.../ La ora actuală, problema supravegherii și desăvârșirii uneltelor profesionale este esențială pentru echipa Secției române din Tg. Mureș. Aici a existat, cu numai trei ani în urmă, un colectiv scripitor și variat ca registru de posibilități, care promitea să se afirme ca unul dintre cele mai interesante din țară; în ultimele două stagiuni el s-a împrăștiat și s-a farâmițat. Stagiunea trecută a însemnat, practic, o perioadă de stagnare; puțin utilizați, lipsiți de un țel care să le solicite gândirea și capacitatea creatoare, actorii au acumulat nemulțumiri, s-au „desprins” din întreg; mulți dintre ei au plecat; abia o treime a trupei mai are astăzi vechime în teatru (nici o reluare de spectacol nu e posibilă !). În atmosfera de plecări și sosiri de actori noi, interesul pentru problemele de fond ale muncii a trecut pe planul doi, atașamentul pentru prestigiul teatrului și devotamentul față de interesele acestuia n-au atârnat prea greu în balanță. Noua conducere a teatrului a întâlnit, în pragul stagiunii, nu o echipă hotărâtă să se reafirme ca întreg, ci un număr de actori decizi să-și rezolve prin orice mijloace necazurile personale și uitând uneori, cu acest prilej, să-și măsoare, cu obiectivitate și modestie, meritele și posibilitățile, să-și confrunte imaginea pe care o au despre sine, cu realitatea /.../ A alcătui, dintr-un număr de actori talentați și plini de farmec personal, ceea ce se numește într-adevăr o echipă reprezintă o muncă dificilă și de durată. La Tg.*

scenografi Romulus Feneș (alias Romulus Peneș) și Adrian Ionescu. Anul 1966 a adus alte modificări importante în componența colectivului. Unii dintre membrii fondatori ai Secției române părăsesc orașul: Valentino Dain și Barbu Baranga pleacă la Cluj, Mihai Dobre, la București, Elisabeta Daicu, la Arad. De asemenea, Mariana Pojar, Livius Rus, Eugen Harizomenov, Victor Imoșanu, Elena Maican, N.N. Matei vor lua drumul spre alte teatre din țară, locul lor fiind luat de: Fana Geică, Vasile Constantinescu, Grigore Chirișescu, Borbáth Éva, Ioan Hidișan, Tudor Branea și Emil Schmidt-Stein. În vara anului 1968 părăsesc teatrul actorii Dinu Cezar, Viorel Comănici, Maria Chira, Irene Flamann, Ioan Hidișan și Ion Rusmir, iar Radu Panamarenco devine student la IATC. În locul lor vin Ion Fiscuteanu, Mircea Cosma, Mihai Preda și arhitectul-scenograf Kőlőnte Zsolt. În 1969, actrița Anca Roșu pleacă în Statele Unite, odată cu ea părăsind teatrul și Vasile Constantinescu, Olga Sîrbul, Florin Crăciunescu și Mihai Preda. În schimb, Ștefan Sileanu se transferă de la Cluj la Târgu-Mureș. În vara anilor 1970 și 1971, părăsește scena târgmureșană un adevărat lot de artiști valoroși (Nae Flocă-Acileni, Cazimir Tănase, Ileana Dunăreanu, Mircea Cosma, Eugen Mercus, Maya Indrieș, Mariana Stere, Dan Bubulici și Florin Predună), locul lor ocupându-se cu regizorul Dan Micu și actorii Constantin Doljan, Zoe Muscan, Elisabeta Jar, Lucia Boga, Florin Zamfirescu, Gelu Colceag, Gabriel Iencec, Mihai Perșa și Liviu Rozorea.

Mureș, aceasta înseamnă, în etapa actuală a reprima vedetismul și răbufnirile de egoism ale celor puțini ce profită de momentul greu pentru a-și impune punctul de vedere, și al căror rău exemplu nu trebuie lăsat să prolifereze; a mobiliza și a încuraja gândirea inteligentă și cercetătoare a acelor membri ai colectivului dispuși la efort metodic, în numele creației; a utiliza rațional forțele, în așa fel încât actorii foarte tineri, absolvenții de Institut, să nu lăncezească, ci să poată progresa rapid, eliberându-se de ceea ce este școlăresc, nefinisat, în personalitatea lor, iar ceilalți să aibă în permanență posibilitatea de a se depăși; a descoperi mereu acea sarcină artistică capabilă să suscite interes, dorința de a munci, să creeze premise pentru unitatea interioară și pentru echilibrul dinamic al tuturor acestor temperamente diferite, abia în curs de maturizare. Toate acestea impun un program precis eșalonat și de lungă perspectivă, care să înlăture sentimentul provizoratului și dorința de migrație spre alte zări, unde s-ar contura roluri și făgăduințe mai ispititoare; este o sarcină care revine nu unuia sau altuia dintre directorii de scenă (formația regizorală s-a întărit simțitor prin integrarea lui Gh. Harag, personalitate matură și cu mari calități pedagogice, extrem de utile aci), ci tuturor împreună. Unul dintre „instrumentele de lucru” ce vor putea fi utilizate cu succes este studioul tânărului actor, al cărui debut, interesant și îndrăzneț, merită să fie continuat, mai ales pentru ceea ce aduce ca efervescentă creatoare în rîndurile colectivului. Iată un program care merită investiții de energie și perseverență și care, îndeplinit fără concesii și „incidențe”, va asigura ieșirea din impas și afirmarea pe o treaptă nouă a acestei foarte tinere trupe.”⁶²

A doua stagiune, 1963-1964, care a cuprins piesele **Șeful sectorului suflete** de Al. Mirodan, **Take, Ianke și Kadâr** de Victor Ion Popa, **Gâlcevile din Chioggia** de Carlo Goldoni, **A douăsprezecea noapte** (spectacol de care marele actor al secției maghiare, artistul poporului Kovács György, fusese încântat), cu 38 de reprezentații, **Mașina de scris** de Jean Cocteau, **Bunbury** de Oscar Wilde (care, cu 40 de reprezentații, atingea una din cele mai mari cote de popularitate), un recital din opera poetică a lui Tudor Arghezi și **Passacaglia** de Titus Popovici, a marcat o evoluție vizibilă în arta actoricească a tinerilor interpreți de la Târgu-Mureș.

Referindu-se la prima premieră a stagiunii 1963-1964, cronicarul revis-tei, „Teatrul”, Mira Iosif, amintea, printre altele că:

„In transcripția scenică a echipei de la Tg.-Mureș, piesa lui Mirodan se luminează dintr-un unghi neașteptat/ ../ Spectacolul de la Tg.-Mureș se înscrie însă ca o reală reușită a colectivului Secției române, atît în valorificarea scenică a piesei originale, cît și pe drumul maturizării lui artistice.”⁶³

⁶² „Teatrul”, noiembrie/ 1966, p. 60-62.

⁶³ „Teatru”, iunie/ 1964, p.78.

Celelalte premiere, respectiv *Gâlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni ca și *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare au reprezentat, în opinia teatrologului Zeno Fodor:

*„Expresia unei descătușări a gândirii despre ce înseamnă teatrul, o consecință a ideii de „reteatralizare a teatrului”, de reevaluare a conceptului de realism. Datorită calităților lui artistice deosebite, spectacolul **Gâlcevile din Chioggia** a fost preluat de Televiziunea Română, care l-a transmis din studio, în direct, fără să-l înregistreze...”⁶⁴*

Imediat după ultima premieră a stagiunii 1964-1965, Teatrul de Stat din Târgu-Mureș a întreprins un prim turneu la București, Secția română prezentând, în 7 zile, 11 spectacole cu piesele: **Vedere de pe pod**, **Minciuna are picioare lungi**, **Doi pe un balansoar**, **Domnișoara Nastasia**, **Șeful sectorului suflute și Capcană pentru un om singur**.

Deplasarea în capitala țării a constitui un bun prilej pentru promovarea instituției și a actorilor care o însuflețeau, așa cum rezultă din cronică scrisă de Ana Maria Narti în revista „Teatrul,”⁶⁵ care constată trendul ascendent pe scara valorică a trupei mureșene:

„Am cunoscut un ansamblu despre care știam puține lucruri: Secția română a Teatrului din Tg.- Mureș. E vorba despre o echipă de tineri, formată nu de mult în jurul unui grup de absolvenți. De obicei, la noi, teatrele tinere, născute astfel, au făcut oarecare vâlvă, aducând în mozaicul de spectacole al teatrului românesc îndrăzneli și revelații pline de farmecul primilor pași. Așa s-a petrecut cu promoțiile care au jucat la Craiova, mai de mult, așa se întâmplă cu începătorii de la Piatra Neamț. O asemenea faimă nu s-a creat însă în jurul trupei din Tg.-Mureș, deși numele multora dintre ei se făcuseră cunoscute încă din timpul anilor de studii. Poate că îndrumătorii cu care acești tineri au pornit la drum nu au izbutit să le mobilizeze și să le valorifice însușirile de la bun început. Poate, conducerea teatrului nu s-a preocupat îndeajuns de lansarea actorilor aflați la primele verificări în fața publicului.

Descoperind deci, abia în a treia stagiune, acest ansamblu, ne dăm seama cu plăcere că el merită tot atâta atenție cât și alte trupe tinere. Reîntîlnim aici aceeași prospețime care ne-a fermecat și pe alte scene, recunoaștem plăcerea, pofta de joc a primei vârste teatrale, ne câștigă diversitatea talentelor, rezonanța vie a energiilor încă neatinsă de nici o urmă de rugină /.../ Problemele care se impun, în ceea ce privește evoluția acestui înzestrat colectiv, țin deci de cultivarea gustului, în cadrul actului scenic și de formarea unei discipline profesionale. În această privință, directorul teatrului — un

⁶⁴ Zeno Fodor, *op. cit.*, p. 23-24.

⁶⁵ *Prin teatrele din țară: Teatrul din Tg. Mureș – secția română*, în „Teatrul”, iulie/ 1965, p.96-100.

regizor și un pedagog bine cunoscut, N. Tompa — poate să acționeze mai hotărât. Inițiativa de a prezenta în turneu, în fața oamenilor de teatru și criticilor din București, toate producțiile a două stagiuni, pentru a le supune astfel unei serioase verificări, poate să fie un început, în strădania de înnoire, în dorința de a despărți ferm binele de rău. Pentru că în posibilitățile trupei există premise ca și acest teatru să se înscrie în linia noii tradiții a ansamblurilor tinere de valoare.”

În ciuda altor fluctuații de cadre artistice, Secția română a Teatrului de Stat din Târgu-Mureș și-a strâns rândurile, și-a suflecat mânecile, a mers târâș și pe coate, dacă a fost cazul, pentru a urca și staționa în topul scenei dramatice românești.

Prin urmare, aprecieri ale criticilor privind evoluția pozitivă a Secției române regăsim încă din stagiunea 1965-1966, îndeosebi la adresa spectacolului-coupé cu piesele într-un act **Dactilografii** și **Tigrul** de Murray Schisgal, făcute de Valeria Ducea:

*„Pregătit în cadrul studioului experimental- scria amintita teatrologă⁶⁶ - spectacolul-coupé cu cele două piese într-un act, **Dactilografii** și **Tigrul**, a cărui regie o dețin actorii Nicolae Scarlat și Dinu Cezar, ne-a oferit dovada unui studiu amănunțit asupra mijloacelor de expresie, cerute de teatrul modern, ale unor actori cunoscuți: Ana Nagy-Scarlat, Maia Indrieș, și mai ales a permis afirmarea unui începător în teatru, Viorel Comănici”.*

În anul 1966, maestrul Tompa Miklós a fost înlăturat de la conducerea teatrului în urma unei intrigi țesută și întreținută de colectivul Secției maghiare, la care actorii români nu au participat. În locul său a fost numit Kováts István, jurist și gazetar la Studioul de Radio Târgu-Mureș, „un om de treabă, dar care habar n-avea ce e teatrul. Pentru a fi ajutat, s-a găsit soluția detașării provizorii, de la București, a regizorului George Teodorescu.”⁶⁷

Schimbarea directorului a avut, se pare, efecte negative și asupra Secției române, evidente, îndeosebi, în prima parte a stagiunii 1966/1967, care a debutat cu comedia lui Camil Petrescu, **Mitică Popescu**, în regia lui Mihai Dimiu.

Ieșirea din impas este sesizată de Ileana Popovici cu ocazia celei de a treia piese a stagiunii, **Electra** de Sofocle, care a constituit prima întâlnire a tinerei trupe de actori cu teatrul antic.

„Mica echipă a Secției române a Teatrului din Târgu-Mureș trăiește una din perioadele de înviore a existenței sale: descompletată, găsindu-și greu echilibrul, ea se străduiește să învingă consecințele unor trecute inconsecvențe și superficialități, ce s-au răsfrânt atât asupra forței sale artistice reale, cât și asupra legăturii ce o unea de publicul orașului. Această etapă nu s-a încheiat; față de situația existentă la începutul stagiunii, un reviriment se anunță însă; teatrul a dobândit în persoana regizorului George

⁶⁶ *Ibidem*, p.67.

⁶⁷ *Idem*.

*Teodorescu, un conducător artistic experimentat și dornic de a-i sprijini afirmarea. Putem, deci, considera premiera **Electrei** de Sofocle ca un moment de tranziție în evoluția colectivului /.../ Prima și cea mai importantă calitate a spectacolului (regia: C.C. Sîrbu) este aceea de a fi redat echipei o „conștiință de sine” pe care părea să o fi pierdut. Disciplinați, atenți, plini de bunăvoință, actorii cheltuiesc pe scenă o foarte însemnată și vizibilă cantitate de efort; distanța de la acest prag și până la aparenta ușurință și dezinvoltură a realizării finite este încă foarte mare, dar acest aspect este secundar în raport cu realul câștig pe care-l reprezintă strădania metodică, onestă, desfășurată într-un climat de respect pentru cultură.”⁶⁸*

La Festivalul Național al Teatrelor Dramatice din anul 1967, Teatrului de Stat din Târgu-Mureș, i se atribuie o mențiune specială „pentru contribuția artistică la Festival cu spectacolele **Petru Rareș** (Secția maghiară) și **Lovitura** (Secția română)”.⁶⁹

Ultimele două stagiuni „au fost în general bune – apreciază teatrologul Zeno Fodor - profesioniște, dar n-au strălucit. Lipsea o miză mare, nimeni nu își asuma un risc artistic major, se instaurase parcă un fel de mulțumire de sine.”⁷⁰

„Așadar – scria și Mira Iosif - în Teatrul din Tg.- Mureș s-a realizat în această stagiune o efervescență creatoare ce sperăm că anunță începutul unei noi etape. Față de potențialul actoricesc existent aici, exigențele și cerințele publicului — ca și ale criticii — sunt firește crescute. Actorii știu în momentul de față că au multe de făcut. Știu că trebuie să se păstreze pe terenul unor texte de valoare, pentru a-și putea canaliza forțele eficient și fără pierderi. Știu că au nevoie de o înviorare regizorală. La nivelul unui înalt indice profesional, acest colectiv tânjește după o împlinire a concepțiilor diriguitoare în montări, după noi stiluri de exprimare, care să diversifice mai amplu uneltele de lucru.”⁷¹

Dintre premierele celei de a VIII-a stagiuni a Teatrului de Stat din Târgu-Mureș, se remarcă cea de a cincea, **Omul care a văzut moartea**, de Victor Eftimiu, din 26 aprilie 1970, care a propulsat în prim planul scenei ro-mânești un regizor de excepție, Harag György. Piesa lui Victor Eftimiu a reușit să-l elibereze pe marele regizor „ de gaguri și truvaiuri, de tot ce știam ca meserie. Spectacolul /.../ trecuse de granițele convențiilor cu care mă mulțumisem până atunci...”⁷²

Bucuria regăsirii de sine l-a făcut pe Harag György (numit, la propunerea Secției române, director adjunct artistic al teatrului) să realizeze la Secția română, într-un an,

⁶⁸ „Teatrul”, aprilie/ 1967, p. 80.

⁶⁹ Zeno Fodor, *op. cit.*, p.36.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁷¹ „Teatrul”, februarie /1966, p. 69-72.

⁷² Mira Iosif, *Dialog de atelier cu Gheorghe Harag*, în „Teatrul”, ianuarie/1975, p. 47.

încă două spectacole importante: **Pădurea împietrită** de Robert Emmet Sherwood și **Pisica în noaptea Anului Nou**, de D.R.Popescu, spectacole care au marcat consacrarea noului „stil Harag”, care a adus o veritabilă înnoire în teatrul românesc și nu numai.

Sfârșitul stagiunii 1969-1970 îi prilejuia teatrologului Ioan Chereji o analiză lucidă care pune în evidență atât satisfacțiile cât și insatisfacțiile. Față de neajunsurile din planul organizatoric și din cel al producției artistice, scria profesorul, s-a manifestat, de multe ori, lipsă de interes și nepăsare, uneori de pe poziții de „oboseală”, alteori de pe poziții de nejustificată încrâncenare. Toate acestea, însă, nu au reușit să umbrească momentele de reală valoare oferite de teatrul românesc târgumureșan, remarcabile și remarcate și pe plan republican, care dădeau încredere în posibilitatea desfășurării pe viitor a actului de creație artistic la un nivel cât mai înalt.

Dintre spectacolele realizate de trupa română în această stagiune s-au detașat, după părerea celui amintit, **Acești îngeri triști** (regizor Eugen Mercus) și **Dansul sergentului Musgrave** (regizor Radu Penciulescu), considerate două momente luminoase care puteau salva dar nu puteau absolve de păcate pe cei chemați să se pronunțe față de desfășurarea întregii politici culturale a instituției târgumureșene. Vrând – nevrând, s-a pus și problema conducerii teatrului care răspundea și pentru un repertoriu bazat pe elemente de știință organizatorică, de planificare de cadre de perspectivă, de cultură, de gândire estetică și filozofică etc. Nerespectarea întru totul a acestor principii, a condus la realizarea unor repertorii ad-hoc, de inspirație mai mult sau mai puțin discutabilă a unuia sau altuia dintre regizori. Profesorul Chereji nu găsea justificată, de exemplu, introducerea unor texte care nu serveau nici ca pretext pentru spectatori (**Ulise și coincidențele** de M. Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu, bunăoară). Sentimentul iscat de repertoriul unor stagiuni era acela al unor date care nu se legau între ele, al unor fapte împrăștiate, al unei direcții străine de preocupările generale ale spectatorilor și actorilor. Nu de puține ori, operele de referință ale dramaturgiei naționale românești (excepție făcând **Croitorii cei mari din Valahia**, regizor Mihai Dimiu) au fost ignorate și înlocuite cu scrieri în cheie evident politică ale unor autori tineri cvasiconsacrați.

Cadrele artistice valoroase (regizori, scenografi, actori) au fost și ele utilizate deficitar, între ele neexistând, tot timpul, acea colaborare profesională care să ducă la realizarea unor spectacole reale din punct de vedere al specificului național, de pildă. În acest context este amintit regizorul Hunyadi András, care, pe lângă spectacolul mediocru cu **Ulise și coincidențele**, își asumase și dificila sarcină de a pune în scenă, mai mult decât mediocru, **Gaițele** lui Al. Kirițescu. Se pare că direcțiunii teatrului îi scăpase obligația, morală, cel puțin a regizorilor, de a se ajuta între ei, de a găsi cele mai nimerite metode de colaborare, fapt regretabil cu cât teatrul dispunea de directori de scenă de bună orientare generală, precum Harag György și Constantin Anatol, care știau să imprime un caracter activ actului de creație. Lipsa conlucrării etice între creatorii

spectacolelor, disputa de opinii și diferența de principii primejduiau personalitatea și profilul propriu ale teatrului din Târgu-Mureș ducând, inevitabil, la eșuarea în platitudine și provincialism. Funcția regizorală – scria Ioan Chereji - devine creatoare doar atunci când poate să transpună în imagini scenice concrete viața spirituală și latentă a textului dramatic. Sub semnul acestui adevăr, afirma cel amintit, au lucrat Harag György (**Omul care a văzut moartea**, de Victor Eftimiu), Constantin Anatol (**Domnul Puntila și sluga sa Matti**, de Bertold Brecht), Eugen Mercus (**Acești îngeri triști**, de D.R.Popescu), alături de regizorii invitați Radu Penciulescu, Mihai Dimiu, Kovács Ferenc ș.a. Reprezentațiile cu **Acești îngeri triști** au pledat în mod strălucit pentru cel mai complex proces de creație artistică, întreaga stagiune desfășurându-se în penumbra și umbra acestui spectacol, regizorul Eugen Mercus reprezentând succesul stagiunii.

Împlinirea unui sfert de veac de la înființarea scenei profesioniste din Târgu-Mureș (1971) l-a determinat pe apreciatul critic dramatic Mira Iosif să scrie:

*„Puține colective din țară au inaugurat noul an teatral cu atâta promtitudine și entuziasm real, preluând cu exigentă responsabilitate sarcinile unui repertoriu deopotrivă bogat în valori spirituale și în indici formativi, ca dubla echipă din Tg.-Mureș. Primele zile din octombrie au adus simultan pe afiș două premiere ale căror titluri sunt concludente ca atare: **Jocul ielelor** de Camil Petrescu (secția maghiară) și **Săptămâna nebunilor** de Paul Anghel (secția română). Aceste montări ca și repetițiile care se desfășoară într-un ritm intens /.../ mărturisesc că aniversarea sfertului de centenar /.../ surprinde acest experimentat și diversificat colectiv într-un moment de efort multiplu și aplicat”.⁷³*

În 12-14 noiembrie 1971, „într-un climat de recunoaștere și cinstire unanimă”, Teatrul de Stat din Târgu-Mureș a sărbătorit jubileul de 25 de ani de existență.

„A fost un eveniment despre care se cere de la început să se spună că nu s-a mulțumit să acopere numai o dată în calendar, ci a implicat cu responsabilitate și exigență întreg potențialul creator al colectivului, a implicat în egală măsură spectatorii, încât a devenit, prin semnificații și realizări, un adevărat act de cultură.”⁷⁴

Cu acest prilej academicianul, poetul și dramaturgul Victor Eftimiu scria că:

„Atât trupa românească cât și cea maghiară se pot număra cu cinste printre primele teatre ale țării. Actori și regizori admirabili slujesc această scenă, care, deși atât de tânără, a înregistrat succese care o pun printre cele dintâi din sud-estul european. Aceasta nu este o laudă ocazională, ci o copnvingere profundă care ne îndreptățește să-i urăm la mulți ani de rodnică activitate acestui admirabil templu de artă care suportă comparația cu cele mai bune formațiuni teatrale din aceste părți ale pământului.”⁷⁵

⁷³ „Teatrul”, octombrie/ 1971, p.56.

⁷⁴ „Steaua”, 31 decembrie /1971, p. 36.

⁷⁵ Teatrul de Stat Târgu-Mureș, Marosvásárhelyi Állami Színház, 1946-1971, 25 de ani de teatru la Târgu-Mureș (25 éves a marosvásárhelyi Állami Színház), Târgu-Mureș, 1971, p. XII.

În ceea ce privește repertoriul abordat de Secția română și luând ca exemplu stagiunea 1971-1972, la o privire generală și mai puțin analitică, observăm că acesta cuprindea texte de certă valoare literar-artistică, alături de altele de o valoare îndoielnică, din dramaturgia națională și străină. Un repertoriu, inegal alcătuit, se pare, după criterii mai mult sau mai puțin discutabile. Singurul spectacol teatral de înaltă ținută artistică, cu mare atracție pentru public, al Secției române, pare a fi fost **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale, adevăr ce ne face să credem că promovarea dramaturgiei naționale rămânea încă un principiu activ și eficient pe linia menirii fundamentale a teatrului mureșean. Din categoria reușitelor lipseau celelalte spectacole, deși textele și autorii (mai cu seamă clasici) își puteau, justificat, revendica drepturile. Unii dintre exegeții teatrali considerau că teatrul din Târgu-Mureș încă nu știa să răspundă integral obligațiilor ideologice impuse instituțiilor de artă din România, fiind vorba. Înainte de toate, de exigența față de repertoriu, dar mai cu seamă de exigența față de modalitatea de expresie artistică, de tendința mai mult sau mai puțin mascată care dirija „*interesul general*” spre o problematică considerată străină de tradițiile realiste ale artei scenice românești. Prea marea sete de „*modă*”, aprecia profesorul Ioan Chereji, a dus la ... refuzul unei mari părți a spectatorilor față de tot ceea ce e „*import*” de modele (regizorale și actoricești). Marea masă a spectatorilor târgumureșeni nu avea cultura unui teatru „*de inițiat*”. De pe poziția acestei aprecieri, pare evidentă neîmplinirea artistică a spectacolului cu **Unchiul Vania** jucat de români sub direcția de scenă a lui Ivan Helmer. Referitor la prestația acenică a actorilor, aceasta a fost pe măsura mesajului primit de la regizori. Au existat, după părerea celor avizați, și cazuri când s-a mers în mod deliberat în întâmpinarea denaturării și schematizării textului dramatic și ale personajelor interpretate, fapt ce a dus – uneori - la evoluții artistice de-a dreptul penibile. Și într-un caz și într-altul era vorba de niște tendințe de înnoire însă greșit înțelese și mai cu seamă rău aplicate. Era vorba de un „*experiment teatral*” din care n-a avut nimeni de câștigat: nici regizorul, nici actorul dar mai cu seamă spectatorii de rând. Ca urmare a „*boicotului*” celor din urmă, teatrul a fost nevoit să aducă satele la spectacolele de la sediu. Mulți s-au întrebat atunci, de ce nu viceversa?

Ca urmare a faimei pe care i-o adusese spectacolul său de debut,⁷⁶ Dan Micu este invitat, de către regizorul Harag György, la Târgu-Mureș, pentru a-și realiza spectacolul de diplomă, într-o perioadă grea pentru teatrul târgumureșan care se străduia să iasă din o nouă perioadă de mediocritate, criticată de gazete și recunoscută de cei criticați. Cu aceeași intenție de revigorare a teatrului se produce și chemarea

⁷⁶ Spectacolul *Ritmuri I*, despre care este vorba, realizat la Studioul de teatru al studenților, în 1969, primise premiul pentru cel mai bun spectacol la *Festivalul Internațional de teatru pentru tineret* de la Wrocław, Polonia.

grupului de actori absolvenți din promoția sa: Gelu Colceag, Florin Zamfirescu, Mihai Perșa și Gabriel Iencec.

„A fost o perioadă strălucită – spunea același Florin Zamfirescu – *Teatrul din Târgu-Mureș făcea atunci o săritură fantastică. Cu noi au mai venit Elisabeta Jar, Liviu Rozorea, Lucia Boga, Zoe Muscan. Am format o trupă care era în acel moment printre cele mai bune din țară, la concurență cu Teatrul din Piatra Neamț, unde plecaseră alți colegi de an*”.⁷⁷

Venirea lui Dan Micu la Târgu-Mureș a însemnat și debutul perioadei „*teatrului politic*”, în legătură cu care existau la vremea respectivă, două atitudini la fel de viabile. Un tip de exprimare directă, orientată predilect spre realități din lumea capitalistă, prin formule agitatorice și dezbateri care tratau scena ca pe o instanță morală; alta, care, urmărind același scop, aborda calea exprimării metaforice, generalizând, pentru interior și exterior, locuri în care oamenii cu aceleași probleme căutau soluții în ei înșiși.

Datorită calității promotorilor, *teatrul politic* și *angajat* pe care l-au făcut și teoretizat cei mai buni regizori din generația lui Dan Micu sau din cele anterioare (Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu ș.a.) a fost un teatru al marilor întrebări care își propunea să redefinească poziția individului în raport cu instanțele mai mult sau mai puțin instituționalizate, în sensul redescoperirii sensului libertății, al gestului civic, al acțiunii, iar **Prințesa Turandot** de Carlo Gozzi, spectacolul său de licență, a fost „*vestirea*” personalității regizorului, modul lui de a vedea arta teatrului, cu viziunile specifice în privința limbajului acestei arte, care, pentru el, ca și pentru profesorii de la care învățase, trebuia considerată ca fiind autonomă. Cuprinsă în programul secției române, piesa, care, a reprezentat cea de a 4-a premieră a stagiunii 1971 / 1972, a fost bogat comentată în epocă.⁷⁸

În primăvara anului 1972, trupa mureșeană întreprinde un nou turneu în capitala țării, având înscrise în program piesele **Prințesa Turandot** de Carlo Gozzi, **Procurorul** de Gheorghe Djugov și **Unchiul Vania** de A.P. Cehov. Spectacolele au prilejuit o amplă cronică

⁷⁷ Doina Papp, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁸ „*Adaptând textul și înlăturându-i masca de convenții - scria criticul Ion Calion în revista „Vatra” - regizorul a brodat pe o temă unică niște semnificații etern-umane (arhetipale) dar nu anistorice și astfel a creat un spectacol politic de stringentă actualitate; o parabolă de o concretețe halucinantă a lumii contemporane și a întunerului /.../ Ideea triumfului libertății este concretizată vizual și auditiv în două imagini (pe care conștiința spectatorului le unifică) antologice prin simplitate și transparență clasică: din întuneric, se aud încet pașii unei mulțimi venind spre noi. Apoi un crescendo tulburător de sunet și lumină. Mulțimea înaintază. Sunt oamenii îmbrăcați în alb, cei ce ne aduc lumina, libertatea noastră /.../ acest spectacol, fără îndoială revelația stagiunii, înseamnă mai presus de toate, o șansă pentru teatrul târgu-mureșean de a-și constitui o echipă în frunte cu regizorul Dan Micu*” (pentru mai multe comentarii vezi Doina, Papp, *op. cit.*, p. 37-41).

publicată în revista de specialitate, care scotea în evidență progresele vizibile ale Secției române de la Târgu-Mureș.⁷⁹După aceste succese, Ileana Popovici pune problema nevoii de certitudini.

*„Nu dispunem – scria cunoscuta teatrologă - de un instrument în stare să măsoare, cu rigoare științifică, în viața unui organism teatral, echivalentul a ceea ce reprezintă pentru sănătatea omului, datele biometrice – temperatura, pulsul, ten-siunea etc. Totuși, asemenea indici există, iar cine se interesează de teatru simte întotdeauna cum stau lucrurile într-un colectiv sau într-altul, știe unde activitatea curge statornic pe un făgaș și unde sunt șanse să se ivească o surpriză. De aceea, nu este de mirare că multe priviri sunt ațintite asupra teatrului din Tg. Mureș; în ultimii ani, destule semne au arătat că e unul dintre teatrele cele mai vii, mai efer-vescente din țară. La începutul stagiunii trecute, reunită în jurul unei „mese rotunde”, echipa a purtat o însuflețită, lucidă și constructivă discuție, publicată în nr. 12/71 al revistei noastre. Cele spuse atunci s-au dovedit de bun augur: pentru ei, anul teatral 1971-1972 a fost deosebit de rodnic. La Secția română, câțiva tineri regizori au izbutit, prin propuneri de lectură personale și prin idei originale de înscenare, să trezească interesul colectivului, i-au stimulat fantezia și bucuria de a lucra; deși inegale, montările respective (**Procurorul, Săptămâna patimilor, Unchiul Vania, Prințesa Turandot, O noapte furtunoasă**) au avut o reală funcție de valorificare a potențialului creator. Mâna sigură a conducătorului artistic Harag György a fixat aceste câștiguri prin câteva accente dispuse ici și colo, mai ales printr-o montare de altă factură, însă de complet antrenament profesional – musicalul **Bună seara, domnule Wilde!** Tânăra formație a crescut astfel prin efectul de reflexie a considerației opiniei publice teatrale, în propriii săi ochi. Pe de o parte, a descoperit gustul succesului; pe de alta, însă, a devenit mai vulnerabil la chemările diferitelor glasuri de sirenă ce făgăduiesc debutanților gloria și notorietatea. Așa se face că, abia integrat, un grup de absolvenți ai I.A.T.C. s-a desprins, la sfârșitul stagiunii, plecând spre alte zări. O clipă (o lungă clipă, dat fiind prețul timpului în acea etapă), trupa amenințată de o contagiune a plecărilor (iluzia că în altă parte, în alt oraș, eventual în capitală, totul va fi mai simplu, mai bine, mai drept, se iscă în fiecare an, ca gripa), a balansat într-o primejdioasă*

⁷⁹ După ce sublinia rolul personalității lui Harag György, asupra revigorării Secției române, Mira Iosif scria că: „Minunea” s-a produs nu atât prin ansamblul spectacolelor propuse (inegale între ele, inegale chiar înăuntrul lor, invitând la o amplă discuție analitică), cât prin „miracolul” regenerării ideii de echipă, regenerare care se face din nou simțită în peisajul profund dislocat al ansamblurilor noastre teatrale. Echipa care ni s-a confirmat că există acum la Târgu-Mureș degajă credință în teatrul-mesaj, în teatrul emițător al ideilor majore și sentimentelor esențiale. În jurul acestui fel de teatru și în slujba lui, se fac încercări de disciplinare artistică, de găsire a unor semne scenice noi, apte să corespundă unor idei profunde, importante. La confruntarea cu Bucureștiul, Secția română a adus trei montări, din cele cinci realizate în această parte a stagiunii – cifră record – dacă o comparăm cu numărul de premiere date de unele teatre bucureștene! Aceste reprezentații, realizate de tineri sau foarte tineri regizori, au constituit un punct de atracție pentru public și pentru oamenii de teatru” („Teatrul”, nr. 4/1972, p. 71).

cumpănă. Apoi s-a redresat. O idee s-a născut, nu neapărat nouă, și anume experimentarea unei colaborări de oarecare perspectivă cu Catedra de regie a I.A.T.C. condusă de Radu Penciulescu. Astfel, teatrul își asumă sarcinile unei baze didactice de cercetare și practică, oferind studenților în pragul absolvenței posibilitatea să monteze spectacole în condițiile reale în care vor trebui să lucreze pe viitor, dar sub îndrumarea profesorilor lor. Un dublu folos poate rezulta de aici; regizorii începători străbat mai repede și cu un mai mic consum steril de energie dificila perioadă a acomodării, teatrul, la rândul său, își păstrează proaspătă disponibilitatea la inovații⁸⁰.

Având ca pretext sărbătorirea unui sfert de veac de la instaurarea Republicii Populare Române, la 30 decembrie 1947, Teatrul de Stat din Târgu-Mureș în parteneriat cu Revista „Teatrul” au organizat „o masă rotundă⁸¹”, amfitrioni fiind: Harag György, regizor, director adjunct artistic al teatrului; Constantin Anatol, Hunyady András și Dan Micu, regizori; Kölönte Zsolt și Szakács György, scenografi; Zeno Fodor și Székely Ferenc, secretari literari; Elisabeta Jar, Al. Făgărășan, Ferenczy István, Mihai Gingulescu, Nicolae Scarlat, actori; Liviu Rozorea, actor la Teatrul național din Cluj, interesat de viața teatrului târgumureșean, iar din partea redacției reviste: Mira Iosif și Ileana Popovici.

La punctul de pornire, ca de obicei, s-a încercat definirea realității imediate, conturarea „momentului actual”, stabilirea coordonatelor, succeselor, nemulțumirilor și aspirațiile colectivului.



HARAG GYÖRGY: „seriozitate și profesionalism”

„Nu vreau să vorbesc despre trecut - spunea regizorul Harag György - trecutul a fost amplu analizat în aceste zile s-a vorbit mult și despre vii și despre morți și despre întemeietori și despre cei care sunt și azi membri activi ai ansamblului artistic. Totuși, pentru a defini cât mai concis și mai exact un „*spirit al locului*”, trebuie să privesc puțin în urmă: acest teatru, așa cum s-a făcut el cunoscut spectatorilor din Tg. Mureș și opiniei oamenilor „*de meserie*”, a fost întotdeauna un teatru foarte serios, unde activitatea s-a desfășurat la un nivel profesional niciodată dezmințit. Teatrul s-a născut la o cotă înaltă și chiar dacă apoi,

în cele 25 de stagiuni de existență au fost vârfuri și momente de declin, s-a păstrat mereu această seriozitate; spectacolele au fost diferite ca factură și concepție, s-au deosebit calitativ, dar s-au subsumat acestei caracteristici, devenită tradițională.

În noua stagiune se manifestă o efervescentă, o tendință de a se îmbogăți activitatea artistică și organizatorică a întregului teatru. Probabil că acest lucru nu se simte încă în calitatea spectacolelor, de aceea unui observator din afară îi apare abia ca

⁸⁰ „Teatrul”, aprilie/ 1973, p. 38-42.

⁸¹ „Teatrul”, decembrie 1971, p. 33-41

o intenție; totuși există și indicii concrete; primul ar fi *ritmul* - în alți ani, până la 1 ianuarie, realizam doar două premiere, maximum trei, și iată că acum, în două luni, am scos patru și nu ușoare – **Săptămâna patimilor** de Paul Anghel, **Apărarea** de Szabo Lajos, **Unchiul Vania** și **Jocul ielelor**; în repetiții sunt alte două piese: **Turandot**, la Secția română și **Când revolverele tac**, la Secția maghiară. Înseamnă, deci, că actorii sunt dornici să lucreze mai mult și mai bine. Acesta ar fi capitolul „*muncă organizatorică*”; totuși în esență ne interesează conținutul muncii noastre, calitatea ei. Aici nu ne putem considera încă mulțumiți; faptul că suntem cu toții conștienți că n-am atins nivelul propriilor noastre exigențe reprezintă însă o premisă foarte bună pentru mobilizarea întregului colectiv artistic la realizarea unor spectacole de calitate deosebită. Știu foarte bine, din experiență, că este imposibil ca toate spectacolele unui teatru să fie formidabile, această pretenție ar fi o utopie. Putem reuși, însă, o majoritate de spectacole foarte bune. S-au creat condiții pentru aceasta; Secția română s-a îmbogățit cu zece actori talentați, în majoritate tineri. Într-o primă etapă, fără să lăsăm chestiunile „*de fond*”, pe planul doi, ne-am ocupat mai mult de soluționarea aspectelor concrete, de regruparea necesară înaintea unui bun start. Urmează ca în decursul stagiunii să *ridicăm ștacheta* – cred că acesta ar fi obiectivul nostru principal”.

REDAȚIA : *Faptul că, pe harta teatrului, Tg. Mureș deține un loc de frunte e o realitate deja statornică în conștiința iubitorilor de teatru. El s-a făcut cunoscut, pe de o parte, prin ținuta, omogenitatea, profesionalismul spectacolelor Secției maghiare, pe de alta, prin repetatele infuzii de tinerețe de la Secția română, prin capacitatea ei de a crea mereu surprize, de a se depăși. În raport cu acest „activ”, care ar fi marile probleme de rezolvat, ca să puteți intra într-o nouă etapă de existență prefigurată de atâtea simptome favorabile și devenită, în mod evident, vitală pentru progresul creatorilor adunați aici.*

CONSTANTIN ANATOL : „*trebuie sudată echipa.*”

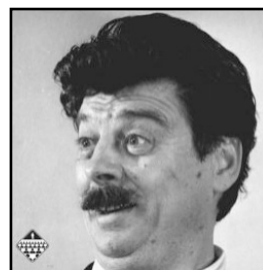


Problemele se pun oarecum diferit la cele două secții. La Secția maghiară, experiența înaintașilor și modul ritmic în care a fost preluată ștacheta, au creat o sudură vizibilă. La Secția română, mai tânără și în echilibru in-stabil din cauza unor fluctuații destul de frecvente – specifice nu numai teatrului nostru, ci mișcării teatrale în general – colectivul nu s-a sudat. Mereu a fost întărit cu absolvenți, dar „*o trupă*” în sensul adevărat al cuvântului, *nu există încă*. Se manifestă, dacă se poate spune așa o adunare de forțe mai tinere și chiar mai puțin tinere, însă țelurile care alcătuiesc esența unei emulații artistice adevărate, nu sunt destul de limpezi. Așa se explică și faptul că mulți actori, chiar debutanți, ies în evidență în diferite montări, dar prea rare sunt ocaziile când întregul, spectacolul, în ansamblul său, reușește să atingă acea claritate și armonie prin care să se impună.

Nu-i mai puțin adevărat că și timpul își are rolul său. Stagiunea a debutat favorabil, antrenant, și e nevoie și de această efervescență pentru ca să intervină selecția și să apară calitatea. Secția română începe vizibil să se transforme în „trupă”, golurile pe genuri s-au completat. Avem un ani-mator! Planurile sunt conturate. Ca rezultatele să înceapă să se stabilizeze, e nevoie, însă, de continuitate, să se șteargă demarcația dintre grupul celor foarte tineri și individualitățile celor mai experimentați, să se ajungă la un proces de integrare treptată, ritmată ca o respirație. Pentru a face lucruri memorabile, trebuie să existe și la Secția română acea sudură de care se bucură, prin forța lucrurilor și a timpului, Secția maghiară”.

AL. FĂGĂRĂȘAN : „avem nevoie de un succes”

„În aceste zile, de trecere în revistă, noi, actorii Secției române nu ne-am simțit cu conștiința pe deplin împăcată. Nu pretindem să ne comparăm cu o trupă omogenă și experimentată; cu noi înșine, însă, suntem îndreptățiți și chiar obligați să ne comparăm; mâhnirea noastră este de a nu fi dovedit, prin cele două premiere, adevărata noastră capacitate. Cu un an - doi în urmă, am reușit spectacole mai valoroase – n-am să amintesc decât **Acești îngeri triști**, și veți înțelege ce vreau să spun. Ca să dispară acest sentiment de stinghereală, ca să putem lucra într-un climat într-adevăr rodnic, avem nevoie absolută, vitală, de un succes. Nu din orgoliu, ci ca să avem certitudinea că atingem ținta pentru care muncim - și anume publicul! Rămânerea în urmă pe plan artistic se resimte imediat în legătură cu spectatorii: în 25 de ani de existență, Secția maghiară și-a pregătit un public care-i ratifică strădaniile – pe valea Mureșului, în bazinul Ciucului, al Gheorghenilor, spre Sovata; aceeași menire ne revine și nouă – spectatorii din Câmpia transilvană, de la Luduș în jos, din părțile Reghinului și Gurghiului, ne așteaptă. Pentru ei trebuie să ne concentrăm preocupările spre un repertoriu exigent, spre spectacole accesibile și de ținută. Dacă pierdem din vedere esențialul și cuvântul nostru nu ajunge la public, putem obține cele mai elogiase cronici, totul e degeaba. Avem de plătit o mare datorie!”



HARAG GYÖRGY : „investiția artistică nu se asigură la ADAS”

În viața fiecărui teatru din lume, perioadele de strălucire alternează cu altele de eclipsă. Cauzele pot fi diferite – nu de ele ne ocupăm acum – uneori impulsul e dat de prezența unui animator, alteori de o concentrare de forțe actricești, ori de cine știe ce alte circumstanțe. Apoi se întâmplă ceva aproape insesizabil și direcția mișcării se inversează. Cu toții ne amintim epoca de glorie a Teatrului de Comedie. Teatrul continuă să existe, colectivul său de bază e aproape neschimbat, dar radiația nu mai e aceeași. În anii `48-50, Secția noastră maghiară a fost una din investițiile teatrale cele mai avansate din țară; a urmat o perioadă de vreo zece ani în care s-a făcut aci un teatru foarte obișnuit; stagiuni întregi nici un spectacol n-a depășit nivelul mediu; orice am fi făcut, nu realizam nimic; nu promovam în concursuri, peste tot spectacolele erau primite cu

răceală ori cu amabilitate călduță. Între timp, Secția română era în plină ascensiune; în ultimii doi ani, acest raport s-a schimbat iarăși. Sigur că nici un colectiv nu se simte bine în peri-oadele în care „*coboară panta*” și e normal să-i invidieze pe cei cărora le merge bine – în limitele invidiei creatoare, bineînțeles. Dar trebuie să înțelegem că această dialectică e însăși dialectica vieții; în artă nu se pot face calcule matematice; cum spunea un coleg regizor, nici un spectacol nu e asigurat la ADAS.

Firește, nu vom sta cu brațele încrucișate să privim cum urcă și coboară într-una talgerele balanței. Răspunderea noastră este să sprijinim ambele secții, să ajutăm teatrul să dobândească echilibrul unui întreg.

REDACTIA: *Suntem foarte aproape de „a pune degetul pe rană” într-o problemă capitală nu numai pentru teatrul dumneavoastră; alternanța aceasta a perioadelor de strălucire și a celor de anonim artistic înseamnă, cu alte cuvinte, fragilitatea, instabilitatea a ceea ce s-a construit. Dacă facem un efort și depășim situația ca fatalitate, pentru a găsi un răspuns la întrebarea: CE SE ÎNTÂMPLĂ DE FAPT ÎNLĂUNTRUL UNUI TEATRU CARE „URCĂ,” discuția noastră are șansa să devină interesantă și utilă multor alte echipe. Aveți la dispoziție materialul de viață necesar acestei sinteze; ați mai trăit „momente de succes” când ați luat-o înaintea altor teatre. Acum privirile se întorc din nou spre dumneavoastră; actori din alte teatre, absolvenți ai Institutului, tineri regizori se regrupează aici. De ce vin? Ce se petrece cu energiile care se adună? Și, odată adunate talentele, care este liantul? Ce lipsește pentru a „compune” aceste forțe?*

HUNYADI ANDRÁS : *„faceți o piesă și pentru spectatori”*

După părerea mea lipsește scopul – un scop demn de acest nume. Teatrul acesta, când a fost „*mare*” a avut un singur țel: să dea ceva important oamenilor, publicului, să-i atragă, să-i facă mai fericiți. Cu mijloace materiale și tehnice modeste, pe o scenă mică, se realiza o artă foarte apropiată masei;⁸² iar masele iubeau acest teatru, pentru că era al lor, le aparținea. Am simțit nevoia să-mi amintesc de acea perioadă și am luat niște date statistice de la secretariatul literar; rezultă din ele că cel mai mare număr de spectacole și de spectatori l-au întrunit piesele autohtone pe teme de actualitate, cu un profund conținut politic. Erau piese directe, cu ton polemic, care-și propuneau să clinească inerțiile, să lupte cu mentalitățile retrograde, piese „*inconfortabile*” - și totuși, oamenii erau atrași de acest dialog dar, acceptau lupta de idei, consimțeau să fie „*modelați*”. **Ultimul tren, Alarmă în munți**, au fost văzute de câte cicizeci de mii de spectatori. În ultimul deceniu, teatrul n-a mai urmărit acest dialog direct, nu și-a mai făcut o rațiune de a fi din puterea de a influența publicul; am început să facem spectacole pentru criticii din București, aduși aici cu autobuzul, și am cam uitat de oamenii din Valea Gurghiului, de care pomenea tovarășul Făgărășan ... pe drept cuvânt spunea într-o zi șeful impresariatului: „*tovarăși, ați făcut suficiente piese pentru critici,*

⁸² Regizorul face aluzie la faptul că, până la construirea și inaugurarea actualei clădiri a Teatrului Național, în 1973, repetițiile și spectacolele se desfășurau pe scena Palatului Culturii.

faceți o piesă și pentru spectatori ...” A fost o vreme când nu ne pierdeam timpul cu false probleme, teatrul trăia cu simplitatea unui fenomen al naturii, cu toții – artiști și critici – aveam un singur obiectiv: o artă profund populară; și reușeam. În momentul când au apărut în activitatea noastră două straturi diferite de preocupări, pe de o parte, spectacole foarte bune, de prestigiu, concepute nu atât cu intenția de a afirma un crez, cât pentru a plăcea criticii; pe de alta, spectacole „*pentru popor*”, ca să avem cu ce acoperi planul de încasări – acest echilibru vital s-a stricat și deseori eforturile nu-și mai ating ținta.

NICOLAE SCARLAT : „cifrele spun adevărul”

„Hai să punem punctul pe „i”; care sunt, concret, acele piese care au adus cel mai mult public, ce au cerut spectatorii, ce au primit? Pentru că datele statistice sunt un instrument de lucru destul de aproximativ; pe de o parte, cifra билетelor vândute la casă nu coincide cu numărul spectatorilor din sală; iar, pe de alta, dacă absolutizăm concluziile lor, ne îndreptăm într-o direcție opusă celei spre care tindem. Dau un exemplu: piesele lui D.R.Popescu au avut spectatori, au interesat, au creat o opinie în oraș; sunt însă și o serie de piese minore, cu care ne-am situat în coada pretențiilor unui public eteroclit, dar mult mai numeros.



A ne face un scop din a juca **Napoleon era fată**, pentru că astfel se umplu în mod automat sălile, înseamnă a renunța la tot programul, la toate obiectivele înalte – politice, ideologice, culturale – ale unei instituții subvenționate de stat tocmai pentru a impune un anumit nivel și o anumită calitate de cultură, și a ajunge acolo unde de fapt am și ajuns la un moment dat, când politica de repertoriu a fost oportunistă, bazată mai mult pe niște criterii de eficiența economică.

De fapt, nu știu dacă putem vorbi, la Secția română, de o *politică de repertoriu și de public*. Mai degrabă, s-a manifestat cel mai tipic eclecticism cu puțință. S-a bătut cap în cap, permanent, două concepții: ba să facem spectacole care să ne aducă spectatori cât mai mulți; ba să facem spectacole care să ne afirme pe plan național. Aceste două puncte de vedere au triumfat pe rând.”

CONSTANTIN ANATOL : „punctul optim al întâlnirii cu publicul”

„Niciodată nu s-a făcut în această instituție „*teatru pentru popor*” în felul în care crede tovarășul Hunyadi. Cu cât a fost în mai mare măsură „*teatru pentru oameni*”, cu atât calitatea artistică a fost tratată cu mai multă exigență; iar când a fost într-adevăr succes, nu s-a făcut vre-un rabat „*ca să vină cât mai mulți*”. Greșeala – când a existat o greșeală – s-a datorat nepriceperii de a stabili „*punctul optim*” al întâlnirii cu publicul”.

KÖLÖNTE ZSOLT : „numai fixând ștacheta foarte sus”

„Am impresia că ne învârtim în cerc închis; ca artist, nu-mi pot îndeplini înalta misiune și nu-mi pot face bine treaba concretă, practică, decât dacă scopurile mele coincid cu ale colectivității largi în care trăiesc. Nu pot impune niște scopuri abstracte, trebuie să existe un proces de comunicare, o legătură adâncă. Dar, se poate întâmpla

altceva: pot exista momente când realizările nu sunt la nivelul cerințelor, când cuvântul nostru nu ajunge acolo unde trebuie să ajungă. În nici un caz nu avem voie să împărțim repertoriul în piese *pentru public* și piese *pentru critică* și să stabilim de la început care vor fi piesele de rezistență și care nu. În momentul când lucrăm, fiecare vrem să facem lucrul cel mai bun din viața noastră. Numai fixând ștacheta foarte sus se poate realiza acel spectacol într-adevăr bun, fie și unul singur pe stagiune, care să convingă pe toată lumea, și spectatorii și critica.”

HUNYADI ANDRÁS : „*depinde dacă vom fi înțeleși*”

„În ultima instanță, decisiv e dacă suntem sau nu înțeleși. **Dansul segentului Musgrave** a fost un spectacol foarte bun, un adevărat succes artistic, toți am crezut în el și am fost bucueroși de reușită. Dar a fost un succes „*pentru noi*”; la ce bun, de vreme ce nu s-au găsit nici 1000 de oameni în toată țara care să primească mesajul adresat?”

CONSTANTIN ANATOL : „*ce e grav e într-adevăr grav ...*”

„Grav nu e dacă la un spectacol bun nu vine lumea; grav e când un spectacol prost aduce public!”

MIHAI GINGULESCU: „*există numai teatru bun și teatru prost*”



„Mi se pare greșit să împărțim arta în extreme și să creăm o falsă opoziție între teatrul cu ambiții intelectuale și teatrul de divertisment. În esență, nu există decât spectacole bune și spectacole proaste; e singura împărțire care rezistă dincolo de toate teoriile. De ce să nu recunoaștem că avem tot felul de cerințe și de nevoi suflatești, citim și cărți serioase și ne odihnim răsfoind ceva ușor, reconfortant; nu am pretenția că o comedie muzicală e un lucru mai important decât **Hamlet**; - dar atenție! – o comedie muzicală *bine făcută*, spirituală, elegantă, poate s-o ia înaintea unui Hamlet ratat. Publicul nu trebuie forțat. Dacă ai de-a face cu cineva care nu știe și într-adevăr vrei să-l înveți ceva, te apropii de el cu răbdare, eventual cobori o treaptă, ca s-o poți urca din nou, împreună cu el, îl iei de mână; dar nu-l apuci de păr, fiindcă o să-l doară și precis o să-i displacă, și nici nu-l smucești de la o extremă la alta; o dată îi servești ceva ieftin, ca să-l mulțumești cu tot dinadinsul, și imediat îi propui un experiment complicat, care-l derutează. Trebuie păstrat un echilibru al bunului-gust, al talentului.”

NICOLAE SCARLAT : „*moștenim structura teatrului comercial*”

„Să nu simplificăm prea mult; în afară de spectacol bun și spectacol prost, există și alte unghiuri din care poate fi abordat teatrul. Există un teatru popular care se adresează maselor de spectatori; există un teatru politic, al marilor debateri; există de asemenea un mod de teatru care pretinde din partea spectatorilor un *summum* de elemente culturale etc. Într-o societate nesocialistă, aceste sfere de teatru au o sferă de acțiune și mijloace foarte precis delimitate. În statul nostru socialist, tocmai din grijă față de artă, toate aceste forme există într-un singur cadru administrativ, unde sunt sprijinite

de investiții enorme. Aici ar trebui să se manifeste toate aceste valențe ale teatrului universal - și spectacolele populare, și căutările înnoitoare, și dezbaterile elevate; în primul rând, însă, teatrul angajat politic în problemele contemporaneității. Se face uneori greșeala de a împrumuta ceva *din esența* acelei forme de teatru care a sugerat *structura noastră administrativă actuală*; or, această structură administrativă este *structura unui teatru comercial*, care dorește să împace pe toată lumea, nu-și asumă nici un risc, și face o lege din indicii de plan, fără să vadă mai departe. Pentru că s-a adus în discuție cazul **Dansului sergentului Musgrave**: e prototipul piesei care are ceva de spus, actual, contemporan, acut și o face în limbajul cel mai direct și mai accesibil și dintr-un unghi de vedere apropiat celui marxist. Într-adevăr, această piesă nu s-a bucurat de succes nu numai la noi, dar nicăieri pe lume, nici chiar la Paris, în regia lui Peter Brook. Am avut ocazia să vorbesc după spectacol cu nenumărate persoane revoltate, dar revoltate nu pentru că spectacolul era prost, ci numai pentru că acesta îi împiedicase să doarmă o noapte întreagă. Iată un risc pe care trebuie să ni-l asumăm - și cred că merită din plin.”

ZENO FODOR : „teatrul nu mai e o artă a marilor mulțimi”

„Merită! Dar ca să nu-i lăsăm să doarmă, trebuie întâi să-i convingem să vină. Tovarășul Hunyadi spunea că Secția maghiară, în epoca de glorie, ajunsese la o comuniune perfectă cu spectatorii; să nu uităm însă că în această perioadă teatrul se găsea în alte condiții decât acum; pe atunci, omului, în căutarea unei împliniri, a unei satisfacții spirituale, nu i se oferea aproape nimic altceva. La ora actuală, în afară de faptul că are la dispoziție teatru și acasă, prin intermediul televiziunii, este solicitat de un repertoriu cinematografic mult mai divers, de tot felul de spectacole sportive; mașina îl ispitește la plimbări lungi, în împrejurimi. Drept rezultat, publicul s-a stratificat în funcție de genul de distracție preferat – unii aleg teatrul, alții filmul, sportul, televiziunea. Oricât i-ar scandaliza pe unii afirmația mea, teatrul nu mai este o artă a marilor mulțimi ci arta acelor oameni care preferă teatrul altor feluri de distracții.



De aici, o competiție. Teatrul trebuie să învingă pe propriul său teritoriu, adică să-și regăsească relația cu publicul prin emoția transmisă în direct, și să nu se rătăcească în căutări artificiale, în exhibiții formale. Publicul nostru de aici a fost aruncat dintr-o extremă într-alta; de la **Mușcata din fereastră** nu există nici o punte la **Dansul sergentului Musgrave**, și din cauza aceasta n-a putut face saltul până la anumite spectacole valoroase, interesante, care au rămas experimente aruncate în gol. E nevoie să existe o concepție de perspectivă, pe mai mulți ani înainte, vizând un anumit scop și echilibrând, într-un urcuș din treaptă în treaptă, atât pregătirea publicului cât și dezvoltarea profesională a trupei.”

REDAȚIA: *Să însumăm, deci: o conștiință clară a scopului; o politică de repertoriu realistă; un program de perspectivă; un barem de calitate. Și mijloacele ca toate acestea să devină realitate ...*

LIVIU ROZOREA : „numai talentul!”

„Vă cer iertare că intervin în această discuție, dar am impresia că sunteți în căutarea unui cuvânt atotcuprinzător, care mie tocmai îmi stă pe buze. Acest cuvânt e: talent. Toate marile dezbateri teatrale se nasc din nevoia profundă de a reuni termeni polar opuși, care par de neîmpăcat: spectacol de echipă sau de vedetă; teatru pentru public sau teatru pentru critică; apoi, teatru pentru orice fel de public, sau teatru pentru inițiați etc. Noi, cei tineri, am dori să jucăm numai între noi; probabil cei mai vârstnici și mai experimentați se simt bine într-o formație rodată. Toate acestea sunt prejudecăți, e limpede că teatrul nu poate trăi din extreme; din fericire, există unii oameni care au talentul rar de a simți ideea care plutește în aer, știu să aprindă scânteia care sudează laolaltă aceste contrarii; ei leagă lăuntric o echipă, magnetizează publicul dintr-o sală, în așa fel încât pentru o vreme, nimeni nu mai are conștiința de a exista separat ca individualitate.



Îmi place să compar ceea ce se întâmplă atunci cu momentul miraculos al adăpatului fiarelor, în zori, la marginea pădurii când lupul stă alături de căprioară uitând că e lup și că peste puțin o va sfâșia. Mi s-a întâmplat să joc într-un spectacol care înfăptuia această mică minune de unitate; ea se datora regizorului. Iar, dacă acum actorii vin spre Tg.Mureș, publicul devine atent, critica își întoarce privirile înapoi, înseamnă că aici e cineva care posedă talentul de a suda, de a da un scop și de a transforma în realitate idealul fiecărui artist; și mai înseamnă că va urma, într-adevăr, acea perioadă pe care o așteptați.

Dar nu înseamnă și că, după aceea, vă veți bucura de liniște; odată ajuns scopul, automat, începi să te îndepărtezi de el. Amintiți-vă ce se spunea despre teatrul din Piatra Neamț: iată echipa ideală, în care toți se înțeleg și se ajută! Și totuși, n-a rezistat mai mult de doi ani, acum e o instituție administrativă oarecare.

MIHAI GINGULESCU : „ceva prețios s-a pierdut”

„Ceva stabil, permanent, trebuie să existe, totuși, pentru ca o echipă să poată trăi și lucra – fie o disciplină puternică, fie o comuniune de idei, fără măcar o reală simpatie, dacă nu o dragoste frățească. Nu știu de ce, colectivul nostru nu s-a putut niciodată stabili; de la început eram toți niște copii naivi, totul ni se părea foarte frumos; eram sinceri, orice ni s-ar fi întâmplat, ne puteam privi în ochi. Cu timpul, ceva prețios s-a pierdut – se pare că în meseria noastră sinceritatea rezistă destul de greu – iar la ora actuală Secția română suportă niște „tensiuni interne” în care se macină energii prețioase. Firesc, fiecare are dreptul să aibă părerea lui, dar trebuie să respecte și părerea celorlalți, să renunțe, când e cazul, la orgolii mărunte, la ambiții. În orice teatru

există și actori mari și alții mai slabi, dar uneori trebuie să ne facem că uităm această realitate, să încercăm să redevenim modești. Nu se poate trăi, dacă tot timpul băgăm degetul în ochii tuturor; uitați-vă numai la mine, eu sunt cel mai talentat, cel mai deștept! Sunt lucruri mai importante, pentru limpezirea cărora avem nevoie de un climat de franchețe. Mă refer la **Săptămâna patimilor**. Interpreții au lucrat crispați, speriați, regizorului nu-i prea plăcea piesa, lumea consideră că spectacolul e slab, noi înșine nu suntem deloc mulțumiți, dar nu recunoaștem, încercăm să salvăm o situație și nu ne decidem s-o tranșăm deschis, să vorbim cu cărțile pe față. Nu sunt convins că această practică e cea mai potrivită ...”

HARAG GYÖRGY : uneori trebuie să rupi toate punțile.

„Am să încerc să dau niște exemple în legătură cu sudarea colectivelor de teatru, care ne pot ajuta să vedem mai clar ce ni se întâmplă acum. Prototipul teatrului de echipă a fost la un moment dat „*Piccolo Teatro*”; o lume întregă era în admirație, când, deodată, trupa s-a desfăcut de parcă ar fi căzut din avion, iar Strehler a plecat în alt teatru. De ce s-a destrămat „*Berliner Ensemble*”, de ce a plecat Vilar de la TNP?⁸³ Sau, mai aproape de noi: de ce a plecat Penciulescu de la Teatrul Mic, când acesta era în plină înflorire? De ce am plecat eu însumi, în 1960, de la conducerea teatrului din Satu Mare, lăsând baltă o trupă în a cărei existență eram atât de adânc implicat? Mai târziu am înțeles că intuisem o necesitate profundă; începusem să fac spectacole mediocre, dacă mai rămâneam, urma declinul. Acum am mai multă energie, fiindcă ne aflăm în punctul opus, cel de unde începe urcușul; nu spun că toate problemele s-au rezolvat, mai sunt, cum spunea Mihai Gingulescu, motive de nemulțumire, compromisuri, nesincerități, insuccese, „*lupte intestinale*” – adică exact așa cum se întâmplă în viață. În acest sens, mai profund, teatrul e o oglindă a realității; existența lui nu e așa de simplă ca în piesele schematice. Dar ar fi absurd să nu vedem mai departe de faptele mici și, din cauza asta, să pierdem un moment favorabil. Mai ales că avem foarte multă treabă, sunt de făcut lucruri precise; pe de o parte, colectivul tradițional, bine sudat, așezat, al Secției maghiare, trebuie mobilizat, dinamizat, trebuie dusă lupta contra șabloanelor, a schemelor, a teatralismului demodat; la Secția română, unde acest dinamism interior există, trebuie sudat colectivul, apropiate generațiile, creat un ritm, o atmosferă de concentrare.”

ELISABETA JAR : „talentul rezistă numai dacă se concretizează în muncă”

„Într-adevăr, atmosfera creatoare există, problema este: *ce facem ca ea să se finalizeze într-un rezultat?* Talentul care nu se concretizează în muncă se întoarce împotriva actorului; apare sentimentul de irosire. Dacă însă direcția, regizorii vor avea grijă ca aceste energii să se descarce în creație, atunci se va produce și sudura colectivului. Chiar

⁸³ **People's National Theater** (numele englezesc pentru **Théâtre national populaire**) a fost înființat la Villerurbanne (Franța), în 1920, de către Firmin Gémier. Între 1951 și 1963, teatrul a fost condus de Jean Vilar.



dacă unui rezultat bun îi va urma și o inevitabilă perioadă de declin, membrii colectivului vor fi deja uniți prin muncă, prin creație colectivă; ceea ce vor fi constituit în comun va opune rezistență tendințelor centrifuge, fărâmițării.

Spre norocul nostru, există acum un spectacol în pregătirea căruia investim foarte multă fantezie, energie, entuziasm – **Turandot**, - spectacolul de diplomă al regizorului Dan Micu. Ar fi esențial ca acest spectacol să fie îngrijit; pentru că, de la atâta pasiune și efort nefinalizate într-un succes, poate începe nu un urcuș, ci coborâșul - și ar fi păcat. Vă spun sincer, dacă aș fi regizor în București și aș afla că aici există un colectiv cu o asemenea disponibilitate pentru muncă și cu asemenea condiții, aș lăsa totul și aș veni să lucrez cu el. Nu mi s-ar părea exagerat să facem aici chiar un fel de școală de teatru, un antrenament complex; cu puterile și cu priceperea noastră, asta și încercăm, de altfel – dar, încă o dată spun, totul depinde de rezultat ... ”

REDAȚIA : *Să lansăm, așadar, din nou un apel către regizori! Cum se explică, totuși, în viața teatrului dv., oscilația între stări de spirit diametral opuse? Pe de altă parte, atâta disponibilitate și entuziasm pentru muncă, pe de alta, acest „suflu scurt”, o lipsă de robustețe, de tenacitate ... Nu vă pierdeți prea ușor încrederea, nu demobilizați prea repede! Insuccesul posibil nu intră și el în socotelile normale ale unui colectiv care aspiră la longevitate?*

CONSTANTIN ANATOL : *„e timpul să devenim mai puțin sentimentali”*

„Pentru că ne mai gândim existența artistică în termeni sentimentali – ceea ce este desigur o trăsătură simpatcă, dar nu prea eficientă. A sosit vremea să facem saltul de la sentimente la un mod de lucru mult mai științific. În meseria noastră, multe se pot și multe nu se pot, dar două lucruri cu siguranță nu se pot admite; nu se pot enunța adevăruri false decât pentru o durată foarte scurtă, și nu se poate căuta la infinit. La un moment dat, trebuie să și găsești; o concepție valoroasă asupra repertoriului, creșterea profesională a colectivului, instaurarea unui climat destins, toate acestea sunt desigur motive de bucurie, dar nu se nasc prin simpla bunăvoință, ci prin faptul că cineva știe să le facă. Rozorea numea aceasta talent; să admitem atunci că a conduce o instituție teatrală cere un talent tot atât de mare câți oameni lucrează cu talentul lor în acea instituție ... „Sufnul scurt” se explică prin niște racile ale trecutului apropiat, când, nimeni nu gândea în fruntea instituției și toți se amestecau în toate! Rezultatul – un haos total; acum am intrat într-o etapă în care ne va fi mai ușor să lucrăm; cineva și-a asumat răspunderea, nu ne rămâne decât să ne vedem serios fiecare de treaba noastră, cât mai riguros; sunt motive să sperăm că, într-un timp nu prea îndepărtat, o să câștigăm în echilibru, în robustețe, fără să ne pierdem spontaneitatea, bucuria muncii ...”

ZENO FODOR : *„nu numai talent, ci și cunoaștere”*

„Trebuie să înrădăcinăm ideea că teatrul înseamnă nu numai talent, ci și cunoaștere. La foarte mulți dintre actorii talentați ai Secției române este flagrantă lipsa de cunoaștere a vieții, tendința de a simplifica lucrurile; de aceea, ei au deocamdată nevoie presantă să lucreze cu acei regizori care sunt în stare să-i ajute să analizeze profund și să caracterizeze complex personajele; cu alte cuvinte, să-i învețe, în continuare, *meserie*. Chiar dacă **Musgrave** n-a fost un succes de public, interpreții, lucrând cu Radu Penciulescu, care știe să descopere în actori valențe latente, au realizat un mare câștig profesional, și de aceea n-au fost demobilizați; la **Unchiul Vania**, nu s-a întâmplat la fel, interpretarea a fost simplificată, munca de elaborare nu le-a dat satisfacție – demoralizarea era inevitabilă. Interpreții din **Săptămâna patimilor** pot să spună ce au însemnat cele câteva repetiții cu Harag, cu cât s-a nuanțat și s-a îmbogățit spectacolul și în primul rând personajul Ștefan ...”

KÖLÖNTE ZSOLT : „teatrul trăiește numai în prezent”

„Dintr-un motiv invers, Secția maghiară are în aceeași măsură nevoie de regizori mari, care să-i ajute pe actori să se dezbrace de automatism, de așa-zisa experiență teatrală, devenită împovărătoare. Teatrul este genul de artă care trăiește numai în prezent și unde nu ai absolut nimic de făcut cu experiența de ieri. Totuși, este o necesitate umană să te bazezi pe succesele dobândite, să păstrezi, să acumulezi. Șansa de succes a Secției maghiare este exact auto-mulțumirea creată în comparație cu efervescenta și dinamismul Secției române ... Poate că **Unchiul Vania** nu este destul de consecvent pe linia lui, pentru a convinge pe cineva care vine cu o idee preconcepută, totuși reprezintă un pas înainte; eu sunt pentru un astfel de Cehov!”



DAN MICU : „nu o instituție, ci o echipă”



„Aici e un paradox; nu greșesc, cred, dacă spun că la ora actuală Tg. Mureș e unul din puținele locuri din țară unde s-ar putea înființa o echipă de teatru; accentuez, nu o instituție, ci o echipă; totuși aceasta nu se va întâmpla, fiindcă nu se poate întâmpla nicăieri ... Nu pentru a satisface un orgoliu personal, ci din cauze și scopuri mult mai nobile, fiecare potențial animator năzuiește să polarizeze un grup de creatori capabil să se constituie într-o trupă, adică într-un organism coerent, care să vrea politic, estetic, social și uman cam aceleași lucruri; însă nici unul dintre ei n-ar veni să se așeze cu viață și familie, nici aici, nici în altă parte. Așa că acest neajuns al regizorului pasager va exista încă multă vreme. La Piatra Neamț, mecanismul a funcționat o vreme perfect, chiar cu regizori pasageri, fiindcă aceștia erau aleși; dar și cu ei au intrat în criză ...

Nu ca să ne lăudăm, ci ca să aducem la suprafață niște gânduri și preocupări ale noastre, am să spun și eu ceva despre grupul care repetă **Turandot**; ne-am propus nu

numai niște scopuri estetice, ci și niște scopuri de disciplină interioară. Urmărim ca, integrându-ne perfect în viața instituției, să alcătuim un nucleu în jurul căruia să se strângă eventual și alții. Dar dacă acei care ne conduc nu vor fi aproape de noi și nu vor da nota de permanență necesară, „legiferând” programul pe care ni l-am propus, există pericolul ca aceste încercări să se piardă înainte de a ajunge la o finalitate. Orice regizor care vine să monteze un spectacol întâlnește persoane cu caractere, cu năzuințe, cu talente și ambiții atât de diferite, întâlnește orgolii și grade de oboseală mai mult sau mai puțin accentuată, entuziasme mai mult sau mai puțin tocite; fără îndoială că, fără sprijin, nu va reuși să le depășească”.

REDACTIA : *O discuție atât de sinceră, de angajată, puncte de vedere apărute energic și argumentat, idei în mișcare, disponibilitate de a examina lucid, în spirit critic, activitatea proprie – toate acestea certifică deopotrivă tinerețea și maturitatea colectivului târgumureșean. Acest dialog a fost pentru noi un prilej de a îmbogăți aria dezbaterilor, uneori mai aride, mai schematice; de aceea îl publicăm in extenso. Și ne îngăduim, în încheiere, o urare de aniversare; fie ca această vitalitate, acest spirit critic și dorința de muncă, să se păstreze și să fructifice pe măsură”.*

„Un turneu exemplar” la București a întreprins Teatrul din Târgu-Mureș la sfârșitul stagiunii 1973-1974, amplu descris de aceeași teatrologă, cu multiple aprecieri pozitive⁸⁴:

„Există mai multe feluri de a porni în turneu – aproape tot atâtea câte teatre și, în definitiv, câte moduri de a trăi această artă. Cine urmărește fenomenul a învățat din experiență să deosebească turneul menit să epateze capitala, cel făcut „de obligație”, turneul protocolar, turneul întreprins din reale necesități de autoevaluare, ori cel semi-clandestin, păstrat cu jenă în anonim și justificat de planul de casă ... Teatrul din Tg. Mureș își are și el „stilul” său, definit în timp, con-struit cu răbdare, un stil care a ajuns să reprezinte o foarte onorabilă carte de vizită; periodic, nici prea rar, dar nici prea des, el se înscrie pe agenda de spectacole a capitalei cu o solidă grupare de montări, trezind imediat interesul – oricât de amortit – al opiniei publice, atât prin repertoriul ales, cât și prin girul de calitate al semnăturii realizatorilor; și onorează acest interes prin nivelul reprezentațiilor. Ba, mai mult, cu tactica mosafirului ideal, are întotdeauna grijă să-și facă vizita mai scurtă decât o doresc gazdele entuziaste, lăsându-ne mereu nesatisfăcută dorința de a vedea câte un spectacol al cărui ecou ajunsese până la noi. De data aceasta, afișul anunța, în ordine, **Vilegiaturistii de Gorki** (la secția maghiară), **Piticul din grădina de vară de D.R.Popescu** și **Procesul rebelilor de pe „Caine” de Hermann Wouk** (la secția română); iar noi am fi dorit să vedem și **Molière de Bulgakov** și **Cvadratura cercului de**

⁸⁴ „Teatrul”, septembrie/ 1974, p. 83-84.

Kataev, și **lubire** de Barta Lajos și, mai ales, **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici ...În sfârșit, poate data viitoare ... /.../

Mai întâi că, indiferent de meandrele ori de salturile unei vieți de colectiv agitate, s-a realizat, în mod evident, un proces de acumulare pe mai multe planuri: pe planul gândirii teatrale, pe planul dezvoltării profesionale a fiecărui membru al echipei, cât și pe planul evoluției acesteia, ca echipă. Teatrul din Tg.- Mureș a câștigat foarte mult, în anii din urmă; cauza profundă e, cred, o fericită întâlnire a generațiilor, un curent vital circulând în dublu sens: cei până de curând numiți foarte tineri reușesc azi să ne uimească prin siguranța și maturitatea argumentelor lor artistice, prin măsura și claritatea expunerii lor; în vreme ce alții, având atuurile unei cariere realizate, nu șovăie să încerce și alte game, să-și modernizeze „uneltele”.

În al doilea rând, spectacolele văzute au unitate organică și echilibru; scenografia, de pildă, e expresia firească a ideii regizorale, ascultând de un raport nu de subordonare, ci de coordonare. Actorii (voi reveni în mod special asupra unora dintre ei) joacă împreună, transmițându-și tot timpul ceva nevăzut, atenți, cu un „surâs interior”, cu voluptatea secretă de a participa la un joc ce le aparține; mă gândeam la un moment dat, privindu-i în **Procesul** ... la fascinanta partidă de tenis fără minge din finalul filmului Blow-up.

Faptul că fiecare dintre cele trei montări își are atmosfera și tonalitatea sa aparte se datorește, bineînțeles, amprentei regizorale.

Talentul strălucitor al lui Dan Micu, mezinul, e în plină erupție, dar, deja eliberat din răsucirile și vârtejurile prea-plinului său, și-a găsit, se pare, făgașul în care să se exprime energic și adevărat; **Piticul din grădina de vară** e o creație deosebită. Transparență emoțională, dar și intensitate tragică, o poetică aparte, tulburătoare, dar și intuiția detaliului precis, pregnant, au impus spectacolul ca revelația Festivalului. Pentru tânărul său creator și pentru echipa ce l-a realizat el înseamnă, însă, mai mult, și anume o treaptă importantă pe drumul conștiinței de sine.

În sfârșit, **Procesul rebelilor de pe „Caine”** e unul din acele „simfonice” în care triumfă arta de dirijor a lui Gheorghe Harag. În ultimii ani, acest regizor de înaltă clasă a depășit definitiv tentațiile spectaculosului; ceea ce-l interesează, în teatru, e adevărul omenesc, viața, lupta, gândul și sentimentul omului. Cu fiecare montare, el asta caută, în adânc, în nuanță, în ascuțimea observației. **Procesul** ..., piesă americană din seria marilor drame-proces, i-a oferit material pentru o înfruntare pasionantă; e un spectacol viguros, bărbătesc și inteligent, în care tensiunea morală nu slăbește nici o clipă. Cât privește calitatea execuției, să recunoaștem că puține teatre, chiar dintre cele dispunând de cele mai generoase posibilități de distribuție, sunt în stare să ofere un asemenea regal; actorii, până la unul, răspund printr-o rară bogăție și individualizare a reacției, descoperind în personaje reflexele lumii căreia îi apațin; siluetele acestea, în aparență abia schițate, comunică infinit mai mult decât spun, răspicat, replicile.

Firește că, astfel conduși și modelați, actorii apar în prim plan. Succesul acestui turneu a fost pentru ei un moment de meritată satisfacție”.

Din toamna anului 1976, începe o nouă perioadă a activității Teatrului din Târgu-Mureș, marcată de directoratul lui Dan Alecsandrescu. După numai doi ani de la numirea acestuia, Margareta Bărbuță constata că:

*„ ...spectacolele Teatrului din Târgu-Mureș exprimă largile posibilități ale celor două colective compuse din forțe actoricești de primă categorie /../ Important e, însă, faptul că teatrul și-a câștigat un public fidel, interesat, în continuă creștere, un public de toate vârstele și cu gusturi diferite. Un public de a cărui maturizare culturală teatrul se preocupă și pe alte căi decât cele ale prezentării unor spectacole. **Tribuna literar-artistică**, programată o dată pe lună, constând dintr-o bogată alcătuire de versuri și muzică pe o temă dată, la care își dau concursul, deopotrivă, actori ai celor două secții și, uneori, artiști amatori, sub îndrumarea atentă a directorului teatrului, regizorul Dan Alecsandrescu, are, fără îndoială, bune efecte culturale și frumoase perspective de dezvoltare, dată fiind afluența publicului interesat. La fel, bunul obicei de a organiza după spectacole, discuții cu publicul tânăr asupra celor văzute, poate avea o influență reciproc pozitivă, mai ales dacă discuțiile vor fi mai vii conduse, mai puțin încorsetate, mai stimulatoare. Oricum, cu o activitate bogată, cu un repertoriu interesant, variat, orientat spre valori majore, cu spectacole expresive, atrăgătoare și incitante pentru cugetul spectatorilor, Teatrul de Stat din Târgu-Mureș se dovedește a fi una dintre instituțiile de apreciazabilă importanță culturală în viața spirituală a țării”.*⁸⁵

În cadrul stagiunii teatrale 1976-1977, Teatrul de Stat din Târgu-Mureș a organizat, între 23 aprilie și 3 mai o **Săptămână a dramaturgiei românești**, capul de afiș fiind premiera **Procesului Horia** de Al. Voitin, în 28 aprilie, pentru care, la Festivalul „Cântarea României” din 1977. a obținut patru premii.⁸⁶ Celelalte lucrări românești înscrise în repertoriul Secției române au fost cele montate până la data evenimentului: **Balconul** de D.R.Popescu, **Rătăcire** de Tudor Negoită, **1907 din primăvară până în toamnă** după I.L. Caragiale, **Idolul și Ion Anapoda** de G.M.Zamfirescu.

*„Prin direcția politică, ideologică, literară și artistică - scria Valeria Ducea - Săptămâna târgumureșeană s-a dovedit o inițiativă lăudabilă. Întâi pentru eficiența ei în rândul spectatorilor. Apoi pentru creatorii spectacolelor, care, și cu acest prilej, și-au dovedit dragostea și respectul pentru valorile dramaturgiei autohtone”.*⁸⁷

⁸⁵ „Teatrul”, nr. 6/1978, p. 45.

⁸⁶ Premiul I pentru spectacol, premiul III pentru regie (Dan Alecsandrescu), premiul III pentru scenografie (Traian Nițescu) și premiul I pentru interpretare masculină (Constantin Anatol).

⁸⁷ „Teatrul”, mai /1977, p. 39.

Amintita teatrologă îl așeza la baza succesului manifestării teatrale pe directorul Teatrului, regizorul **Dan Alecsandrescu** care, ca și la Arad, unde a desfășurat, timp de 20 de ani, o activitate merituosă, s-a dovedit și la Târgu-Mureș, la fel de consecvent în încurajarea și în promovarea dramaturgiei originale.

După temeinicul succes raportat de Secția română, în 1977, în faza finală a Festivalului Național „Cântarea României” (patru premii⁸⁸), Secția română se prezenta în fața publicului său, a vechilor și credincioșilor spectatori, ca și a celor noi, proaspăt cucerți, cu o premieră absolută, **Noaptea cabotinilor** a scriitorului târgumureșean Romulus Guga prilej cu care Dan Alecsandrescu a ieșit la rampă, după un obicei tradiție împământenit cu câțiva ani în urmă, prezentând întregul program repertorial al anului, direcțiile estetice ale acestuia, însoțit de calendarul precis al reprezentațiilor. Opt montări din și scriitori reprezentativi, clasici și contemporani (Racine, Nușici, Nash, Mrozek, Paul Everac, Radu Stanca, Suhovo-Kobîlin) într-o diversitate de formule scenice.

Premiera absolută a piesei lui Romulus Guga, **Noaptea cabotinilor** a avut loc în 13 octombrie 1977. Prin cea de a doua piesă a dramaturgului târgumureșean distinsă ulterior cu *Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor* pe anul 1977, trupa română se impunea din nou în viața teatrală a orașului și chiar a țării cu un spectacol memorabil.

„Caracterul particular al scriiturii lui Romulus Guga, dramaturg original, născut dintr-un prozator remarcabil, a fost cu fidelitate tradus în scenă; timbrul aparte al acestei piese dificile, pe care scriitorul n-a etichetat-o nici dramă nici comedie, răsună autentic și pur. Noaptea cabotinilor, spectacol de subtil rafinement și de impunătoare ținută, realizat într-o regie savantă, de către Dan Alecsandrescu, lansează în circuitul literaturii noastre dramatice o operă densă /.../ o piesă de factură realist psihologică – în primul ei strat, decriptiv; simbolistă, metaforică – în cel de al doilea...”⁸⁹

La rândul său, Valentin Silvestru vorbește despre piesă, caracterizând-o drept o „dramă tulburătoare”, **Noaptea cabotinilor**, „concepută cu sobrietate și finețe scenică la Teatrul Național din Târgu-Mureș”.⁹⁰

Într-o *Retrospectivă la stagiunea Naționalului pe perioada 1980-1981*, Ioan Chereji vorbea despre o tensiune culturală în care confruntarea de idei și experiențe ar fi trebuit să constituie un prilej de investigare a opțiunii repertoriale, de verificare a programului estetic și, nu în ultimul rând, de analiză a efortului și potențialului creator al colectivului artistic. Prin prisma acestor elemente credea profesorul că trebuie considerată eficiența dialogului purtat timp de o stagiune între scenă și spectator.⁹¹

⁸⁸ Premiul I pentru spectacol (Procesul lui Horia), Premiul III pentru regie (Dan Alecsandrescu pentru spectacolul **Procesul lui Horea**).

⁸⁹ Mira Iosif, în „Teatrul”, nr.11/1977, p. 59.

⁹⁰ Valentin Silvestru, *Un deceniu teatral*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 70.

⁹¹ „*Steaua Roșie*”, Târgu-Mureș, 27 septembrie 1980.

Pentru fixarea aproximativă a imaginii complexe a potențialului de muncă și strădanie în efortul creator al teatrului, profesorul Chereji prezenta câteva date și cifre: între 1 august 1980 – 17 iulie 1981, de pildă, teatrul a prezentat circa 590 de spectacole, din care 250 în deplasare – vizionate de cca. 72 000 de spectatori. Sunt cifre de o semnificație deosebită, închizând în ele tumultul impresiilor și imaginilor pe care teatrul le-a produs asupra spectatorilor prin reprezentațiile artistice de certă personalitate și împlinire aparte. În răstimpul pe care îl consemna, au fost montate 12 premiere. Prin varietatea de autori, stiluri și genuri, acest repertoriu, privit la suprafață degaja, totuși, o impresie de caleidoscop. Appreciate de public, spectacolele s-au dovedit în ansamblul lor expresive, bogate în sugestii, capabile să exprime idei majore. Prin atenta îndrumare a regizorilor teatrului, Dan Alecsandrescu, Kincses Elemér și Hunyadi András, a invitatei Raluca Iorga Mîndrilă, precum și a regizorilor – cadre didactice la Institutul de teatru, Constantin Codrescu și Kovács Levente (amândoi cu câte două montări) spectacolele și-au sporit consistența prin buna distribuție a accentelor dramatice și a momentelor nodale din evoluția acțiunii scenice și a relațiilor dintre personaje. Acest fapt a dus la fructificarea într-un limbaj teatral ales a semnificațiilor majore ale pieselor respective.

Evoluția scenică a actorilor, prezentată cu ocazia consemnării premierelor, s-a dovedit, în majoritatea cazurilor, marcată de căutări permanente pentru realizarea unor imagini artistice de neuitat. Era un lucru firesc, din moment ce teatrul avea multe și distincte personalități artistice.

Aprecierile profesorului Chereji sunt confirmate și de Virgil Munteanu în cronică la spectacolul **Judecată în noapte** de Antonio Buero Vallejo arătând că trupa s-a maturizat, s-a completat și că este capabilă să abordeze spectacole cu piese dintre cele mai dificile.⁹²

Previziunile celor doi oameni de teatru aveau să prindă contur, îndeosebi, peste patru ani când trupa română a Naționalului târgumureșean realiza grandiosul spectacol cu piesa **Livada de vișini** de Cehov, „*cântecul de lebedă*” al marelui regizor Harag György, testamentul său estetic. Spectacolul a oglindit cum nu se putea mai bine drumul parcurs de regizor de la montări puse sub semnul adevărului, al realismului, chiar al reconstituirilor către esențializări totale, neliniștitoare.

Din păcate, necruțătoarea boală a maestrului se agrava pe zi ce trecea, Harag depunând, de la începutul lunii mai, eforturi supraomenești pentru a veni la repetiții și a termina spectacolul. Cu câteva zile înainte de 15 mai, acesta era gata și premiera ar fi putut avea loc dar... decorul nu era finalizat. După montarea acestuia, Tompa Gábor, urmând indicațiile lui Harag, a realizat luminile și premiera a avut loc la 2 iunie, cu două zile înainte ca regizorul să împlinească 60 de ani. Chiar și în lipsa acestuia, spectacolul a fost un triumf, care, până în 10 iulie, când creatorul lui a trecut în lumea umbrelor, a

⁹² „Teatrul”, aprilie/ 1981, p.51.

înregistrat 11 reprezentații. Vestea calității sale s-a răspândit fulgerător în toată țara și numeroase personalități ale vieții teatrale din România au venit la Târgu-Mureș pentru a-l viziona, unele dintre ele mărturisindu-și în scris admirația.

Livada de vișini s-a jucat la Târgu-Mureș de 26 de ori, în fața a 12 714 spectatori, iar la București, în turneu, de 9 ori, în fața a 4 258 spectatori.⁹³ Spectacolul a fost distins de A.T.M. cu *Premiul pentru cel mai bun spectacol al anului 1985*, iar Romulus Feneș a primit *Premiul pentru scenografie* pe același an.

Nu voi stăruî acum asupra filmului spectacolului și nici a ecoului pe care acesta l-a avut în rândul oamenilor de specialitate și, parțial, al opiniei publice, întrucât voi mai reveni asupra acestui episod. Voi, reproduce, în continuare, doar un fragment dintr-un interviu acordat de regizorul Tompa Gábor Lilianeî Matei, publicat în 31 mai 2015 în „Ziarul Metropolis,” la 30 de ani de la premiera spectacolului:

„Regizorul nu a văzut premiera, nici decorul finalizat pe scenă, dar spectacolul a dăinuit și a generat „un pelerinaj extraordinar din toate părțile.” Țin minte întâlnirea cu Pintilie, care venise împreună cu Clody Bertola și Alexandru Paleologu,” evocă Tompa acea perioadă. „George Banu pune această „Livadă” pe lista marilor montări ale textului cehovian din întreaga lume, alături de Giorgio Strehler, Peter Brook, Anatoli Efros, Stephane Braunschweig, Andrei Șerban, Peter Stein, Lucian Pintilie etc.”⁹⁴

Tompa Gábor consideră că spectacolul ar fi meritat un destin mai fericit. „Spectacolul a avut o soartă vitregă, nu s-a programat destul, a fost scos de pe afiș destul de repede. **Livada de vișini** a lui Harag poate fi așezat lângă marile spectacole reprezentative ale teatrului românesc, precum **Revizorul** lui Pintilie, **Lear** al lui Penciulescu, **Furtuna** lui Ciulei, **Leonce și Lena**. Nu a avut parte de această recunoaștere. El ar fi putut să fie un spectacol care este menținut în repertoriu de la an la an, precum anumite spectacole mari, **Faust-ul** lui Purcărete de la Sibiu, sau „**Unchiul Vania**” al lui Andrei Șerban, de la Teatrul Maghiar din Cluj. Spectacolul nu s-a jucat decât două stagioni. Era un spectacol-testament, un spectacol-cântec de lebdă, un spectacol care cred că este poate cel mai bun spectacol din istoria Teatrului din Târgu Mureș.”⁹⁵

O prezentare deosebită a acestui grandios spectacol al scenei naționale românești a fost realizată, la vremea respectivă, de teatrologa Ludmila Patlanjoglu, al cărui text îl vom transcrie cu fidelitate în cele ce urmează⁹⁶.

„Un subtext tragicomic care te emoționează ...”

⁹³ Zeno Fodor, *op. cit.*, p. 94-95

⁹⁴ <http://editura.liternet.ro/descarcare/74/pdf/George-Banu/Livada-de-visini-teatrul-nostru-jurnal-de-spectator.html>.

⁹⁵ <https://www.ziarulmetropolis.ro/gyorgy-haraggheorghe-harag-livada-cu-visini-un-spectacol-testament/>

⁹⁶ Vezi Revista „Teatru”, iulie-august 1986, p. 139-159.

Din convorbirile regizorului Gheorghe Harag cu actorii⁹⁷

„E greu să vorbesc despre această piesă și despre poziția autorului față de ea. În primul rând pentru că n-am fost niciodată «o forță» în dizertațiile teoretice. Eu simt instinctiv ideile, gândurile autorului, deci voi fi subiectiv în ceea ce voi spune. Acum treizeci și ceva de ani, când am citit pentru prima oară piesele lui Cehov, nu m-am simțit atras de această literatură dramatică. Nu le-am găsit acea universalitate, aceea frumusețe despre care citeam sau auzeam. Poate eram prea tânăr, poate așa era atmosfera atunci. Erau la modă piesele cu acțiune directă și concretă. Prin 1950, am avut ocazia să văd spectacole cu piesele lui Cehov la Moscova, în regia marelui Stanislavski.⁹⁸ Ele mi-au întărit prima impresie, le-am simțit plictisitoare și neinteresante. Personajele mi s-au părut rupte de viață, niște marionete pe scenă, inundate de un lirism cu iz de melodramă, în spectacole în care, spre exemplu, cele trei surori aveau împreună, pe scenă, 180 de ani. Erau spectacole muzeale. Cam în aceeași perioadă, am văzut la București o montare frumoasă regizată de Moni Ghelerter. Distribuția era remarcabilă, cu actori de mare forță dramatică. Dar o anume stare de nostalgie, de autocompătimire a personajelor, pauzele lungi și inutile continuau să-mi dea un sentiment de insatisfacție estetică.

Abia mai târziu, prin 1967, când am văzut montarea lui Lucian Pintilie cu **Livada de vișini** de la Teatrul „Bulandra”, am înțeles că aceste piese au și un alt aspect, că pot fi citite și tratate scenic și astfel, că există în scriitura lor și un subtext tragicomic care te emoționează. Am realizat că dramaturgia cehoviană cuprinde și altceva decât suferința unor personaje cu suflet frumos.

Întâmplător, mi-a căzut în mână, în acea perioadă, și cartea cu scrisorile lui Cehov, adresate Teatrului de artă din Moscova, prietenilor, soției etc.

Dramaturgul scria că pur și simplu nu înțelege ce a făcut Stanislavski cu piesele sale; își arăta dezaprobarea că i-a transformat vodevilurile în drame sentimentale. «Nu vreau așa»! nota el. Cum montările au avut totuși succes la public, regizorul fiind un mare artist și un spirit novator în epocă, Cehov a abdicat, de formă, în cele din urmă. Corespondența sa îi păstrează însă dezaprobarea și uimirea față de modul cum i-au înțeles contemporanii opera.

Reprezentațiile lui Stanislavski – lucru foarte interesant – au influențat timp de 50 de ani teatrele lumii. Am văzut **Trei surori** la New York, **Livada de vișini** la Londra – ele erau făcute parcă pe tiparul acestui stanislavskianism nostalgic, sentimental. Eu începusem să-l văd și cu alți ochi pe Cehov. Astfel, am pus în scenă, întâi în Iugoslavia,

⁹⁷ Consemnate în timpul repetițiilor de Valentin Marica, secretar literar al Teatrului Național din Târgu-Mureș.

⁹⁸ Konstantin Sergheievici Stanislavski (1863 – 1938) a fost un actor rus de excepție, iar numeroasele producții pe care le-a regizat i-au conferit o reputație de unul dintre cei mai importanți regizori de teatru ai generației sale (n.a.).

Unchiul Vania, Trei Surori, Pescărușul. Spectacolele au stârnit interes, fiind gustate de public și de oameni de teatru din Europa. Acasă, însă, simțeam că un spectacol Cehov cere mult, că printr-o montare a unei piese de Cehov trebuie să arăt ceva nou. Cu acest gând m-am oprit la **Livada de vișini**. Atunci am descoperit (m-a ajutat în acest sens și o remarcă din corespondența lui Cehov) că personajele din **Livada de vișini** nu sunt bune de nimic, n-au nici un gând, nici o idee, nu vor nimic. Sunt oameni inutili – cum scria Cehov. Acest lucru m-a șocat. Ei plâng, râd, se joacă cu viața, fac comedie din existența lor. Numai Lopahin, țăranul, care a devenit bogat și parvenitul lacheu lașa sunt tari, moderni, agresivi, fără scrupule.

Ceilalți plutesc în lume fără nici un scop, fără nici un sens, și, culmea, spun tot timpul lucruri comune. Sentimentele sunt trecătoare, existența – închisă, opacă la lumea realului.

M-am gândit mult dacă această ipostază a personajelor este doar comică sau grotescă. M-am întrebat cum se poate, din această formă de viață, să scot vodevilul dorit de Cehov? Se poate acest lucru? Aș răspunde prin Da și Nu. Afirmția e susținută de momentele de comedie ale piesei, negația de propria mea formație, cenzură intelectuală sau tradiție. Mă captiva de multe ori poezia care există în text și nu puteam rezista la sublinierea acestor momente. E o permanentă dedublare a situațiilor, o trecere de la un tragism aproape elin, care se epuizează în trei minute, la farsă. Aici găsesc explicația de ce aceste personaje ale piesei nu au nici un sentiment constant, de ce trec cu ușurință de la răs la plâns, de la petrecere la tristețe. Liubovnei Andreevna i se năzare de câteva ori că trebuie să plece, dar renunță la fel de repede, lăsând totul la voia întâmplării. Eroii duc o viață ușuratică, sunt superficiali, deși totul apare încadrat într-o ambianță foarte frumoasă. **Livada de vișini** are o anume poezie. Eroii sunt oameni eleganți, unii au acces la cultură, dar și acest lucru e superficial. Gaev trăiește fără să facă nimic jucând biliard. Studentul Trofimov vorbește despre viitor, despre sensul umanității și despre filozofie, spune că trebuie să muncim și să mergem înainte, dar el nu muncește și nu întreprinde nimic. Singurele personaje care urmăresc un scop sunt cinicul lașa și Lopahin, care nu au nici o legătură cu poezia livezii cu vișini. Reprezentația e un punct de vedere cu un unghi nou față de montările anterioare. Nu sunt sigur că e un spectacol desăvârșit și nu pot spune că e în exclusivitate cehovian. Poate un alt regizor va citi piesa mai bine, într-un mod mai inspirat. Simt însă că am reușit ceva deosebit, parcă nu-mi pot explica precis ce anume ... cred că această plutire a eroilor, învăluiti într-o muzică ciudată, rupți de realitate nu în sens pozitiv, ci tragic și grotesc, în timp ce lașa și Lopahin trăiesc pe pământ și fac ce vor ei ...

Am văzut așa-zise montări contemporane Cehov, unde totul era întors pe dos – personajele apăreau cu puști mitraliere, îmbrăcați în fasciști sau beți. Unor asemenea propuneri scenice nu le-am descoperit sensul, nu erau conduse de nici o idee majoră raportată la text și la lumea de azi. Teatrul modern, contemporan, este o noțiune foarte largă.

Reprezentăția de la Târgu-Mureș am dorit-o un mod de citire contemporană a unui text clasic, păstrându-i toate datele, tratându-le scenic prin prisma epocii noastre.

Sunt convins că lucrat după vechile tipare, spectacolul ar cădea. Nimeni nu ar înțelege despre ce e vorba. Am încercat să aduc mai aproape de public această viață ciudată din dramaturgia lui Cehov.

*Spectatorii sunt obișnuiți cu piesele care au intrigă și conflicte clare. În **Livada de vișini**, totul e ca-n vis, dar am urmărit ca, prin imagini, prin unele interpretări de text, reprezentația să devină captivantă și pentru publicul larg.*

Am lucrat intens alături de un colectiv receptiv, inimos și dotat, și cu mare dăruire în a-l înțelege și interpreta pe Cehov”.

În loc de filmul spectacolului

„Prima impresie a spectacolului e predominant vizuală, iar primul gest stârnește în forță magia teatrului întreagă. Când lumina din sală pălește, în fața solemnei cortine purpurii încărcată de fir și paiete a Teatrului din Târgu-Mureș crește un culoar de lumină. În acest culoar pășește apăsător și precaut Lopahin – Fiscuteanu, prețându-l din privire opulența faldurilor de pluș. Se oprește în mijloc și ridică o mână care ar putea să mângâie, parcă, certitudinea valorii materiale. Dar, chiar în acea clipă, cortina pornește să se desfacă. Încet, cu voluptatea studiată a obiectului ce pare a fi devenit conștient de semnificația cu care s-a încărcat, alunecând cu grație printre degete pe care le bănuim aspre.

Dinapoia cortinei ni se arată o perdea de muselină vrâstată de fine broderii. În contra-lumină, un grup încremenit în așteptare. Umbra cernută a unui pat de alamă și proiecția cenușie a unui dulap. Lopahin rostogolește prima replică și dialogul se angajează de cele două părți ale perdelei. Singură Duniașa, roșie în obraji și plesnind de sănătate, va sfida o clipă bariera de muselină ridicând în creștetul capului poalele perdelei pentru a se imagina mireasa imposibilului Epihodov. Dar iată că, de undeva din dreapta prosceniumului, aproape din sală, sosește grupul exuberant al Ranevskaiei. Și începe timpul doi al miracolului de la Târgu-Mureș: perdeaua de muselină dispăre încet, ca o părere, dezvăluind ceea ce în termeni banali numim decor. Dar nu e un decor. E un spațiu. Covârșitor ca amploare, uluitor prin simplitate, neașteptat ca propunere. Un trunchi de con culcat, cu baza înscriind rampa? Pântecele chitului biblic? Un tunel al timpului fără îndurare? Toate astea la un loc și poate mai mult încă. În textura neliniștitoare a materialului, e albul florilor de vișin fosilizat în plasele a mii de paianjeni de apă. Personajele se risipesc și se pierd în această cavernă căreia discul de trei metri diametru de la capătul celor peste treizeci de metri adâncime nu pare a-i stabili vre-o limită. Deschideri abia ghicite, de vizuină, aspiră sau expulzează fauna cehoviană în sau în interiorul acestui trup vegetal. Halucinante efecte de lumină înscriu pe orizontul antractelor imaginea unui Pământ privit de pe Lună. Întreg spectacolul realist în detaliu și fantastic în demers, e fructul maturat la frigul imaterial al acestui fenomenal spațiu coregrafic semnat de Romulus Feneș.

O lume moare. Moare pentru că i-a sosit timpul să moară, pentru că nu înțelege și nu poate accepta schimbarea. Ceea ce numai Harag pare a fi descoperit este că această lume își dă prea bine seama că moare, dar nu e în stare să schițeze măcar un gest de împotrivire. Moare așa cum a trăit, bălăcindu-se în ridicol și derizoriu. Spectatori delectați de propria lor neputință și prăbușire. Cuvintele și gesturile nu mai au nici o acoperire în caracterele modelate în gelatină. Nici nu mai știu să trăiască; coregrafiază, doar, un palid ritual al vieții. Și poate că nici un moment din spectacol nu ilustrează mai pregnant această viziune ca scena balului din actul III. Cehov indică prezența unui funcționar de la poștă și a șefului de gară, invitați pentru a ține locul generalilor și amiralilor de odinioară. Harag umple scena de argați, de țărani care habar n-au de cadrul și, în timp ce Pișcik se agită clamând figurile de dans, perechile stau încremenite căutând stingher în jur. Figurația se așază apoi pe scaune atent înșirate pe două rânduri, lăsând între ele un spațiu în care vor evolua, în costume de Pierrot și într-un pas ce s-ar vrea de french-cancan, Charlotta Ivanovna, Varia și Ania, cântând toate trei la nesfârșit „Oh, du lieber Augustin...” (Mereu același vers! La naiba cu „Alles ist hin”!). Urmează Epihodov, hlizându-se și fredonând în falset o romanță din care nu-și mai amintește decât un singur vers. Un bâlci al zădărnicii ...

Revenit pe scena din Târgu-Mureș pentru un prea timpuriu cântec de lebedă, neuitatul meu prieten și profesor fără catedră i-a adunat încă o dată pe actorii Secției române într-un superb act de bravură actoricească. Mai toate rolurile sunt notabile creații și nimic mai grăitor, poate, decât faptul că, pornind de la rolul unui Trecător cu numai trei replici, Constantin Săsăreanu creează momentul de neuitat al unui actor ajuns cerșetor, ce vine din sală pentru a se pierde, apoi, în adâncul spațiului. Le-am strâns cu căldură mâna foștilor mei colegi și îi asigur că n-am cum uita rolurile pe care le-au întipărit în ceva care e mai durabil ca marmora: memoria publică.

Nu pot încheia aceste rânduri care, alături de ale altora, se vor o mărturie în timp despre unul dintre cele mai mari spectacole pe care le-a dat teatrul românesc, fără să evoc copleșitorul final al spectacolului. Exilate în proscenium, așezate pe puținele lor bagaje, personajele par că așteaptă un tren ce nu va să vină. Lopahin trage un răcnet de țapinar și spațiul se prăbușește. În scenă rămâne o cârpă deasupra căreia unduiesc lianele sforilor ce i-au susținut măreția. Personajele se ridică și pornesc în ultima lor călătorie prin scenă. Sonoritatea hăului e alta. Vocile reverberează sec, dar prelung, între pereții cenușii. Drumul fiecăruia se oprește în fața unui zid. Din maldărul de cârpă se ridică o clipă Firs (acest extraordinar Aurel Ștefănescu, al cărui imens talent a rămas mereu ilizibil pentru comisiile de admitere în Institut) apoi se prăvale încet spunându-și ultima replică. Doar că ultimele-i cuvinte nu sunt în textul lui Cehov. Firs-Ștefănescu-Harag bate cu palma în podeaua scenei, afirmând «Eu o să rămân aici!». Mergeți cu toții să vedeți acest spectacol! Pentru ca să rămână”.

Nicolae Scarlat

Din jurnalul repetițiilor

Repetiția a VII-a – 10 ianuarie 1985

Gheorghe Harag

„Așa!! Vreau să nu se rupă legătura de stil între actele unu și doi. La actul doi, la început, să vedem – vă spun câteva idei, absolut haotic și fără nici o hotărâre de a le aplica în spectacol. Ce am văzut eu azi-dimineață, când eram între somn și trezie: pe scena goală apare Charlotta”.

Cristian Ioan: „Goală!”

Mihai Gingulescu: „Cu o șarlotă!”

Gheorghe Harag: „Am crezut că aici sunt poante mai ... Cu flinta de vânătoare, începe să împuște în stânga și în dreapta . Am mai văzut un copac singuratic care e și naturalist, dar are și ceva straniu. Oricum, aș vrea să încep în felul următor actul doi chiar dacă nu e exact pe text: în șaretă stau Ranevskaia și Gaev, toți ceilalți stau în jurul șaretei, împing, trag, cântă, îmbrăcați ciudat, ca la o serbare câmpenească. Chiar și Lopahin vine, dar nu participă. Se dansează în jurul șaretei, este o atmosferă de carnaval ...”

Vasile Vasiliu: „Și orchestra cântă tango ...”

Gheorghe Harag: „Nu știu ce-i cu voi astăzi! Au fost cinci glume ... Această intrare ar exprima foarte mult. Petreci și dansezi uitând de necazuri. Delir. După această scenă debordantă, ar urma o tăcere lungă. După grotesc – aducerea-aminte a realității. Parcă a ieșit toată energia din ei. Încep să se miște fiecare cu o stare de neputință. Se plimbă, se duc, se vede că nu mai au ce face ... Momentul ăsta trebuie să aibă o ciudățenie logică. Nu știu să rezolv plastic ... Cum să fie toți pe scenă ... Să fie ca niște stop-cadre ... Sunt convins că modalitatea de tratare a piesei aici este, aici e cheia spectacolului ... De fapt, cât de departe se poate merge în gândirea unui spectacol? Nu există nici o limită a fanteziei. Dacă vorbesc doi în scenă, nu e absolut necesar să fie singuri. Astea sunt capcanele textului.”

Cornel Popescu: „Mie asta cu trăsura nu mi se pare bună.”

Cornel Răileanu: „Să aducem un cal care cântă”!

Livia Doljan: „Dar, Charlotta ce a fost? Nemțoaică, rusoaică”?

Monica Ristea: „Mie-mi place ideea cu trăsura, când vin toți.”

Gheorghe Harag: „Pauză, opt minute.”

Repetiția XI – 4 februarie 1985

Gheorghe Harag: „Considerăm **Livada** ca și **Teatrul**; instituție și clădire. Aș începe spectacolul cu o cortină imensă de dantelă. Această lume este o lume trecută, uzată, săracă, cu rămășițele unor obiecte care readuc amintiri, o sărăcie perpetuă, înceată dar sigură.”

Repetiția XII – 6 martie 1985

Gheorghe Harag: „Hai să începem. Tache,* citește tu Lopahin. Dar nu ca Fiscuteanu, citește ca Săsăreanu. Actul doi trebuie să iasă bine ... Actul ăsta rămâne pentru mine o problemă deschisă, vorbind de transpunerea scenică a acestei părți ciudate. Trebuie să adâncesc anumite lucruri și să trec peste niște obstacole interioare ale mele. Actul doi trebuie să fie o cheie.”

Luminița Borta: „Spuneți că aici un rol important l-ar avea scenografia.”

Gheorghe Harag: „Da, decorul poate să ajute. Mă chinuie. Eu știu și înțeleg prea bine că situația (și textul) dramatică din actul doi e genială. Ca spectator, nu ca regizor, cum aș vedea actul doi? Mi-ar plăcea să-i văd pe toți aflându-se la odihnă pe un câmp sau la marginea livezii, discutând fără pic de efect teatral sau fără pic de tendință spre teatralizare. Aproape inocent, lumea pălăvrăgește, aparent totul e loc comun, dar pe undeva există o ciudată atmosferă de spaimă inconștientă, dar ei nu vor să știe asta. Mi-ar oferi surprize momentele care sunt de firesc, nu de teatru. M-ar surprinde ceea ce nu e șablonard în teatru.”

Repetiția XIII – 7 martie 1985

Gheorghe Harag: „Cred că Romulus Feneș are o idee de decor foarte interesantă. Exact ceea ce ne trebuie și ne ajută. În orice caz, e un punct de plecare de la care putem începe mâine dimineață mișcarea. E o treabă ingenioasă. În spate ar putea fi un imens material care are la bază pânza; ar veni din spate de sus de tot, primind diferite dimensiuni care se mișcă, partea de jos se lungește și pe acest material sunt aplicate mii de bucăți de frunze sau alt material asemănător pentru a se putea spune „iată livada mea”. Tehnic, nu e simplu. Spațiul care se creează nu te obligă la nici o convenție. Se schimbă lumina ... Deci, mâine putem pleca cu toate forțele, depinde în ce măsură sunteți voi pregătiți pentru mișcare.

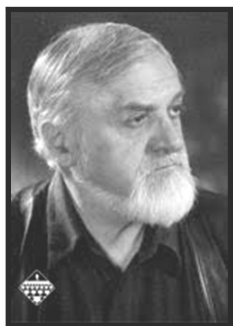
Am o problemă. Una de psihometodă. Mie nu-mi place să fac mișcarea marcată. Se obișnuiește de regulă să vină actorul să zică «acolo trebuie să mă duc?» și merge neutru. Îmi place să încerc din prima repetiție și stările, nu numai o repetiție topografică. Mie-mi plac repetițiile cu concentrare. Eu mă bag în priză și nu-mi place dacă ceilalți nu sunt. Când repet bine, după trei ore sunt epuizat. Că nu totdeauna rezultatul rămâne ... Nu-mi place starea de zeflema care e în repetiție și e la modă ... că dacă tot nu poți să redai starea, toată, mai bine faci o glumă sau altceva, ceea ce nu-mi place. Văd tot, știu, am îmbătrânit. Asta e foarte important pentru mine, crește și randamentul artistic. În 17 mai trebuie să dăm premiera.”*

Au cuvântul realizatorii spectacolului

Romulus Feneș : „Starea de creație”

* Constantin Săsăreanu

* Consemnări de Cristian Ioan, asistent de regie.



„Acum, când acest spectacol a beneficiat de analize și investigații profunde ale celor mai autorizați critici, fixându-i-se locul meritat în producția anului 1985, ne punem întrebarea: „Cum s-a născut acest spectacol?” și mai ales „Ce climat l-a generat?”

Desigur, orice lucrare artistică de valoare este rezultatul talentului, viziunii, muncii și al tuturor trăsăturilor personalității creatorului, dar și al climatului în care este concepută și elaborată opera. Adevărații creatori nu produc numai lucrări finite, ci construiesc ambianțe stimulatoare, alcătuiesc și cultivă spiritul de echipă, concentrează valori, stimulează manifestarea fiecărei individualități, capacitatea de dăruire și aportul de idei al fiecărui component al distribuției, influențează și animă toate celelalte compartimente ce alcătuiesc complexul dispozitiv creator care este teatrul. Acest enomen fecund a funcționat în câteva etape importante din existența artistică a Teatrului Național din Târgu-Mureș mai ales datorită prezenței, în aceste etape fericite, a unor mari regizori și scenografi.

La începutul anului 1985, în Teatrul din Târgu-Mureș se căutau noi sensuri, noi căi de evoluție. L-am invitat pe Gheorghe Harag, să vină acasă (pentru el a fi acasă însemnând a fi la Târgu-Mureș) spre a monta ce piesă dorește. În același timp, era invitată, tot de la Cluj-Napoca, și Silvia Ghelan, această mare doamnă a teatrului ardelean, spre a-și continua truda artistică alături de Harag și de noi, iar piesa ce urma să se monteze s-o aibă protagonistă.

*După multe căutări, Harag mi-a comunicat într-o seară, fericit, că a găsit ceea ce trebuia: **Livada de vișini** de Cehov. A urmat apoi o muncă laborioasă, în care farmecul și generozitatea, înțelegerea și răbdarea, strălucirea marelui artist și om aveau să se răsfrângă aspra întregii distribuții. Câțiva dintre maeștrii pensionari s-au prezentat voluntar pentru a lucra în compania lui. Insufla încredere și o stare de entuziasm tuturor, de la actori și scenografi până la recuzitier, mașinist, tâmplar. Cu fiecare zi, la fiecare repetiție, nu se monta doar un spectacol, se revitaliza spiritual o trupă, se renăștea un teatru.*

Scenografia spectacolului s-a născut în același climat și în aceleași împrejurări fecunde, în cadrul aceleași echipe și nefiind altceva decât o parte a unui întreg.

Gheorghe Harag m-a îndemnat să inventez un spațiu-metaforă, dinamic, care să scoată reprezentăția din interioare și care să imprime evenimentelor o anumită tensiune dramatică.

Descrierea livezii am luat-o nu din indicațiile de decor, ci din spiritul operei lui Cehov, din discuțiile personajelor.

L-am prezentat lui Harag o machetă în care am mototolit o hârtie mare, sugerând posibilitatea realizării unui spațiu adânc, amplu, în stare să comunice senzația a ceva vegetal, viu, merit să moară odată cu distrugerea livezii din ordinul lui Lopahin, noul stăpân. Harag a fost entuziasmat de propunere. Era un regizor-plastician, care picta cu

actorii, lumina, sunetul, mizanscena fiind pentru el un mijloc de exprimare plasticodramatic.

Când a văzut decorul marcat, a simțit nevoia să-i completeze dimensiunea fizică propriu-zisă cu una sonoră, care să dea poezie ansamblului: strigăte auzite de departe, muzică.

În concepția regizorului, funcția luminii era foarte importantă; ea trebuia să neliniștească, să învăluie totul într-un halou straniu, să singularizeze clipele de comunicare cu eternitatea când zbaterea eroilor era oprită în stop-cadre, aproape cinematografic.

Prin iluminarea fundalului apare soarele. Acest element subliniază faptul că ne aflăm în natură. Este un detaliu plastic care imprimă acțiunii tensiune cosmică, situând-o totodată în cadrul eternului uman. De asemenea, sugerează prezența unui personaj esențial în teatrul lui Cehov: timpul.

Mobilierul plantat în decor este numai cel strict necesar, la care textul face referiri exprese cu valoare metaforică: dulapul de 100 de ani sau patul de copil în care doarme Ania.

Șareta a apărut la început ca un element plastic menit să dea un desen în contre-jour pe fundalul soarelui, apoi Harag i-a dat acea formidabilă utilizare în actul II.

Costumele evidențiază relația eroilor cu livada. Patina și un subtil desen floral dau impresia că au fost ninse cu petalele vișinilor înfloriți. În dulapul de o sută de ani despre care se vorbește în monologul lui Gaev am pus niște pelerine viu colorate, un accent cromatic din alte timpuri, amintind de străbunii personajelor. I-am propus lui Harag ca scena de teatru în teatrul din actul III, când are loc spectacolul regizat de Charlotta Ivanovna, să aibă tristețea clovnilor și saltimbancilor din picturile lui Picasso. Momentul e trist prin ridicol, căci la balul boierilor sărăciți, sosiți de la Paris, nu vin nici măcar funcționarii de la poștă, ci doar servitorii din casă. I-am îmbrăcat pe eroi în această scenă în costume care trimit la perioada roz-bleu a pictorului.

Există o voită orchestrație cromatică a spectacolului. La început domină costumele de călătorie colorate – se vine de la Paris; în actul II are loc o transfigurare spre alburii, doar cu o pată de negru marcată de trecerea artistului rătăcitor; actul III debutează într-o lumină de clar-obscur care se accentuează spre actul IV, până la acel contre-jour sugerând ultima înflorire de o clipă a livezii cu vișini. Urmează momentul culminant: prăbușirea decorului prin care livada se dovedește o uriașă zdreanță. Harag a dorit ca «tăierea» să fie puternic vizualizată, pentru că prin gestul lui Lopahin se distruge și o speranță, o iluzie de fericire. Dintre rămășițele livezii apare uitatul servitor Firs, spre a muri odată cu livada, nu însă înainte de a spune: «Eu rămân aici». Dacă ar fi fost să mai montez încă o dată piesa lui Gheorghe Harag, știu acum că i-aș fi propus ca ultimul gest al lui Firs să fie acela de a încerca să coasă zdrențele livezii.”

Fatjol Tibór : „Ca bătaia unei inimi ...”



De la început Gheorghe Harag n-a acceptat ideea de ilustrație muzicală la spectacolul **Livada de vișini**, dorind o muzică originală, «care să susțină valoarea textului cehovian.» De aici a început totul, întâlnirile, nopțile în șir în care vorbeam despre **Livada** ... Regizorul își imagina un pedestal în spatele scenei, pe care să stea un cvartet de coarde, în frac și cu manșete albe, care la un moment dat, prin efecte de lumină, să dispară, rămânând în mișcare doar manșetele albe, în timp ce muzica se amplifică treptat. Această idee mi-a plăcut din punct de vedere vizual, însă am avut obiecții. În primul rând regizorul ar fi vrut ca acest cvartet să stea tot timpul în scenă. Asta însemna trei ore. Apoi, tehnic, erau greu de realizat acele efecte de lumină care să facă să dispară la un moment dat cvartetul.

Am ținut mult, recitind piesa lui Cehov, la indicațiile autorului: trei viori, un violoncel și un flaut. Ideea mea era ca instrumentele acestea să fie, dar numărul lor să fie dublat. Harag, cu receptivitatea lui recunoscută, a acceptat spunându-mi precis de ce material muzical avea nevoie.

Primea ceea ce i se părea bun de la colaboratorii cu care lucra, filtrând totul prin geniul său. Așa s-a întâmplat și cu ideile propuse de mine în legătură cu muzica de scenă.

Paralel cu aceste alegeri ale materialului muzical, și-a schimbat și viziunea despre decoruri sau unele părți de mișcare.

O făcea cu o exigență artistică nemaîntâlnită, la fiecare repetiție. Într-o zi s-a așezat alături de mine la pian, pentru a alege, în sfârșit, muzica, dintre mai multe variante.

Acest moment a avut ceva ciudat. Mi-a spus că mama lui a fost profesoară de pian, dar că el nu se pricepe la muzică. A spus-o, cred, din modestie, de fapt a fost primul care a putut exprima prin cuvinte esența muzicii pe care o dorește. Cuvintele lui m-au inspirat și m-au urmărit tot timpul, chiar atunci când partitura era gata. Când am terminat, Harag mi-a spus că este ceea ce trebuie să fie în organismul spectacolului. Am imprimat muzica. N-o să uit niciodată cum Harag, emoționat ca un copil, se grăbea spre cabina tehnică să asculte înregistrarea. Ascultând introducerea, mi-a spus: „Aceasta e melodia trecerii în lumea veșnică.”

Scheletul muzical al spectacolului, odată construit, naștea în repetiții noi idei. Harag dorea ca muzica să intre în dialog cu cuvântul cehovian, să accentueze sensurile tragice ale comediei, învăluindu-te de la primele acorduri, deschizând parcă niște căi de acces într-un spațiu imens.

Melodia principală se reia la începutul fiecărui act, având acest rol, de poartă de intrare într-o lume bântuită de seime. În funcție de aceste melodii, regizorul a schimbat de mai multe ori mișcarea. Așa s-a întâmplat cu scena balului din actul al III-lea.

Aveam pentru final șase variante de muzică. I-am propus regizorului un mixaj din murmur de pădure, lovituri de topor și o melodie obsedantă, care să sugereze dispariția livezii. Harag mi-a spus că așa ar fi fost, poate, dacă aduceam muzica „acum trei zile”.

A optat, în cele din urmă, pentru bătaia pumnului lui Firs în scândura scenei – un mesaj al artistului, transmis prin noi.

Colaborarea cu Gheorghe Harag a fost un moment fericit al existenței mele. Am înțeles că lucrurile adevărate sunt simple, că în spectacolul de teatru trebuie să comunici sincer, cu gândul mereu la spectatori, la viața lor.

M-am gândit să transcriu pentru concert această muzică; ne vom putea aminti, astfel, de un mare spectacol de teatru, care, chiar și atunci când nu va mai fi pe afiș, va rămâne viu ca bătaia unei inimi.

Silvia Ghelan (Ranevskaia): „În situații – limită, omul reacționează neprevăzut...”

*Actorul depinde de regizorul cu care lucrează. Ani de-a rândul, mi-am dorit să colaborez cu Gheorghe Harag. A fost să ne întâlnim aici, la Târgu-Mureș. Vis împlinit! De câte ori în viață se împlinesc visele? Întâlnirea cu acest regizor a fost unică, o asemenea experiență artistică nu am cunoscut în cariera mea. În timpul repetițiilor, am avut mereu public în sală. Erau prezenți actori, regizori, scenografi, critici, scriitori veniți din toată țara. La masă s-a lucrat puțin. Harag a renunțat la lecturi. În prezența întregii distribuții, a scenografului și a compozitorului, ne-a descris în imagini cum va arăta **Livada de vișini**, moment cu moment.*



Despre Ranevskaia spunea : «oameni ca ea îți dau o sută de ruble, dar peste două minute nu mai știu cine ești, aici este realismul de o necruțătoare cruzime al personajului». Liubov Andreevna, revenită în ambianța copilăriei, e îndrăgostită de livadă, pare o femeie bună și generoasă, dar de fapt este egoistă și superficială să înțeleagă realitatea, cu reacții surprinzătoare, trecând cu ușurință de la râs la plâns.

*Pentru a-mi sugera cum vede personajul, Harag mi-a povestit o scenă dintr-un spectacol cu **O lună la țară** montat de Efros.⁹⁹ Acolo, o aristocrată ca și Ranevskaia are un lung monolog. În mână ține o eșarfă. La un moment dat, mașiniștii încep să desfacă decorul, apare și recuziterul care ia eșarfa, dar eroina continuă cu disperare să vorbească.*

Gheorghe Harag sublinia că mai ales actul II trebuie să ne scoată din capcanele textului. Esențialul se ascunde undeva în text, dar nu în litera sa, ci în subtext. Pentru a descoperi acel ceva care să transmită mai mult decât banalele conversații ale

⁹⁹ Anatoli Vasilievici Efros (1925-1987), regizor sovietic de teatru și film, un interpret de frunte al clasicii ruse.

protagoniștilor, trebuie să căutăm în propria noastră personalitate. Ne spunea că omul este o creatură ciudată, care în majoritatea situațiilor-limită nu reacționează după regulile sau canoanele sociale sau după pronosticurile psihologilor. În fața prăpastiei, a falimentului pe care îl reprezintă vânzarea livezii, personajele lui Cehov se comportă într-un mod neașteptat. Pentru a ne ajuta să le înțelegem starea, Harag ne-a evocat o scenă pe care o trăise pe când era prizonier într-un lagăr nazist. Era noaptea de Anul Nou și era de așteptat ca deținuții să fie mai triști ca niciodată, cu toate că aceștia erau de o veselie neînfrânată, se întreceau în glume și giumbușlucuri.

Această amintire ne-a urmărit mereu în timp ce construim spectacolul și mai ales când a trebuit să rezolvăm finalul. Totul e împachetat, nimeni nu se mai agită. Personajele stau pe valize, ca într-o gară. Se întâmplă un lucru ciudat. Începe discuția, toată lumea e vioaie, cuprinsă de o stare de eforie exagerată. Nu există nici o dramă, nici o suferință, nici o nostalgie. Conversația are un antren de-a dreptul înspăimântător. Ajunse într-o situație-limită, personajele se prefac că nu s-a întâmplat nimic, până când Lopahin rostește „La revedere”. Atunci Ranevskaia începe să urle, ceilalți izbucnesc în plâns. De aici încolo, pentru ei, viața se oprește în loc ...

Din tot ce ne-a spus despre universul lui Cehov, despre actul artistic, despre cum să gândești personajul, lumea lui interioară, din tot ce ne-a vorbit cu știință și nespus farmec, s-ar putea scrie o carte.

Munca ce a urmat n-a fost ușoară. Peste o săptămână, când ne-am suit pe scenă, Harag ne-a cerut să repetăm la temperatura de spectacol. Eram niște bieți cai a căror zăbală era ținută strâns de o mână sigură, și pe care uneori îi durea atingerea pintenilor. Îl simțeam ca pe un mare dirijor care cunoaște partitura și care îți pretinde să ți-o însușești perfect. Eu, apropiindu-mă întotdeauna cu timiditate de un rol, uneori îl enervam. Devenea dur, și atunci mă inhibam. Dar asta a durat puțin, până când am reușit să ne cunoaștem unul pe celălalt.

Metoda lui de a „biciui” actorul m-a cucerit. Cerându-ne să ardem în repetiții, ardea și el odată cu noi, implicându-se total în fiecare clipă. De multe ori nu mai avea răbdare să explice și se urca pe scenă „să ne arate”. Era un actor desăvârșit.

Avea o neliniște și o nerăbdare de a termina spectacolul. Mi-a mărturisit că trăiește o stare unică: întotdeauna a avut semne de întrebare, temeri, dar de data asta e convins că merge pe drumul bun.

Gheorghe Harag avea darul de a stimula trupa cu care lucra, de a provoca în colaboratorii săi o încărcătură spirituală specială. Este extraordinar pentru un actor să poată să spună, și după trei decenii de carieră, că a mai avut ceva de învățat. Eu am avut ce învăța de la Gheorghe Harag, colaborarea cu el a fost o mare lecție de teatru, o mare lecție de viață.

Ion Fiscuteanu (Lopahin): „O forță care cumpără nu numai livada...”

Acest rol cehovian a fost un moment deosebit pentru mine. Conduc de măiestria lui Gheorghe Harag, Lopahin m-a făcut să descopăr în Ion Fiscuteanu disponibilități

interpretative necunoscute. În ridicarea unei reprezentații, deși avea de acasă foarte clară concepția mizanscenei, Harag obișnuia să colaboreze cu interpretul. Spunea că ființa acestuia îl inspiră. Repetam scena din actul III, când Lopahin cumpără livada. Harag m-a oprit și mi-a spus: «ăsta este Lopahin» - și de acolo am început împreună, pe această linie, să descifrăm traiectoria personajului.



Eroul este capabil de gesturile firești ale sensibilității. Este neputincios în fața unui act elementar de realizare sufletească, cum este acela de a cere în căsătorie pe Varia. Decorul îți sugerează un tunel al timpului în care se frământă sufletele personajelor, un trunchi de copac viermănos în care se zbat acești cari umani. Lopahin privește existența, la început în aparență destul de binevoitor, apoi, cinic și crud, își dă pe față gândurile. El stă, pân-dește, îi „fotografiază” cu mintea, cu ochiul, și așteaptă momentul propice pentru a cumpăra acest trunchi care este livada și care semnifică viața.

L-am construit pe Lopahin împreună cu regizorul, cu o mare economie de mijloace. Nu e expansiv, privește imobil zbaterea celor din jur. L-am retezat toate posibilitățile de a se exterioriza. Harag m-a condus spre un Lopahin aproape diabolic, a cărui forță cumpără nu numai livada propriu-zisă, ci însăși orânduirea pe cale de dispariție, reprezentată de Raveskaia și de ai ei.

Gheorghe Harag nu era numai un teoretician, ci un extraordinar practicant – dacă putem spune așa – cu o capacitate excepțională de a sugera și transmite interpretului. Cred că asta venea dintr-o bogată experiență de viață, din adâncimi sufletești, pe care le-a scos la iveală mai ales în acest ultim spectacol.

S-a descoperit pe sine cu o vervă extrtaordinară; parcă simțea că va fi cântecul său de lebedă, testamentul său regizoral ... În fiecare dimineață bea o cafea și fuma o țigară, stătea de vorbă circa 15-20 de minute, după care începeam să lucrăm într-o stare de entuziasm. A doua zi, venea cu un rezumat a ceea ce repetasem cu o zi înainte. Obișnuia să spună: «Regia totuși nu e bună. Actul II la final trebuie ridicat, este mai slab decât începutul actului III. Și actorii sunt extraordinari, însă regia e slabă». Evident că atunci când reluam scenele corecta și jocul actorului, și ceea ce socotea că nu i-a reușit regizoral.

Simt o mare răspundere jucând rolul Lopahin, responsabilitatea unui act de cultură. Reprezentațiile se desfășoară la o temperatură înaltă; deși în mod firesc nu pot fi egale, aidoma una cu cealaltă, spectacolul acesta are o cheie, așa spune, din care nu poate să iasă, cheia pe care a potrivit-o atât de bine meșterul Gheorghe Harag.

Mihai Gingulescu (Gaev) : „Un mare naiv, un dezarmat ...”

„Gheorghe Harag rămâne pentru mine regizorul pe care l-am întâlnit când eram foarte tânăr și care m-a inițiat în profesie. Crea, în repetiții, un climat deosebit, știa să provoace acea bucurie specială a creației, pe care cineva a numit-o „stare de creație.” Chinul începea după repetiții, când ple-cai acasă. Pentru că Harag se arăta întotdeauna

nemulțumit, te obliga să te îndoiești mereu. În mod sigur, el a știut de la început ce vrea cu spectacolul, a știut cum trebuie să fie rolul lui Gaev. Dar niciodată nu mi-a spus-o direct. Nu avea obiceiul să-ți dea soluția „mură în gură.” Îți sugera, te plimba prin diverse posibilități, care te apropiau sau te îndepărtau de viziunea de ansamblu a reprezentației. Te lăsa să te zbați, să dibui. M-am zbatut, am căutat, am înțeles că îl vrea pe Gaev un mare naiv, un inconștient ce duce o existență inutilă fără să-și dea seama de ceva, un tip ridicol, dar în același timp înduioșător, în zbaterea lui care nu duce nicăieri, un om dezarmat; uneori crede că are soluțiile, deși sunt pur fanteziste, și renunță repede, realizând că e infirm în fața complicațiilor realității.

Eroul resimte o stare de derută tragică în fața oamenilor activi. Pe Lopahin îl detestă, îl consideră grobian, vulgar, în subconștient se teme de el, intuind că e omul care îl va distruge. În ramolimentul lui progresiv, Gaev își construiește o lume aparte în care se bucură de o lovitură la biliard, de o floare. Una dintre plăcerile lui e aceea de a vorbi, se crede un mare orator, când ține discursuri e încântat de el însuși, se simte viril, important. Într-un fel, o victimă sigură. Probabil că va muri în sărăcie, n-are scăpare, pentru că nu se poate descurca în concretul vieții. I-am găsit împreună cu Harag un răs stupid, jalnic, pentru a accentua că este, ca și Pișcik, un mic bufon printre ceilalți. Sunt oameni care atât de puțin zăbovesc asupra unui gând și atât de ușor trec de la o stare la alta încât existența lor curge de la sine. Gaev e din această categorie. Pentru mine, ca actor, lucrul la rol a fost o școală de teatru. La fel pentru întreaga trupă, Harag invitând pe fiecare interpret la o analiză lucidă a mijloacelor de expresie folosite până atunci, la părăsirea unor modalități revoluate, la un mod nou de a gândi teatrul.”

Cornel Popescu (Trofimov): „Un personaj comic în neputința lui ...”

Intellectualul, în veșnica lui dispută cu lumea, cu alcătuirea umană. Notam undeva pe text că Trofimov, în momentele lui de excitație verbală, devine incoerent, greu de urmărit și de înțeles. Acesta ni s-a părut a fi, simbolic, motivul pentru care intelectualitatea din Rusia (sau de pretutindeni) nu a fost sau nu s-a făcut înțeleasă de popor (popoare). Plauzibil. Și, pentru a susține această ipoteză, care ni s-a părut a nu fi numai atât, am situat „tiparul Trofimov” într-o zodie a pozițiilor de mijloc – nici prea limpede, dar nici confuz; revendicativ în vorbă, dar neputincios în faptă; visând măreția și trăind într-un prezent obscur; nici util, dar, în nici un caz, inutil; complexat în dragoste, pătimaș și incisiv în susținerea teoriei, ironic, superior în dispute, un personaj comic în neputința lui.

Îi este hărăzit ca tot ceea ce face în viață să nu aibă concretețe. De aici a plecat întrebarea: cum se adaptează la real un astfel de om? Amănuntele au venit de la sine în timpul repetițiilor. Trăsătura care s-a impus ca o dominantă a caracterului său a fost agresivitatea. Este o formă de apărare a omului neputincios. Când tace, Petia Trofimov este umil, se simte handicapat, când vorbește devine vehement, violent. Și în dragoste,



unde s-ar cere delicatețe, tonuri blânde, inițiativă, eroul este brutal. Există la el un filon de iubire pentru Ania, dar când acesta ajunge la suprafață, cuvintele îi fac sentimentele otova.

Mă surprind încercând să transcriu teoretic ceea ce am făcut practic, și nu singur, ci împreună cu acest mare regizor care a fost Harag. Orice rol lucrat cu el înseamnă măcar o încercare, dar de regulă o reușită în autodepășire (noi mijloace, noi modalități, situații speciale etc.), o explozie de imagini (și ce imagini?) pe care le stârnea în fiecare dintre noi. Cred că a fost cea mai „cinematografică” direcție de scenă ce am „trăit-o” până acum. Și cea mai rodnică, în încercarea de a găsi drumul spre arta autentică.”

Cornel Răileanu (lașa): „Un tip fără scrupule, mai periculos decât Lopahin ...”

„În timpul repetițiilor ne-a vorbit mult despre Cehov și falsul spirit cehovian - „cu pauze interminabile, ochii agățați de pereți, cu afișarea stării de plictis.” Dorea pe scenă viață, un univers viu sub un clopot de sticlă, care se poate repeta cu alte entități umane, indiferent de spațiu și timp. În modul cum a gândit spectacolul, Gheorghe Harag a evitat orice formă de localizare. Împreună cu Romulus Feneș, a optat pentru un decor-metaforă, cu extrem de puține elemente de mobilier, fiecare având o semnificație specială (dulapul de o sută de ani, patul de copil al Aniei, șaretă). În acest scop, s-a consultat îndelung cu un fost recuziter al teatrului, o autoritate în materie – Nagy Sándor. Pentru a ne ajuta să intrăm în starea personajelor, în repetiții Harag a folosit ca ilustrație muzica filmului **O dramă de vânătoare**. Când a fost gata muzica de spectacol, compusă de Fatyol Tibór, am fost surprinși, ne-am adaptat mai greu. Harag, în schimb, a fost entuziasmat de la început de acest comentariu muzical tragic, pur, eliberat de orice elemente folclorizante. Mai târziu ne-am convins și noi cu toții de justetea opțiunii regizorale și de virtuțile dramatice remarcabile ale creației lui Fatyol Tibór.



Multe discuții în caracterizarea personajelor erau axate pe ceea ce trebuie să se vadă dincolo de cuvinte, în jocul actorilor.

Pe de o parte, Harag ne cerea gesturi largi, starea și vorbirea să fie explozive, penetrante. De multe ori, nemulțumit, spunea: «e Kammerspiel, nu doresc microrealism, vreau ca totul să se vadă mare». Pe de altă parte, în rezolvarea unor momente a recurs la modalități ce țin de film, de expresivitatea specifică prim-planului. Regizorul accentua că fiecare erou trebuie să aibă o viață a lui, străină de a celor din jur, și aceasta să conducă la ideea lipsei de comunicare. O considera trăsătura dominantă a universului cehovian. Toți discută, dar de fapt nu-și vorbesc. Se uită unul la altul, dar nu se privesc. Niciodată nu ajung la un numitor comun. În șaretă, Ranevskaia își povestește drama, în timp ce Gaev ronțăie caramelle. Lopahin li se adresează-ză mereu: «Ascultați-mă, vă rog», dar nimeni nu-l ascultă. Atenția este mimată, personajele fac gestul dar lăuntric se află în altă parte. Aceste ființe superficiale și însingurate, surde la suferința sau bucuria

aproapelui, sunt victime sigure ale lui Iașa și Lopahin. Aceștia doi aparțin altei lumi, lipsită de poezie, sunt practici, cu picioarele pe pământ, își urmăresc cu sânge rece ambițiile de parvenire.

Iașa este în concepția regizorului un tip fără scrupule, fără urmă de sensibilitate, mult mai periculos decât Lopahin (pe care sufletul de mujic îl face să aibă o oarecare compasiune și înțelegere pentru stăpânii livezii). Suprema lui țintă este să se întoarcă la Paris, de unde a cules și a adoptat mofturile celor din lumea bună; e în stare de orice ca să-și atingă scopul). Jocul lui e perfid. Știind că poate conta pe indulgența stăpânei, îi sfidează pe cei din jur, îi tratează cu impertinență. Pe Gaev și pe Ania, care îl numesc „lacheul doamnei”, îi terorizează. Faptul că Firs are în casă un statut aparte îl irită pe Iașa, întrucât nu acceptă să împartă cu nimeni bunăvoința Liubovnei Andreevna. Amalgamul respingător care-i compune caracterul răzbate nu numai din atitudini, din gesturi, din disprețul și răceala cu care vorbește de mama sa, dar și din îmbrăcăminte. Harag a ținut să-i sublinieze aroganța afișată, natura grosieră și prin ținută: pantofii jerpeliți, pantalonii boțiți atârând, mănuși „glacé”. În cristalizarea tuturor acestor nuanțe, Gheorghe Harag știa să-ți sugereze mijloacele, să te ajute să le descoperi singur, în opera lui Cehov sau în tine însuși.”

Marinela Popescu (Varia): „O fire de câine credincios”

„Nu am colaborat cu Gheorghe Harag până la acest spectacol. Când a lucrat la **Moartea lui Tarelkin** am asistat la repetiții. Când am aflat că am fost distribuită în **Livada de vișini**, am simțit o mare emoție, spaimă amestecată cu bucurie. În timpul lecturii la masă ne-a povestit în imagini spectacolul. Erau secvențe de o deosebită expresivitate picturală. Ceea ce impresiona la Harag era nu numai fantezia debordantă, dar și ușurința cu care renunța la anumite rezolvări, exigența, căutarea obstinată până ajungea la acel miez simplu dar incandescent al lucrului adevărat și profund.



Odată ne-a spus că lectura textului i-a sugerat imaginea unui candelabru imens într-o mizerie și o sărăcie lucie. Emblematică pentru această atmosferă dezolantă este scena balului, în care Ranevskaia trebuia să fie într-o rochie bogată, fastuoasă, roșie, tivită cu aur; apariție ridicolă, printre servi-torii casei, singurii invitați la petrecere, și momentele de teatru fals, scornite de Charlotta. Un bâlci care năștea un sentiment tragicomic.

La actul II a meditat mult. Cu excepția ideii lui Lucian Pintilie, cu lanul de grâu, spunea că nu a întâlnit în alte reprezentații o rezolvare de esență a acestui moment. În prima fază optase pentru un copac imens în scena goală; în vârf Semion urma să cânte, iar personajele să se afle adunate în jur.

Sunt soluții la care a renunțat, sau nu a avut timpul necesar să le finalizeze. Dar ele ne-au adus în lumea piesei, ne-au apropiat de semnificațiile pe care dorea să le dezvăluie prin spectacol. Secvența din actul III ne-a descris-o de la început și a și rămas la ea: «văd un hău mare, pustiu și o șaretă care merge singură, un element straniu, cu valoare de simbol pentru universul cehovian».

În acest cadru, Gheorghe Harag a compus o scenă mută, de o deosebită plasticitate, pentru personajul Varia. După dezlănțuirea furioasă și neputincioasă împotriva lui Liubov Andreevna, care dăduse un ban de aur actorului-trecător, Varia rămâne singură. În șaretă, furată de gânduri, într-o stare melancolică, se leagănă ușor. Harag a dat prin această imagine expresie tragică visului ei de-o viață, și care nu va fi hărăzit să se împlinească, de a avea o familie.

Varia este victima atât a unor oameni inconștienți, risipitori, cât și a propriei ei slăbiciuni. Este o fire de câine credincios, la care se adaugă iubirea nemărginită pentru Ranevskaia și supunerea față de familia care a adoptat-o. Ea își face un țel din a sluji. Deși profund nefericită, e în stare să-și reprime sentimentele, să renunțe la propria ei existență, pentru a-i sluji pe ceilalți. Cea mai dureroasă relație din piesă este cea dintre Varia și Lopahin. Ea culminează în ultimul act, când are loc „cererea în căsătorie”. Harag a cerut ca celelalte personaje să joace în fundul scenei și să-i lase pe eroi în această penibilă situație.

Scena trebuia să fie un summum al non-comunicării. Această omenească neputință de a se întâlni, când ei de fapt se privesc, se caută, chiar seamănă. Pe plan sentimental conexiunile sunt perfecte, în plan general ele nu se pot stabili.”

Aurel Ștefănescu (Firs): „Un element de constanță...”

„Am mai colaborat cu Gheorghe Harag la realizarea unui mare spectacol: **Moartea lui Tarelkin** de Suhovo – Kobilin. Cine nu era familiarizat cu maniera sa de lucru era ușor derutat de metoda sa de a demola tot ce știai despre meserie - știință care, la un moment dat, poate deveni rutină.

În **Livada de vișini** și-a dat întreaga lui măsură de creator. Era preocupat să-și esențializeze experiența artistică și umană de-o viață și să ajungă la cele mai profunde semnificații prin mijloacele cele mai simple. Pe Firs l-a văzut încărcat de vârsta

tuturor personajelor; el este elementul de constanță în această lume, pe care bătrânul lacheu nu o condamnă, o privește ușor detașat, cu oarecare nostalgie, simțindu-i ridicolul, superficialitatea și slăbiciunea ce o vor pierde. Străin de agitația celor din jur, el trăiește într-un univers al lui. În foarte multe scene, când se vorbește, se dezbate, Firs este absent. Participă direct doar când apar semne că se va distruge ceea ce pentru el reprezintă viața, adică Livada de vișini. Are o imensă dragoste, de animal domestic, față de Gaev și Ranevskaia. E instinctiv ostil față de noua existență, care pătrunde odată cu Lopahin și lașa.



Data fiind vârsta sa înaintată, personajul mă obligă la compoziție. Ca actor, aveam nevoie de elemente care să mă ajute să intru în stare. Am găsit într-o cabină o haină neagră și mi-am pus niște mănuși, lucru care m-a stimulat. Harag m-a rugat să păstrez aceste detalii de îmbrăcăminte, le-a considerat sugestive. Mi-a cerut să nu exagerez mijloacele de a reda bătrânețea, să le folosesc cu economie, cu simplitate, să marchez acest lucru mai ales prin modul de a gândi al eroului, pe anumite tipare. Considera ritmul lent ca foarte important în crearea personajului. Dorea ca vorbirea lui Firs să sune ciudat, ca dintr-o altă lume. La repetiții și-a exprimat dorința să nu particip, ca, la un moment dat, să mă cheme la una dintre repetiții.

*Indicațiile sale ne-au paralizat pe toți. Mi-a spus să mă duc în spatele scenei, apoi să mă îndrept spre rampă, să cad în genunchi, să bat cât pot de tare cu pumnul în podea și să spun (schimbând puțin replica pe răspunderea sa) : „Eu am să rămân aici”. În textul lui Cehov era : „Eu am să mă odihnesc puțin aici”. Am înțeles că îl investise pe Firs cu ultimul său cuvânt, că făcuse din el purtătorul testamentului său artistic. Acest final încununa viziunea spectacolului asupra piesei lui Cehov. Harag vedea eroii **Livezii cu vișini** ca o trupă de actori pe scena unui teatru care este însăși viața; fără grija zilei de mâine, fără preocupări serioase, neputincioși să aprofundeze fenomenele existenței, ei se volatilizează prin incapacitatea de a exista în planul realității”.*

Din unghiul comentariului critic

Natalia Stancu: „Jocuri făcute” și „jocuri inițiate”

„Lopahin (Ion Fiscuteanu) devine în spectacolul lui Gheorghe Harag „meneur” al jocului teatral. El apare în proscenium, pipăie cortina de catifea grea care, ca la un semn magic, începe să alunece încet, ușor, dezvăluind – filtrat printr-o pânză subțire, străvezie – un univers uman și teatral; un univers familial și neobișnuit totuși, grație relativei obscurității și redimensionării siluetelor abia zărite.

Este, această cortină, s-ar putea spune, un posibil element de construcție al decorului, o posibilă „perdea” a casei Liubovnei Andreeva, iar cei dinăuntru pot fi imaginați pândind venirea mult așteptată a acesteia (cu bucuria atât de mare a unui eveniment prea mult dorit încât frizează spaima, cum simțim din tonul Daniușei – Monica Ristea).

Este, mai ales, această cortină, extrem de fină și transparentă, un generos semn teatral lămuritor și inițiativ creat de Harag. O sugestie a timpului operei (lumea cehoviană este înscrisă, pentru început într-un tablou vechi, patinat de vreme. O materializare a „cortinei” reale, totuși transparente, ce există între noi și universul cehovian. O sugestie a dificultății, dar și a po-sibilei comunicări dintre noi și creația clasică. Ori, un semn marcând (temă dezvoltată textual în opera cehoviană) „privirea” lumii cehoviene spre viitor – timpul în care, iată, noi ne aflăm acum. După cum poate fi și un indicator al intensității cu care noi, cei din sală, iscodim pe cei care au fost înaintea

noastră (oameni reflectați în personaje precum Ranevskaia, Lopahin etc., scriitori precum Cehov), căutând neostenit – pentru a ne lumina propria existență – valori ale continuității și negației, sensuri sau erori ale zberii umane.

Abordând opera clasică, Gheorghe Harag va urmări reconstituirea „jocurilor făcute” de Cehov, dar și iscodirea posibilelor noi semnificații revelate la o lectură contemporană. Va iniția, de aceea, noi „jocuri” scenice, purtătoare de noi înțelegeri. Astfel, restituirea **Livezii cu vișini** făcută de Gheorghe Harag – discurs scenic nemijlocit dar totodată și susținut discurs metateatral – începe, și, cum vom vedea, sfârșește, prin a propune atenției o meditație despre relația dintre teatru și viață și dezvoltă pe tot parcursul spectacolului o reflecție despre resursele comparațiilor prilejuite de timp în examinarea valorilor și idealurilor.

În clipa când cortina începe să se ridice – ceea ce tradițional era conacul Ranevskaiei, ni se înfățișează ca un hău, spațiu evanescent și straniu, ca o plasă gigantică în care oamenii par prinși ca niște fluturi, prin excelență efemeri. Imaginea odată dezvăluită, impresia e în întregime stabilizată; decorul excepțional al lui Romulus Feneș reprezintă totuși altceva; un tunel uriaș, o structură gigantică (dar mai degrabă închisă), schimbătoare, alburie, gri-verzui, galbenă, vag-sentimentală se cascadează spre noi, îngustându-se treptat, prelugindu-se până departe, în pânțele scenei (a cărei adâncime reală este, prin felurite efecte optice de perspectivă, mult amplificată). Un tunel interzicând orice evadare pe laterale, dar orientând, direcționând parcă „mersul” oamenilor într-un singur sens.

Un „drum al vieții”? Ce se află la capătul lui? Ce înseamnă acel loc magic, acea stranie „lumină” galben-roșiatică (în direcția căreia s-ar afla și livada) care, când toate celelalte lumini se sting, arde în imensitatea scenei, ca o conștiință neadormită, ca un ochi veșnic treaz, ca o planetă luminată de energiile corpurilor din jur, sau ca Soarele – forță cosmică incandescentă. Misterul? O supremă revelație? Neantul?

Ce poate însemna șareta ce așteaptă acolo, în acel „punct terminus”, scaldat într-o lumină intensă și egală, mai ireal decât toate? O forță necunoscută polarizează într-acolo, cum spuneam, mișcarea personajelor (inclusiv cea a trecătorului în haine negre, cerșetorul misterios și insistent care pare, el însuși, o premoniție, ori o întruchipare a morții ce „vămuiește” oamenii în fel și chip). Uneori personajele par a „vedea” conturându-se tot acolo livada de vișini. O coincidență între iluzia fericirii și suprema iluzie umană – cea a vieții? O coincidență tragică între aspirația umană și limitare?

Profund original, scenograful fructifică sugestii ale unor imagini artistice intrate în sensibilitatea contemporană – decorul său amintind ceva din unele filme sovietice după Cehov, dar mai ales de „zona interzisă” (ca spațiu ireal al decantării sensurilor spirituale) din **Călăuza**.

Această universalizare, generalizare a timpului constituie un frapant element de noutate în lecturarea scenică a **Livezii cu vișini**.

Prin acest decor și prin tratarea în interiorul său a diferitelor scene sub semnul dominantelor metaforice ale „căutării timpului pierdut”, iluziei și iluzionării, melancoliei, stărilor de alienare. **Livada de vișini**, fără a înceta să fie o piesă cu evidente aspecte morale și sociale, capătă o profundă dimensiune existențială.

Fără a anula dimensiunea satirică specifică lui Cehov, fără a absolvi personajele de „vină”, spectacolul dezvoltă ideea de farsă a vieții însăși, care cheamă, atrage și nu împlinește, limitează, distruge.

Protagoniști ai unei „farse tragice”, eroii cehovieni devin tragici din punct de vedere ontologic și comici sau grotești doar prin imposibilitatea de a-și depăși propriile limite ori contradicții, precum și de a rezolva dileme care sunt irezolvabile în condițiile lumii lor.

În final, la ordinul aceluiași Lopahin, asistăm la tăierea „livezii cu vișini” – prăbușirea dispozitivului scenic. Zărim, dincolo de universul iluziei teatrale, pereții reci ai culiselor, ștăngile, sforile decorului. O destrămare a iluziei existenței – pentru personaje. O destrămare a iluziei vieții solidare, celei a teatrului – pentru interpreții care se lipesc tăcuți de ziduri, rămânând cu fața spre ele.

În acel moment, personajele tragice ale spectacolului nu mai par a fi eroii cehovieni, ci actorii înșiși. Căci plasarea în iluzie, existența în cutia magică a scenei este pentru ei însăși viața, fericirea, sensul.

Supremul eroul tragic este însă Firs. Actorul care îl joacă, prăbușit aproape de scândura scenei, lovește în ea repetând: „Eu am să rămân aici ...”

Nimic nu îl va putea desprinde pe Firs de casa căreia i-a închinat viața. Harag investindu-l pe acest valet credincios cu ceva din ființa sa de mare vrăjitor al scenei. Fidelitatea donquijotescă a lui Firs față de robia sa de-o viață, în raport cu care nu există eliberare, va deveni, prin moarte, destin. Gheorghe Harag a făcut din Firs un autoportret simbolic și din cântecul său de lebedă, **Livada de vișini**, un legat.

Spectacolul lui Gheorghe Harag propune nu o viziune amar-politică, ci una lucidă, înțeleaptă și deci senină, o descifrare a sensurilor **Livezii cu vișini** neatinsă până acum, situând-o la nivelul unei meditații ontologice”.

Partea a III-a

*CRONICI TEATRALE SEMNATE
DE PROFESORUL IOAN CHEREJI*

Stagiunea 1962 - 1963

*DACĂ VEI FI ÎNTREBAT
OCEANUL
JOCUL DE-A VACANȚA
A DOUĂSPREZECEA NOAPTE
MINCIUNA ARE PICIOARE LUNGI
CRED ÎN TINE*

„Steaua Roșie”, 17 noiembrie 1962

Dacă vei fi întreb

de Dorel Dorian

Regia artistică: Mihai Raicu; **Scenograf:** Ervin Kutler; **Data premierei:** 10 noiembrie 1962; **Distribuția:** Eugen Mercus (Barbu Dragomir), Minodora Condur/Elisabeta Daicu (Cernica Rareș), Valentino Dain (Marin Străuț), Mihai Gingulescu (Traian Armașu), Nae Flocă-Acileni (Veniamin Roznovanu), Livia Duma-Baba (Tilde), Barbu Baranga (Mihai), Anca Roșu (Elena Herescu), Al. Anghelescu (Valeriu Enăchescu), Valentina Iancu (Bătrâna), Valeriu Popescu (Panait Vancea), Constantin Diplan (Maiorul Walter), Illyés Kinga (Janika), Vasile Vasiliu (Moș Toader), Elisabeta Daicu/Minodora Condur (Fira), Mihai Dobre/Ion Chițoiu (Ștefan)

Viața tumultuoasă și plină de elanul construcției socialiste are nevoie de un teatru în dezvoltare, în plină înnoire. E o cerință pe care o impune sarcina de bază a teatrului – aceea de a înregistra și reda fidel saltul calitativ pe care îl realizează viața noastră cea de toate zilele. De pe poziția acestei sarcini, trebuie înțeleasă crearea Secției române a Teatrului de Stat din Tg. – Mureș, care vine să se adauge efortului creator al secției vechi, pentru o cât mai profundă reflectare a realității.

Ca semn de înțelegere și apreciere a acestui imperativ, actuala stagiune aduce spectatorilor târgumureșeni o nouă premieră teatrală.

Pregătită într-o atmosferă de febră creatoare, de emoții adânci și nădejdi înfiorate, premiera piesei **Dacă vei fi întreb** pledează pentru un cli-mat sănătos de creație în comun, pentru o reconfortantă confruntare de opinii și sugestii. E, desigur, satisfacția unui bun început și premisa reușitei de azi și a celor de mâine.

Dovedind o viziune bine organizată și un simț sigur al construcției spectacolului, regizorul **Mihai Raicu** a imprimat actului de creație o perspectivă artistică îndrăznească, nouă - și totodată utilitară, facilitându-i spectatorului adoptarea unghiului just din care să privească, să înțeleagă și să judece lucrurile cuprinse în textul dramatic. Sunt calități incontestabile de fin analist, de concizie și vigoare în expunerea mesajului lui **Dorel Dorian**, de plastică reliefare a ideii de bază a piesei – aceea a răspunderii față de om, față de popor, care trebuie, în mod necondiționat, să cunoască adevărul. Descifrând plastic, profund, sensurile textului, regia a transformat spectacolul într-o caldă și captivantă pledoarie pentru umanismul socialist al vieții noastre noi.

Sesizând viu valoarea actului de creație, spectatorii au urmărit cu satisfacție estetică desfășurarea dramei, aplaudând în același timp regia și pasiunea actorilor angajați în transmiterea aceluiași mesaj. Insistăm asupra reușitei deoarece piesa lui Dorian cuprinde în rețeaua unei drame de factură polițistă, un text plin de sensuri majore, plin de sobrietate și poezie în care cuvântul are intensitate, iar fapta semnificații adânci.

Construită pe formula anchetei judiciare, lucrarea ispitește la încercări de virtuozitate regizorală. Refuzând însă orice vultură, regia a dirijat lucrul actorilor pe linia intenției textului, linie ce-și are punctul terminus în conștiința omului. De aici apoi – analiza subtilă a rolurilor, sobrietatea și ponderea imprimată mișcării interioare a eroilor, justa reglare a forțelor angajate în conflictul dramatic.

În realizarea ideii fundamentale, aceea a triumfului omenescului, o par-te din merit revine scenografiei (**Ervin Kuttler**), concentrată în crearea ca-drului celui mai potrivit pentru desfășurarea anchetei și a reconstituirilor. Soluția plastică a trecerii de la planul real la cel al ficțiunii a contribuit la organizarea conflictului, la ierarhizarea justă a succesiunii și intensității mo-mentelor ce duc la deznodământul dramatic.

Iată doar câteva din premisele care au dus în mod necesar la o acțiune scenică antrenantă, susținută de un ritm viu, la valorificarea scenică a unui text captivant.



Livia Duma-Baba, Nae Floca Acileni și Valentina Iancu¹⁰⁰

Nu intră în preocuparea noastră momentană analiza piesei lui Dorian. La vremea sa, presa de specialitate și condeie din cele mai competente i-au subliniat cu binevoitoare exigență atât părțile bune cât și lipsurile. De data aceasta, aici, doar atât că Dorian și-a construit piesa pe o anchetă juridică, în cadrul căreia, printr-un șir de interogatorii, e căutat ucigașul unui muncitor comunist.

Aparent e vorba despre găsirea făptașului crimei săvârșite în noaptea de 23 August. În fond însă, ancheta va dezvălui esența și semnificația social-politică a crimei. Făcând lumină, justiția dezvăluie obiectivul larg al crimei, la spatele căreia se ascunde o

¹⁰⁰<https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1962-1963/daca-vei-fi-intrebat.html>.

întreagă clasă socială. În acest fel, piesa lui Dorel Dorian se transformă într-un aspru rechizitoriu împotriva burgheziei trădătoare care, colaborând cu fascismul, comite crime împotriva luptătorilor pentru eliberarea țării. Cu o acțiune concentrată la limitele unei singure nopți și desfășurată pe planul realității imediate și al ficțiunii, se conturează viu, puternic, o seamă de caractere din ciocnirea cărora rezultă un conflict antrenant. Mișcarea lor interioară permite o diferențiere cu puternic colorit ideologic-politic. Pe de o parte, reprezentanții burgheziei trădătoare: membrii familiei Roznovan, la care se raliază Enăchescu Valeriu și maiorul Walter; pe de altă parte: oamenii muncii, comuniștii, reprezentați prin Marin Străuț, Panait Vancea, Cernica Rareș; undeva, între aceste două categorii, se plasează Barbu Dragomir, Traian Armașu și Elena Herescu – evoluția cărora se desfășoară pe o linie ascendentă, sfârșind să ia poziții hotărâte alături de clasa muncitoare. Contribuția actorilor la reușita spectacolului e evidentă și majoră. E o muncă serioasă de analiză, pătrundere și adâncire a fiecărui personaj în parte. Buna armonizare a eforturilor depuse, ne îndreptățește speranța în reușitele viitoare.



Barbu Baranga, Anca Roșu și Constantin Diplan¹⁰¹

În rolul judecătorului Barbu Dragomir, spectatorii au avut satisfacția să-l cunoască pe actorul **Eugen Mercus**. Posesor al unei game variate de mij-loace de exprimare, actorul a trecut cu succes peste sarcina dificilă ce-i revenea. Întaind pe o linie expresivă și plină de nuanțe diferite, Mercus a compus o figură vie, caldă, verosimilă, cu o evoluție luminoasă, de la momentele inițiale de nesiguranță și șovăială, până la momentele din final, când dovedește o deplină clarificare și maturizare a poziției sale

¹⁰¹ Reproducere din revista „Teatrul”, ianuarie 1963, p. 80.

ideologice – când, în postură de judecător sever, face, de pe pozițiile politice ale clasei muncitoare, un aspru rechizitoriu al crimei politice.

Conturarea scenică a personajului a permis urmărirea dezvoltării omului și intelectualului cinstit de la poziția de gândire simplă la cea de luptător intransigent pentru adevăr, pentru adevărul clasei muncitoare. Uman, ingenios, subtil, ridicat în sfera gândirii, scufundat în cercetarea minuțioasă, fină, a fondului uman – așa s-a conturat judecătorul lui Mercus. E cazul personajului Marin Străuț, în interpretarea lui **Valentino Dain**. Imprimând personajului său un puternic relief scenic, Dain a conturat un luptător plin de conținut, plin de pondere în sentiment și gândire, un activist înțelept, uman, simplu, care participă viu, constructiv, în viața oamenilor, la evoluția gândirii și atitudinii judecătorului, la descoperirea adevărului.

Mijloacele artistice uzitate de către actor sunt din cele mai simple – dar cu atât mai valabile.

Aceasta dovedește puterea de concentrare, de analiză, dexteritate în meșteșug. Aceeași linie a fost încercată și la crearea personajului Panait Vancea. Tânărul și talentatul actor **Valeriu Popescu** a încercat să pătrundă lumea interioară a eroului său, să redea un caracter bine individualizat, însă, mijloacele artistice la care a recurs par să fie, deocamdată, puține și sărace.

Regia va trebui să reconsidere figura și să adâncească lucrul cu actorul; aceasta, pentru a ridica personajul tânărului muncitor la nivelul de interpretare al celorlați din această categorie. În completarea grupului de tipuri luminoase, **Minodora Condur** ne-a dat o Cernica Rareș plină de tinerețe, cu atributele ei inerente: sinceritate, dezinvoltură, proștețime, participare spontană la lupta pentru dreptate.



Din grupul personajelor intermediare s-a impus puternic tânăra actriță **Anca Roșu** care, prin utilizarea logică a unor mijloace artistice deosebit de exigente și bine finisate,

a izbutit să redea în Elena Herescu un personaj autentic. În celălalt personaj din categorie, Traian Armașu, spectatorii au recunoscut un alt talent, în persoana actorului **Mihai Gingulescu**. Trecându-și personajul prin peisajul psihologic dictat de text – dezorientare, scepticism, tulburare, dragoste, Gingulescu a creionat diagrama unei evoluții psihice și de gândire din cele mai valabile (îndrăznim să ne gândim dacă schimbarea rolurilor Gingulescu – Popescu n-ar contribui cumva la creșterea valorică a spectacolului?).

Tratată (parcă) cu indiferență, apariția **Valentinei Iancu** în Bătrâna face notă aparte negativă, față de celelalte apariții de scurtă respirație a interpreților **Elisabeta Daicu** (Fira), **Ilyés Kinga** (Jancsi) și **Mihai Dobre** (Ștefan), care, în ansamblu, au constituit tot atâtea momente luminoase, de coloratură specifică contribuind din plin la reușita spectacolului. Fără rezerve, o notă din cele mai meritorii lui **Vasile Vasiliu** care a izbutit prin cele câteva replici pe care i le-a acordat textul piesei, o creație de mare priză la public.



Privit în ansamblu, spectacolul de deschidere al Secției române, prin conturarea precisă a peisajului ideologic al textului dramatic, a fost primit de către publicul spectator cu căldură, datorită reușitei actului de creație artistic-regizoral cât și a dăruirii entuziaste a colectivului de actori în actul de creație interpretativ. Un spectacol prevestitor de stagiune teatrală bună.

„Steaua Roșie”, 10 februarie 1963

Oceanul

de Aleksandr Stein

Regia artistică: Cristian Munteanu; **Traducerea:** Ema Beniuc; **Scenografia:** Vasile Roman; **Ilustrația muzicală:** Timuș Alexandrescu; **Data premierei:** 22 ianuarie 1963; **Distribuția:** Valentino Dain/Mihai Gingulescu (Platonov), Nae Floca-Acileni/Mihai Dobre (Ceasovnikov), Constantin Diplan/Alexandru Arșinel (Kuklin), Elisabeta Daicu (Anecika), Károly Lavotta (Ceasovnikov-tatăl), Camelia Zorlescu (Mașa), Ede Bartos (Minicev), Ion Chițoiu (Zub), Eugen Mercus (Tuman), Miron Șuvagău (Zadornov), Valentina Iancu (Liolia), Al. Anghelescu (Svietlicinâi), Valeriu Popescu (Alioșa), Vasile Vasiliu (Marinarul îndrăzneț), Minodora Condur (Prietenă Anecicăi), Barbu Baranga (Comandantul patrului), Livia Duma-Baba (Vânzătoarea), Maya Indrieș (Colega Mașei), Radu Panamarenco (Un ofițer de stat-major)

După **Hotel Astoria**, **O chestiune personală** și **Viori de primăvară**, repertoriului teatrelor i s-a mai adăugat încă o piesă a lui Al. Stein – **Ocea-nul**

Sugerând o perspectivă vastă asupra lumii, Oceanul simbolizează în-tinderea și adâncimea vieții, alternanța continuă a stărilor de liniște, frământare, zbucium – de „taifun” chiar, din viața sufletească a omului, a omului nou, a comunistului. Plasându-și eroii într-o succesiune poetică de retros-pectivă și prezent, Stein discută o problemă de bază din codul moral al constructorului comunismului – încrederea comunistă în om, ca principiu de înalt umanism și călire morală. Plasându-și eroii în rețeaua fină a câmpului acțiunii fizice și a gândirii exprimate prin introspecție lirică, Stein exprimă gândurile înaintate ale omului despre sine însuși și despre colectivitate în condițiile etapei de construcție desfășurată a comunismului. Personaje de bogată și rară spiritualitate, încărcate cu trăsături de caracter din cele mai complexe și semnificative, exprimă idei etice profunde, întrețesând o problematică în care destinele personajelor aparent izolate sau paralele se încrucișează totuși într-un singur punct nodal – responsabilitatea față de sine și colectiv, responsabilitatea comunistă a fiecăruia față de fiecare. De aici acea poziție morală superioară în tratarea problemelor prieteniei, onoarei, datoriei, dragostei – trăsături ce îmbogățesc profilul etic al eroilor acestui minunat poem dramatic. Eroii lui Stein acționează pornind de la premisa că în fiecare din ei se conjugă trăsături noi și vechi, coexistă calități și defecte mai mult sau mai puțin pronunțate, iar biruința pozitivului are loc într-un climat nou, propriu, pentru deplina realizare a noului – societatea constructorilor vieții comuniste; societate, în care etica comunistă pune într-o lumină nouă întreaga complexitate a conștiinței individuale axată pe personalitate, prietenie, simțământ al datoriei și onoarei, dragoste, profesie, carieră etc. Iar una din caracteristicile fundamentale ale acestei noi conștiințe este tocmai de a

nu evada, de a nu ocoli, de a înfrunta cu curaj „*Taifunurile*” vieții. Prima concluzie: excluderea definitivă a egoismului, care barează drumul realizării depline.

Poemul dramatic al lui Stein rezolvă problematica de mai sus prin încrucișarea destinelor tinerilor ofițeri de marină Platonov, Ceasovnikov și Kuklin; primul – om integru, plin de calități intelectuale, sufletești, morale -, trece însă prin momente grele, de impas, în care trebuie să răspundă la șovăieli, neliniște, incertitudine, rezolvă însă totul; e omul care conturează adevărata figură a omului nou, a comunistului; al doilea – omul marilor incertitudini, balansează între limitele puternic marcate ale șovăielilor; trece prin mari momente de impas, de pierdere a țelurilor, idealurilor de viață; ajutat și având resurse proprii bogate, se redresează, revenind la linia majoră de plutire pe oceanul vieții noi; al treilea – tip înzestrat, însă cu mari carențe morale; până la urmă, lipsa de voință și aspirație îl va duce la naufragiu în apele blazării definitive.

Acești trei eroi, purtați de autor pe firul unei nespuse de poetice acțiuni dramatice – din clipa înmânării diplomelor de locotenenți, absolvenți ai școlii navale din Leningrad, până la reîntâlnirea lor după șase ani, pe puntea vasului „*Vzvolnovanii*”, undeva în Extremul Orient – solicită atenția, admirația și participarea directă la dezbaterea filozofică pe care o iscă subtil și o poartă apoi deschis, tranșant.



ALEXANDRU ARȘINEL

Aceeași remarcă și pentru decor (**Vasile Roman**) – căutând să-și apropie simbolul, a trecut peste limita simplei sugestii pierzându-se în suprapunerea infinită a practicabilelor, fără să contribuie măcar la crearea spațiului necesar interpretării artistice. Avem convingerea că prin revizuirea unora din punctele de vedere ale regiei, spectacolul ar putea deveni mult mai atrăgător, mai valoros, mai bogat în idei - tocmai prin elucidarea deplină a mesajului lucrării dramatice, prin dezbaterea problematicii

etico-filozofice a relațiilor dintre oameni; iar prin aceasta, spectatorul ar fi solicitat să participe direct, afectiv, rațional la dezbateri.

Regia artistică (**Cristian Munteanu**) pare să fi apropiat cu mult entuziasm textul dramatic. Evident că de la început a dovedit pasiune pentru poezia textului lui Stein, a căutat să descifreze simbolistica piesei; e un travaliu apreciabil în sine ... Spectacolul ar fi câștigat însă incomparabil de mult în valoare, dacă regia s-ar fi putut detașa de efectele spectaculare, prea căutate - și cu atât mai puțină contribuție la elucidarea problemei fundamentale, a mesajului piesei.

Prin dezghiocarea miezului simbolistic, prin aprofundarea semnificațiilor și rațiunilor etico-filozofice a acțiunilor psihice ale eroilor centrali – spectatorul l-ar fi înțeles în mod just pe Platonov în momentele de bază ale dramei pe care o trăiește în piesă. Însă, plutind la suprafața ispititoare a poeziei textului, regia n-a mai pretins pătrunderea esenței personajului, ilustrarea artistică a ideilor incorporate, de aici, apoi, impresia de vag, de gol, de lipsă a adevăratului travaliu artistic; de aici, apoi, acea incertitudine (uneori derută) a spectatorului față de rațiunea acțiunilor lui Platonov – adică: insuficiență în conturarea și justificarea logică a mobilurilor atitudinii adoptate.



Secvență din spectacol¹⁰²

Prin interpretarea artistică – pe linia ideii regizorale menționate – echipa de actori a Secției române demonstrează vădit intenții de valorificare a personajelor. **Elisabeta**

¹⁰² <https://www.teatrunitational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1962-1963/oceanul.html>.

Daicu a conturat o Anecika fină, plină de căldură și grație, plină de înțelegere față de problemele omului pe care-l iubește. **Nae Floca-Acileni**, pătrunzând esența personajului a reușit prin mijloace adecvate să dea viață reală dezordonatului dar onestului Ceasovnikov. În Platonov, deosebit de înzestratul **Valentin Dain** pare să fi fost îndrumat pe un drum doar paralel cu personajul central; chiar și așa, îi notăm ca pozitive prestața scenică, gestică, coregrafia și mai cu seamă farmecul rostirii poeziei subtile cu care autorul i-a încărcat partitura. Aceeași remarcă pentru talentatul **Constantin Diplan**, prin crearea lui Kuklin plin de vibrație interioară. **Eugen Mercus**, **Miron Șuvagău**, **Camelia Zorlescu**, au creat simplu, fin, inteligent personajele Tuman, Zadornov și respectiv Mașa. O mențiune specială pentru **Bartos Ede** (Minicet) și **Ion Chițoiu** (Zub) pentru atmosfera de prestigiu și omenie imprimată personajelor lor.

În ansamblu, contribuția acestora și a celorlalți actori din roluri de mai mică respirație s-a făcut simțită în realizarea unei reprezentații curate, lineare, atrăgătoare – mai ales prin latura sa de poezie dramatică spectaculoasă. Avem convingerea că prin considerarea celor mai de sus, spectacolul Secției române va câștiga și în fond, contribuind astfel la tălmăcirea adevăratului mesaj al acestui splendid text dramatic.



Stagiunea 1963 - 1964

*ȘEFUL SECTORULUI SUFLETE
TAKE, IANKE ȘI CADÂR
GÂLCEVILE DIN CHIOGGIA
MAȘINA DE SCRIS
BUMBURY
RECITAL TUDOR ARGHEZI
PASSACALGLIA*

„Steaua Roșie”, 2 noiembrie 1963

Șeful sectorului suflete

de Alexandru Mirodan¹⁰³

Regia artistică: Eugen Mercus; **Decoruri și costume:** arh. Liviu Popa; **Data premierei:** 24 octombrie 1963; **Distribuția:** Dinu Cezar (Șeful sectorului suflete și Gore), Anca Roșu (Magdalena), Valentino Dain (Horațiu), Vasile Vasiliu (Costică), Valentina Iancu (Ofelia), Ion Chițoiu (Inovatorul), Dukász Péter (Un băiat de zece ani)

Șeful sectorului suflete este chemat s-o ajute pe Magdalena la împlinirea vieții, la împlinirea personală ... Metafora lui Mirodan e un crâmpei din imaginea de ansamblu a vieții și nivelului moral al omului nostru de astăzi. Aducând în prim-plan unele din criteriile vieții, piesa lui Mirodan se pre-tează unor discuții mai ample din care nu pot lipsi probleme ca: realizarea fericirii individului, fericirea cotidiană dezbrăcată de haina strălucitoare a momentelor sau evenimentelor extraordinare, sentimentul îndatoririlor omului față de societatea noastră, sentimentul dragostei în momentele sale de pură și maximă incandescență etc. Aceasta, pe linia dezbaterilor de ordin etic-moral.

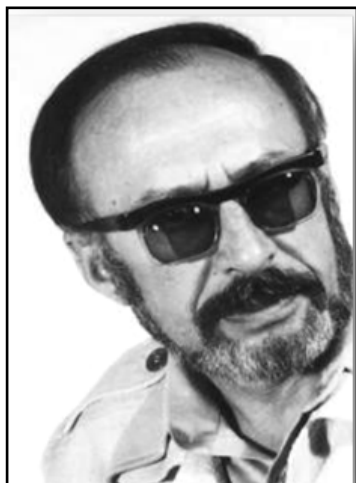
Implicit, spectatorul interesat de fenomenul teatral și preocupat de modul cum acesta reflectă realitatea contemporană - participând la o astfel de dezbateri, va pune, cu siguranță problema realizării eroului de literatură, eroului de teatru - problema Magdalenei: e Magdalena un erou adevărat, erou memorabil, cu trăsături puternic individualizate?

Reprezintă Magdalena imaginea vie, caracterizată pentru ceea ce e frumos, înaintat, în viață și în conștiința omului nostru contemporan? Este oare Magdalena lui Mirodan în pas cu realitatea vieții în pas cu realitatea vieții noastre în continuă și vertiginoasă transformare? Este oare Magdalena un echivalent artistic al unui adevăr al vieții tumultuoase a zilelor noastre? Oare, Magdalena lui Mirodan stimulează, mobilizează pe spectator în activitatea sa cotidiană – creatoare? Oferă, ea, imaginea educativă a vieții noastre... ?

Iată câteva aspecte din complexul problematicii puse de Mirodan. Iar, dacă din punctul de vedere al dramaturgului, Mirodan recurge uneori la rezolvări scenice insuficiente, populând unele scene cu idei și figuri șterse, altele cu fapte nesemnificative și departe de imaginea vie a vieții de toate zilele - totuși, în ansamblul ei, piesa îndeplinește funcții educative, îmbrăcate nu arareori într-o strălucitoare aură de vis și poezie. Tocmai de aceea, insistența lui Mirodan în „crearea” unui caz și a unor personaje

¹⁰³ Alexandru Mirodan, pe numele de naștere Alexandru Zissu Saltman (1927-2000), a fost dramaturg, publicist, istoric literar și traducător român de origine evreiască. În anul 1977 a emigrat în Israel și s-a stabilit la Tel Aviv.

ciudate, - de a prezenta ceva ieșit din comun, de a-și proiecta acțiunea dramatică pe un fundal cu prea puține contingente reale, - se înscrie pe linia unui travaliu meritoriu în opera de sondare a conștiinței omului contemporan, de disecare a universului moral-psihologic al făurarului vieții și societății noastre noi.



Regizorul Eugen Mercus



Alexandru Mirodan

Ideea punerii în scenă a piesei lui Mirodan, e, în sine, un fapt pozitiv al teatrului din Tg.-Mureș. Premiera și ce le câteva spectacole de până aici, vădesc intenții din cele mai meritorii din partea regiei artistice semnată de **Eugen Mercus**. Analist fin, profund, Mercus a depistat toate frumusețile poetice ale textului dramatic, iar redarea lor de către unii dintre interpreți pledează pentru o muncă regizorală armonioasă.

S-a apropiat mult și de universul psihologic al unora dintre personaje – Magdalena, Șeful, Gore, le-a descifrat adânc, plasându-le pe firul central al acțiunilor psiho-fizice. Din păcate, însă, s-a lăsat furat de sclipitoarea și poetica frumusețe a limbajului și a jocului de idei de care mustește acest text dramatic.

De aici, apoi, lipsa flagrantă de concordanță a realității intrigei psihologice cu datele concrete pe care le pretinde fixarea mediului ca spațiu și timp. În caietul program al spectacolului, Mirodan se raportează în mod expres la ... „*visul meu realist*”. Efortul creator al regiei artistice trebuie înainte de toate, să vizeze tabloul social-uman prezentat de Mirodan, - pentru a putea sesiza ușor mesajul liric-social al textului. În acest sens, regia trebuia să regleze cu mai puțină libertate toate mijloacele de cultură ale spectacolului, ca decoruri, costume, recuzită.

Prea marea grijă pentru finețea și eleganța stridentă a decorului, costumelor și recuzitei, create de arh. **Liviu Popa**, distonează mișcarea fină și cuceritoare a resorturilor psihologice ale personajelor centrale. E vorba, înainte de toate, de Magdalena și Gore. Aceasta, pe lângă faptul că nu contribuie la lămurirea suficientă a spectatorului asupra unor coordonate, ca mediu social, timp, loc etc. „*Confecționarea*” mijloacelor de cultură

ale spectacolului ca scop în sine, fără aservirea lor mecanicii interioare a textului dramatic, e un efort zadarnic. Iar atunci când această lucrare îmbracă numai atribute de subtilitate și rafinament, se îneacă în prețiozitate goală... De-aici, apoi, carența de atmosferă, căldură și lumină, în care trebuie să miște, să pulseze viu, personaje și idei uman-poetice.



Dinu Cezar și Anca Roșu¹⁰⁴

Cât despre lucrul regizorului cu interpreții – în general, bine. Lucru fin, minuțios, pînă la detaliu de intonare, gest, mimică, mișcare. O echipă de actori bine armonizată, - mai puțin scena „*audiențelor*” care pare să fi scăpat agerimii inteligenței regizorului. Din acest motiv aceste scene distonează. Îmbucurător, debutul târgumureșean al lui **Dinu Cezar**. Utilizând mijloace artistice fine, simple, actorul a conturat puternic profilul psihologic al lui Gore și întreaga mișcare interioară a Șefului. Valoarea interpretării crește grație unei dicțiuni frumoase, unei gestice și coregrafii scenice în totală concordanță cu psihologia personajelor. În Magdalena, **Anca Roșu** reușește un contur interior frumos; uneori însă, intenția de mare interiorizare se pierde în estompare, în palid și șters. O revizuire de ansamblu a interpretării o va ajuta să creeze o figură luminoasă, caldă, unitară. În Costică, **Vasile Vasiliu** a reușit o creație bine apreciată de spectatori; la fel, **Valentino Dain** în Horațiu. **Valentina Iancu** (Ofelia), **Ion Chițoiu** (Inovatorul) și **Gabriel Chiriac** (Un băiat) – sunt, fără vina lor, apariții fără pondere în economia spectacolului.

¹⁰⁴ Reproducere din revista „Teatrul”

„Steaua Roșie”, 23 noiembrie 1963

Take, Ianke și Cadîr

de Victor Ion Popa

Regia artistică: Radu Miron; **Decoruri și costume:** Vasile Rotaru; **Data premierei:** 15 noiembrie 1963; **Distribuția:** N.N.Matei/Ion Chițoiu (Take), Nae Floca-Acileni (Ianke), Nicolae Luchian (Cadâr), Nicolae Scarlat (Ionel), Minodora Condur (Ana), Livia Duma Baba (Safta), Vasile Vasiliu (Ilie)

Fără să ia proporții și adâncime, drama declanșată de tentativa de unire dintre „un creștin și o evreică” se rezolvă simplu, la modul comediei, dizolvându-se discret în răs ușor. Străin ideii de dramatism și tragism exagerat, V.I. Popa tratează problema judicios, rezonabil și cât se poate de practic. Nici Take și nici Ianke, părinții celor doi tineri, nu reeditează bigotismul închistat și exagerat al bătrânului Manasse Ronetti Roman. Dimpotrivă – ei sunt practici, lipsiți de prejudecăți, nu văd nici o piedică nici în calea prieteniei lor, nici în unirea copiilor lor. Singurul lucru care îi reține e teama de opinia publică, care condamnă astfel de mezalianță: „Tu nu vezi că lumea e prost croită și că se uită urât la lucruri de astea” – spune Take; „Dacă nu mă lasă alții să pot, ce sunt eu de vină” – spune Ianke. Ionel și Ana au, în schimb, o mentalitate eliberată de teama de prejudecățile opiniei publice: „Noi am crescut strâmb, ori ei”? Această întrebare ce și-o pun, îi va duce la reflecția asupra mentalității altora: „Dacă ei, cei mai buni, sunt așa – cum trebuie să fie ceilalți”. E o mentalitate străină de orice prejudecată naționalistă – o filozofie simplă, bazată pe bun simț și omenesc. În ansamblu, deci – o problemă gravă, susținută însă prin lirismul suav al sensibilității pline de omenie. Ceea ce cucerește pe spectator de la prima scenă e farmecul și pitorescul mediului modest în care acești oameni, deși deosebiți prin naționalitate, religie, caracter și temperamente, trăiesc egal, simplu și cinstit, demonstrând pe viu imuabilitatea unei chintesente umane: „român, ovrei, turc – oameni estem”. E un precept care vădește dragostea nemărginită a autorului față de „om” – iar, pe de altă parte, protestul violent al conștiinței sale generoase față de orice inechitate socială. Spectatorul râde mult, cu multă simpatie și înțelegere – de multe ori cu duioșie, datorită comicalului suculent de situație și peripețiilor de *quiproquo* din care se întrețese intriga piesei. Atmosfera de ansamblu, susținută prin poezia înfiorată a neliniștei sufletelor, învăluie deopotrivă scena și sala, cucerind toată azeziunea spectatorilor.

Iată câteva elemente de bază din comedia lui V.I. Popa, - elemente intrate în studiul colectivului care a pus în scenă piesa. Regia artistică sem-nată de **Radu Miron** s-a orientat bine în intenția de a susține spectacolul pe elementele sale constitutiv-dramatice: atmosfera și conflictul personajelor. Intenție, cu atât mai meritorie, cu cât, în dramaturgia lui V.I. Popa în general, iar în această comedie în special, atmosfera are

o funcție dramatică din cele mai de seamă. În această atmosferă – construită din elemente de lirism, de sugestii conturate vag, din frământarea și neliniștea unor suflete înfiorate, la care se adaugă mecanica fină a unor detalii de sunete și imagini abia simțite – se consumă discret drama interioară a personajelor centrale; în această atmosferă tânjește dragostea celor doi tineri. Regia a sesizat aceste lucruri și ni le-a redat într-un spectacol viu, orientat pe linia semnificațiilor social-politice, pe linia pitorescului și sentimentalului voite de autor.

În ceea ce privește lucrul regiei cu personajele, notăm de la început lipsa de inspirație în distribuția actorilor. E adevărat că piesa lui V.I. Popa se susține mai ales pe figurile celor trei bătrâni și că rolurile lui Ionel și al Anei sunt scrise mai la suprafață, că nu au profunzimea necesară. S-a uitat însă faptul că tocmai aceste două personaje declașează conflictul și că, pe parcursul piesei, tocmai acestea alimentează treptat conflictul. Sunt deci roluri nu numai de circumstanță, - sunt nu „*pretexte*” de roluri – cum, de obicei, li se spune; sunt roluri cu sarcini dramatice pline, complete.

Din păcate, Radu Miron a tratat aceste roluri mai ușurel, fără să le acorde atenția cuvenită. Lucrurile se agravează, însă, prin faptul că actorii respectivi și-au însușit maniera regizorului, - de unde apoi, o tratare nepermis de superficială, - și inegală a personajelor. Inegală, în sensul că, în timp ce **Minodora Condur** a vădit măcar intenția de a-și apropia esența personajului său - **Nicolae Scarlat** a demonstrat inaderență față de rol. E nespun de supărător să vezi cum un actor tânăr izbutește (prin poză studiată, prin necomunicare stridentă, prin debitare și coregrafie plată) să dărâme și puținul ce i-a dat autorul.

Decalajul față de celelalte interpretări e o surpriză neplăcută – cu atât mai mult, cu cât Teatrul din Tg.-Mureș ne-a obișnuit cu spectacole de ținută, bine încheiate și unitare artistic. În lanche, **Nicolae Floca-Acileni** ne-a redat un personaj colorat, pitoresc. Premiera și spectacolele de până aici ne-au pus în fața unei interpretări care, deși utilizând elemente mult exterioare, conturează totuși un personaj încărcat cu atribute de vioiciune, bunătate, inteligență – un personaj însetat de frumusețe și fericire.

Actorul are, însă, cu certitudine suficiente resurse pentru îmbogățirea și adâncirea mișcării interioare a eroului său. Încercând aceasta, de la spec-tacol la spectacol, actorul va izbuti să ne convingă de faptul că personajul său e frământat într-adevăr de o mare neliniște sufletească și că trăsătura dominantă a caraterului acestuia nu e atât comicul de suprafață, cât mai cu seamă tristețea. Aceasta e cu atât mai necesar cu cât tocmai fondul de tristețe conferă personajului un farmec cuceritor, iar oscilările în apele acestei tristeți iscă duiosia râsului din sală.

Bunătatea, simplitatea, frământarea de suprafață a lui Take sunt redate ca atare de către **N.N. Matei** prin mijloace artistice simple și mici – însă cu atât mai sugestive. Nu putem afirma același lucru despre **Nicolae Luchian** în figura lui Cadîr. Pe lângă faptul că textul și silueta psihologică a personajului său sunt monotone, - actorul mai e handicapat și de obligația de a manevra un mod aparte al unei vorbiri cu inflexiuni speciale. Bunele

intenții ale actorului alunecă însă, în unele scene, în ininteligibil, frustrând pe spectator de perceperea acelor mobiluri care-l duc pe Cadîr la proclamarea identității religiilor și a egalității oamenilor. Parte de vină revine, bineînțeles, și regiei – care, dacă se încumeta să sacrifice ceva din textul rolului ar fi contribuit mai mult la limpezimea figurii și a interpretării.

Bune, convingătoare – aparițiile actorilor **Livia Duma-Baba** (Safta) și **Vasile Vasiliu** (Ilie). Rolurile, construite pe corespondențe comune, - au prilejuit actorilor respectivi creații de certă valoare artistică.



Take, Ianke și Cadîr

O notă în plus pentru **Vasile Vasiliu** – pentru nuanța de finețe cu care a susținut scenă de scenă reticența sau verva unui periculos „*afacerist*” în dragoste și lipsa de scrupule în samsarlâcul „*comunității*” sale (îmbucurător - progresul evident, de la rol la rol al acestui tânăr și înzestrat actor).

Decorul și costumele (**Vasile Rotaru**) contribuie în felul lor la reușita de ansamblu a spectacolului.

„*Steaua Roșie*”, 11 decembrie 1964

Gâlcevile din Chioggia

de Carlo Goldoni

Regia artistică: Mihai Raicu; **Traducerea:** Florian Potra; **Decoruri și costume:** Szatmári Ágnes; **Muzica:** Timuș Alexandrescu; **Asistent de regie:** Nicolae Scarlat; **Data**

premierei: 21 februarie 1964; **Distribuția:** Ion Chițoiu (*Jupân Toni*), Maya Indrieș (*Mătușa Pasqua*), Camelia Zorlescu (*Lucietta*), Alexandru Arșinel (*Titta-Nane*), Mihai Gingulescu (*Beppe*), Constantin Diplan (*Jupân Fortunato*), Lili Maican/Valentina Iancu (*Mătușa Libera*), Elisabeta Daicu (*Orsetta*), Minodora Condur (*Checca*), Nicolae Scarlat (*Jupân Vincenzo*), Mihai Dobre (*Toffolo*), Vasile Vasiliu (*Isidoro*), Victor Imoșeanu (*Portărelul*), Ana Nagy-Scarlat (*Canocchia*), Radu Panamarenco (*Servitorul*)

Bogata paletă în redarea caracterelor și situațiilor, verva și observația fină, au imprimat dramaturgiei lui Goldoni – apărută la un moment crucial în evoluția spirituală a lumii – o pecete specifică. O lume nouă, întregă, reală, cu obiceiurile, sentimentele, ideile, preocupările și prejudecățile ei, pulsează puternic în opera artistului venețian. E o lume care trăiește și azi prin tipurile universale și eterne ale unei opere nemuritoare. Deși se mișcă în cadrul unei epoci și al unor locuri precis delimitate, mesajul acestei lumi e al întregii omeniri - și de actualitate permanentă. De-aici, apoi, frecvența neîntreruptă a lui Goldoni pe toate meridianele.

Goldoni face parte din categoria acelor dramaturgi a căror operă solicită puternic conștiința regizorului. Tocmai de aceea, în interpretarea teatrului goldonian s-au manifestat întotdeauna și se manifestă și azi maniere din cele mai deosebite. În premiera cu *Gâlcevile din Chioggia*, teatrul din Târgu-Mureș a optat pentru aceea a stilizării, în direcția unei vădite încercări de esențializare și modernizare a lucrării dramatice. Intenția ar fi fost interesantă în cazul că s-ar fi realizat în limitele unor coordonate fericite.

Când afirmăm acest lucru, avem în vedere, în primul rând, fondul prin excelență realist al comediei lui Goldoni, plină de poezie și inspirată sevă populară. Unele din mijloacele folosite în realizarea spectacolului acuză mai degrabă o evaziune din câmpul precis al concepției dramatice a lui Goldoni.

E un adevăr arhicunoscut că prima datorie a regizorului constă în găsirea măsurii proprii unui text dramatic, oricare ar fi acesta. Abia după aceea începe să pună problema stilului caracteristic – pornit însă tot din datele prime ale textului dramatic respectiv. Pare însă că spectacolul în discuție contravine acestor axiome esențiale ale artei teatrale. Regizorul **Mihai Raicu**, în ciuda intențiilor sale interesante a înghesuit întreaga partitură a comediei în spațiul puțin încăpător al liniei contorsionate a stilizării ușoare, gratuite, și rupte pe alocuri. Pornită chiar pe stilizare, viziunea regi-zorală trebuia în mod necesar să se orienteze spre acceptarea ideilor textului dramatic, să se supună intențiilor și stilului lui Goldoni; dar n-a acceptat ideea supunerii în litera textului – trebuia, imperativ, să capituleze în fața spiritului lucrării dramatice.

Neacceptându-se nici acest lucru, spectatorul a fost nevoit să se resemneze cu o stilizare lipsită de poezia goldoniană, lipsită de atmosfera înrudită cu comedia dell'arte, lipsită de climatul epocii în care viețuiesc pescarii din Chioggia lui Goldoni. Avem credință că prin renunțarea la stilizarea inutilă, prin apelarea la simplitate (ca o condiție

indispensabilă a frumosului), s-ar fi ajuns la o tratare proprie și mai artistică, ai acestei comedii spumoase; iar aceasta la un grad și mai mare, dacă echilibrarea diverselor componente ale spectacolului ar fi căpătat o armonizare mai unitară.

Cineva a afirmat că „esența lui Goldoni-artistul este intim legată de te-matica costumului.” E un adevăr a cărui sferă poate fi lărgită și asupra decorului. Ne raportăm la acesta, deoarece contribuția lui **Szatmári Ágnes** (de-coruri și costume) este majoră pe linia afirmării potențelor actricești. Compuse cu simț al culorii și proporției, decorurile au permis o bună mulare plastică cu fantezia cromatică a costumelor, permițând și înlesnind actorilor „să intre în situație”.



Camelia Zorlescu, Mihai Gingulescu
și Maya Indrieș¹⁰⁵

Dintre actorii distribuției, **Constantin Diplan** (Fortunato), **Mihai Dobre** (Toffolo), **Mihai Gingulescu** (Beppe) – pe de altă parte, **Elisabeta Daicu** (Orsetta), **Minodora Condur**¹⁰⁶(Checca), **Maya Indrieș**¹⁰⁷(Pasqua) și **Camelia Zorlescu** (Lucietta), prin

¹⁰⁵ <http://mihaingulescu.mariactorimureseni.ro/>

¹⁰⁶ Originară din Vrancea, de prin părțile Odobeștilor, Minodora Condur a studiat actoria la clasa Radu Beligan și Elena Negreanu, pe care a absolvit-o în anul 1962, fiind repartizată pentru „stagiul provincial” la Teatrul de Stat din Târgu Mureș. După terminarea stagiaturii de 3 ani, s-a transferat la Teatrul de Stat din Galați, apoi, după un an, la cel din Constanța, unde, la un singur an de activitate, avea să suporte un accident cerebral, o operație grea și o pensionare (medicală) care au scos-o aproape zece ani din lumea teatrului (Jean Badea, *Dulcea povară*, Ed. Ex Ponto, Constanța, 2017, p. 62).

¹⁰⁷ Maya Indrieș a fost soția regizorului Eugen Mercus. În anul 1971, amândoi s-au stabilit la Brașov.

sublinieri de intensitate și nuanță, prin transmiterea colorată a măsurilor indicate, se constituie în susținătorii spectacolului. **Ion Chițoiu** (Toni), **Lili Maican**¹⁰⁸(Libera), **Alexandru Arșinel** (Titta-Nane), **Vasile Vasiliu** (Isidoro) și **Nicolae Scarlat** (Vicenzo) – în nota spectacolului, prin folosirea judicioasă a unui registru scenic corect. **Ana Nagy-Scarlat** (Canocchia) – apariție plăcută.

Observațiile de mai sus le-am făcut ghidați de gândul că realismul socialist impune ancorarea în ambianța vremii care generează opera respectivă. Din intenția modernizării cu orice preț, nu s-a viciat oare, fondul realizat specific, profund caracterizant al comediei lui Goldoni? Am fost fideli oare vibrantei, realistei poezii goldoniene?



¹⁰⁸ A fost soția cunoscutului regizor Aurel Ion Maican, care, printre altele, a reunit formele noi de expresie teatrală occidentale cu cele răsăritene, contribuind la nașterea regiei moderne românești (vezi amănunte la Vera Molea, *Un regizor uitat. Aurel Ion Maican*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2012)

Stagiunea 1964 - 1965

*JUDECATA
DOMNIȘOARA NASTASIA
LUNA VESELIEI
DOI PE BALANSOAR
CAPCANĂ PENTRU UN OM SINGUR
VEDERE DE PE POD*

„*Steaua Roșie*”, 9 ianuarie 1965

Judecata

de Teodor Boșca

Regia artistică: Sorin Grigorescu; **Scenografia:** Mircea Rîbinschi; **Data premierei:** 7 noiembrie 1964; **Distribuția:** Mircea Medianu (*David*), Dinu Cezar (*Dinu*), Ion Chițoiu (*Gore*), Constantin Diplan (*Petrea*), Mihai Gingulescu (*Gavriș*), Vasile Vasiliu (*Trică*), Camelia Zorlescu (*Tinca*), Elisabeta Daicu (*Iustina*), Mariana Pojar (*Anisia*)

Cea de a treia premieră a Teatrului de Stat din Tg.-Mureș pune în discuție o problemă acută de etică comunistă, contemporană. Deși dramatic, limitat la mediul social-productiv al tractoriștilor dintr-o cooperativă de producție, procesul moral ce se dezbate are în sine suficiente forțe de generalizare pentru toate categoriile societății. Dezbateră publică din piesă, construită pe coordonatele de intenții ale autorului, are implicații detectabile oricând și oriunde. Fondul piesei, de o valabilitate absolut generală – e prezent, de altfel, în literatura de veacuri a tuturor neamurilor; cât privește forța de expresie artistică, forța de convingere, - e o problemă discutabilă.

Tipurile psihologice declanșate în dezbateră etică dată (conjugarea organică dintre prietenie și dragoste) în ancheta asupra modului de a înțelege și aplica valorile social-morale, se înlănțuie logic într-un conflict suficient de dozat, exploatat inteligent și la tensiune uneori ridicată. Tema bine gândită, desfășurată într-o înlănțuire logică de evenimente, îmbrăcată într-o replică vie, uneori nervoasă, alteori plină de haz, transformă acest debut dramatic într-o reală speranță a literaturii noastre scenice. Cu atât mai apreciabilă atitudinea conducerii teatrului, dovedind că știe să se apropie cu curaj și încredere de producția noastră actuală.

Într-o intrigă aparent simplă, schematică chiar, apar o serie de caractere tinere bine diversificate, care, prin jocul prieteniei și al dragostei, amintesc, fără să vrei, de lucrările cunoscute pe toate meridianele, în literatura cultă sau populară. Constatarea nu se vrea drept imputare – din contră! Că autorul a transpus tema într-un mediu nou, în viața satului nostru, căutând s-o altoiască pe triumphiul unei noi concepții de viață, atestă curaj și bune intenții. Noile relații psiho-sociale plantate ca-ntr-un pat cald, în câmpul noilor relații de producție, constituie o temă care solicită puternic. Aceasta cu atât mai mult, cu cât e mai evident că problema își păstrează actualitatea nu numai pentru brigada de tractoriști - ci pentru orice altfel de brigadă, din viața noastră cotidiană. Sunt părți constitutive, motrice. Abordarea lor de către Teodor Boșca se constituie, deja în sine, drept calitate specifică, fiindcă e vorba nu numai de transpunerea în imagini scenice a unor date rezultate din observarea atentă a vieții, nu numai de individualizarea personajelor pe coordonatele acestor noțiuni etico-sociale; fondul real al lucrării constă în faptul că dincolo de acțiune, dincolo de replică, simți pulsul cald, ritmic, pasionant al unei gândiri active, spiritul înfrigurat al conștiinței

angajate pe drumul transformării oamenilor, a vieții, intenția declanșării unui curent puternic de opinie publică care să condamne tot ceea ce jignește prietenia, ceea ce murdărește sentimentul de dragoste.

Strădania autorului pentru păstrarea unui climat moral superior, propriu vieții și societății noastre noi, își are farmecul său, are puterea de a smulge spectatorilor aprobarea caldă și promptă. E un mesaj luminos, de mare rezonanță în conștiința omului zilelor noastre ...

Pentru că: Gavriș iubește pe Cristina, Iustina îl iubește pe Dinu; Petre iubește pe Tincă, Tincă îl iubește pe Dinu; Dinu însă distruge fericirea lui Gavriș (ademenindu-i logodnica) a Iustinei și a Tincăi (care-l iubesc, fiecare în felul său). E o înlănțuire de raporturi detectabilă oricând, oriunde. Rezolvarea e însă, conform cu principiile fundamentale ale concepției noastre comuniste de viață. E un merit al autorului și al colectivului artistic care-a prezentat-o într-un mod adecvat.



Scenă din spectacol¹⁰⁹

Regizorul Sorin Grigorescu a sesizat resorturile interioare ale intrigii dramatice, a creionat just profilul spiritual al personajelor, pe care apoi l-a angajat într-un joc scenic bine situat. Regia a surprins esența conflictului, însă, probabil din considerarea valabilității sale universale, pare a fi pedalat prea tare pe forța ei generalizatoare; în caz contrar, poate că nu se încumeta să vizeze până și sugerarea abstractului din decoruri,

¹⁰⁹ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1964-1965/judecata.html>.

costume și recuzite, - s-ar fi limitat la sublinierea caracterului funcțional al unui decor și a unor costume în concordanță cu textul dramatic (scenografia - **Mircea Rîbinschi**). Trecând peste această insinuare, lucrul regiei artistice dovedește omogenitate și convingere.

Colectivul de interpreți dovedește, la rândul său, solitudine și mare finețe în travaliul artistic. În Dinu, **Dinu Cezar** nuanțează atent, cu mult tact, un personaj impulsiv, violent, cu aere de superioritate, dovedind, o dată în plus, multiplele resurse artistice de care dispune; în prietenul său Trică, **Vasile Vasiliu** conturează ușor, degajat, figura tractoristului cinstit, bun, însă neputincios în viață, în muncă, în dragoste; e o interpretare care te prinde – te amuză, te îndârjește, te înduioșează; îmbucurător faptul că, de la rol la rol, tânărul actor intră tot mai mult în grațiile opiniei publicului spectator. **Mihai Gingulescu** l-a impus pe Gavriș, prin elemente artistice simple, corecte, drept personaj cinstit, corect, plin de omenie - complex, așa cum l-a gândit autorul.

Petrea lui **Constantin Diplan** și Gore al lui **Ion Chițoiu** – personaje bine construite artistic, primul reflectând multă perspicacitate, umor înțelept, celălalt, vioiciune de spirit și dragoste de adevăr. Sunt două personaje de prim plan interpretate cu convingere și măiestrie artistică. În personajul David, scăpat parcă din atenția autorului, **Mircea Medianu** a avut o sarcină ingrată, căreia s-a străduit să-i facă față. În rolurile feminine – **Mariana Pojar** a interpretat-o pe Anisia plină de gingășie și inteligență în prag de maturizare; **Camelia Zorlescu** pe Tinka construită pe date complexe de nerv, de liniște, hotărâre, uneori repulsivă, alteori plină de tact, afecțiune, căldură; **Elisabeta Daicu** pe Iustina plină de expresivitate naivă, exuberanță.

„*Steaua Roșie*”, 11 decembrie 1964

Domnișoara Nastasia

de G.M. Zamfirescu

Regia artistică: Eugen Mercus; **Decoruri și costume:** Valentino Dain; **Ilustrația muzicală:** Dan Jelescu și Anatol Covalescu; **Asistent de regie:** Mircea Chirvăsuță; **Data premierei:** 5 decembrie 1964; **Distribuția:** Anca Roșu/Maya Indrieș (Nastasia), Nae Floca-Acileni (Ion Sorcovă), Valentino Dain (Vulpașin), Eugen Moțățeanu/Mihai Gingulescu (Luca), Livia Duma-Baba (Vecina), Lidia Roșca Marinescu (Paraschiva), Valentina Iancu (Niculina), Mihai Dobre (Ionel), Livia Gingulescu (Luca Lacrimă), Mircea Medianu (Cârciumarul), Constantin Diplan (Haima-naua), Mircea Chirvăsuță (Omul necăjit), Ion Chițoiu (Cerșetorul), Victor Imoșeanu (Orbul), Mihai Gingulescu/Eugen Moțățeanu (Pacoste), Radu Panamarenco (Pascu)

Pornind de la ideea unui teatru drept factor determinant al examenului colectiv de conștiință, G.M. Zamfirescu creează o operă dramatică în care sentimentele și patimile oamenilor izbucnesc în mod violent, lipsite de învelișul călduț al convențiilor

burgheze. Contribuind la constituirea dramei sociale românești în perioada dintre cele două războaie mondiale, scriitorul introduce în literatura dramatică a epocii un suflu de umanitate înnoitor, - fără însă să poată depăși finalitatea de compromis a eroilor săi. Drama socială, cu teză, care-și făcuse debutul la începutul veacului nostru prin realismul crud al „Patimei roșii” de M. Sorbul, e continuată de G.M. Zamfirescu în spiritul unei înțelegeri mai ample a resorturilor care mișcau societatea noastră în acea vreme, pătrunzând într-o lume în care elementul de descompunere nu este intrinsec. De aici apoi preocuparea caracterizării sociale a mediului respectiv, preocuparea pentru dezvăluirea autentică și realistă a psihologiei eroilor. Lumea periferică capătă în teatrul lui G.M. Zamfirescu o perspectivă pentru literatura vremii prin faptul că discerne în această lume, prea puțin cunoscută până atunci, existența unor pasiuni și a unei energii care dovedește potențialul vital al mediului. Descrind lumea periferică, dramatismul existenței de mizerie a unor oameni de la periferia societății, cu toate limitele sale în înțelegerea complexă a fenomenului, G.M. Zamfirescu relevă gravitatea existenței eroilor săi, latura tragică a acestora, reflectând implicit condiționarea directă a elementului social.



Valentino Dain și Maya Indrieș¹¹⁰

Meritul regiei artistice constă în faptul că a știut să surprindă scenic limitele viziunii autorului; ne gândim înainte de toate la scena din cârciumă, la mixtura de oameni ai muncii și „lumpeni”, la interferența de sensuri (or, mai bine zis, la confuzia) dintre elementele de progres și elementele declasate, - dar mai ales, ne gândim la

¹¹⁰<https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1964-1965/domnisoara-nastasia.html>.

puterea de sesizare și subliniere a spiritului umanitarist mic-burghez din construcția personajului Nastasiei; un lucru regizoral bun, ajutat, în mare măsură, și de decorurile sugestive, simple, cu mari posibilități de joc scenic, semnate de **Valentino Dain**.

Înscrisă pe aceste coordonate, **Domnișoara Nastasia**, chiar dacă cu preocupări sociale restrânse, aduce în scenă o lume de eroi care făceau excepție de la spiritul dramei burghize, o lume care violenta dramaturgia diversionistă a epocii prin aspectele sale sociale, prin prezentarea unor patimi dezlănțuite, cu ieșiri violente – într-un mediu care s-ar fi dorit prezentat doar prin pitoresc (așa cum pretindeau membrii cercului literar-artistic „Zburătorul”).

Spectacolul Teatrului de Stat din Tg.-Mureș - Secția română, se impune tocmai prin înțelegerea largă a resorturilor piesei lui G.M. Zamfirescu. Regizorul **Eugen Mercus**, îndrumând colectivul de interpreți spre un joc scenic nuanțat, interiorizat, a reușit să creeze un spectacol demn de memoria scriitorului. Supraveghind în mod judicios travaliul artistic al actorilor, regizorul a știut să-i dirijeze spre conturarea unui conflict puternic – iar prin sublinierea subtextului a dat actorilor posibilitatea să-și caracterizeze personajele variat, plastic și foarte expresiv.

Eroina principală a piesei, Domnișoara Nastasia, e eroina care visează o altă lume, care dorește să evadeze din mahalaua „*cu maidane de gunoi, cu femei murdare și bețivani*”, care năzuiește să parvină pe scara socială animată de un ideal mic-burghez – „*tipă la mine bucuriile și berechetul de odinioară*”. Nastasia este elementul care dezlănțuie o ciocnire violentă de pasiuni în care se împletește în mod brutal tragicul și grotescul. Prin câteva, puține, mijloace de reală finețe artistică, **Anca Roșu** a știut să comunice spectatorului dorința fierbinte a Nastasiei de a-și schimba țelul de viață. Pentru realizarea acestui țel, Nastasia vrea să-și lege soarta de Luca - care, în interpretarea lui **Mihai Gingulescu**, apare drept semnificația părăsirii lumii periferice. „*Mahalaua*” însă nu va permite această evadare. Nastasia este îndrăgostită de Vulpașin; în interpretarea lui **Valentino Dain**, acest personaj, care „*vrea să se culeagă de pe drumuri*”, care vrea „*să prindă drag de casă și de muncă*”, apare ca un om mistuit de o dragoste pătimășă, primitivă, care va dezlănțui în el instincte animalice, intenția de crimă, puterea înfăptuirii ei. Știind să descifreze coordonatele psihice ale personajului, Valentino Dain a conturat o siluetă artistică compusă din temeri, incertitudini, uneori stângăcii care luminează o aspirație spre mai curat și mai bine, - laolaltă cu brutalitatea care-l suprimă pe Luca și care determină soarta Nastasiei. În Ion Sorcova, actorul **Nae Floca Acileni** ne-a redat un personaj plin de căldură sufletească, de mare bonomie. De reținut, din restul interpretărilor, elementele de caracterizare realistă a mediului; sunt numeroase și se constituie drept valori reale ale spectacolului – abjecția și imoralitatea prostituției (Ionel și Niculina, în interpretarea actorilor **Mihai Dobre** și **Valentina Iancu**), mediul ambiant al elementelor dizgrațioase din existența mahalalei (Haimana în interpretarea lui **Constantin Diplan**, Cerșetorul în interpretarea lui **Ion Chițoiu**) – au, toate la un loc, un puternic conținut de critică socială. Vehe-mența acestei critici e

potențată de interpretarea bună a actorilor citați, și a celorlalți, care au o contribuție lăudabilă în realizarea spectacolului. O mențiune specială pentru studenta **Livia Gingulescu** care ne-a dat un Luca Lacrimă curat, cinstit, plin de candoarea inimii; un debut promițător pentru o apropiată activitate în teatru.

Privit în ansamblu, spectacolul cu „Domnișoara Nastasia” ne-a întărit convingerea că natura dostoievșchiană a rezolvării conflictului acestei piese iscat din detalii dure de viață este izvorâtă din dorința lui G.M.Zamfirescu de a provoca revolta față de condiția de viață a lumii din care s-a desprins.

„Steaua Roșie”, 13 martie 1965

Doi pe un balansoar

de William Gibson

Regia artistică: Sorin Grigorescu; **Traducerea:** Radu Nichita; **Scenografia:** Mircea Rîbinschi; **Ilustrația muzicală:** ing. Lucian Ionescu; **Data premierei:** 5 martie 1965; **Distribuția:** Camelia Zorlescu (Gittel), Constantin Diplan (Jerry)

Doi pe un balansoar de William Gibson îi ține pe spectatori în fața unei piese de uriaș succes pe scenele mari ale lumii – succes, datorită adevărului de viață exprimat printr-un profund umanism, datorită frumuseții temei de uriașă audiență la sufletul omului. E o lucrare dramatică despre dragoste în care eroii rostesc puține cuvinte de iubire; un strălucit poem teatral lipsit de spectaculosul melodramei sau al neorealismului italian; o epocă tulburătoare prin reacțiile psihologice pe care le iscă.

Profund cunoscător al vieții, **William Gibson** face o măiestrită demonstrație a adevărului despre acțiunea distructivă a banilor asupra năzuințelor spre mai bine și mai frumos a omului „mic” și „mijlociu” din condițiile societății capitaliste.

Eroii: Jerry Ryan, avocat și Gittel Mosca, dansatoare - și un al treilea, Tess, soția lui Jerry, care, fără să apară în scenă, are totuși un rol hotărâtor în evoluția conflictului dramatic. El: pe punctul de a divorța, deși știe că, înainte cu zece ani, banii și influența familiei soției sale i-au fost trambulină în viață și profesie; însă tocmai această conștiință a dependenței sale i-a atrofiat sentimentul de autoîncredere. Ea: dansatoare mai mult ratată, se întreține cum poate – printre altele și din ajutorul de șomaj.

În clipa întâlnirii lor, cei doi se găesc într-un punct adânc de depresiune a vieții. Dragostea îi face să uite integral sau în parte criza prin care trec momentan. El însă nu poate s-o uite pe soția sa; acest fapt îl va determina să o rupă cu Gittel. Jerry își recunoaște greșeala – e lipsit de putere, nu îndrăznește să lupte. Revenirea la soția sa pare o soluție mai comodă. Ruperea de Gittel e însă, dureroasă. El pleacă singur cu durerea sa - ea rămâne singură, cu durerea ei. Întâlnirea lor de o clipă, dragostea lor, e o experiență dureroasă din care învață amândoi. El – cunoaște puterea dă-ruirii, frumusețea dragostei, „miracolul” vieții; această nouă conștiință îl va face să-și reia viața

de pe alte poziții, cu alte rațiuni – de pe poziția încrederii în posibilitățile sale, a conștiinței valorii proprii. Ea – de asemenea, luminată în conștiință, va privi altfel viața; știe că lupta pentru realizare se câștigă cu forțe și eforturi proprii.

Regizorul **Sorin Grigorescu**, aplecat cu pasiune asupra textului, încântat de frumusețea simplă și tulburătoare a poemului de dragoste, a izbutit să descifreze esența dureroasă a adevărului de viața cuprins în încrucșarea de o clipă a celor două destine omenești, reușind astfel să creeze un spectacol dramatic lipsit de orice dramatism spectaculos construit pe reacții psihologice dătătoare de mari satisfacții estetice.

Eliminând tot ce e convenție teatrală în decor și recuzită, scenograful **Mircea Rîbinschi** a optat doar pentru câteva elemente simple, însă de mare sugestie, capabile să sublinieze forța dramatică a ideii de bază – aceea a singurătății, a izolării individului într-o lume tentaculară care, nerecunos-cându-l, îl strivește într-un spațiu și o atmosferă scenică proprie, inedită la Tg.-Mureș, se desfășoară simplu povestea acestei dragoste neîmplinite. Ritmul viu, pregnanța ideii de bază, puternica definire psihologică a personajelor sunt câteva din caracteristicile care pledează pentru o viziune regizorală și scenografică inteligentă, pasională.



Constantin Diplan



Camelia Zorlescu

Interpretarea celor doi e încredințată tinerilor actori **Camelia Zorlescu** și **Constantin Diplan**. Curajul de a susține numai ei doi un întreg spectacol, efortul și pasiunea în redarea celor două caractere sunt demne de laudă. Sesizând trăsăturile caracteriologice ale personajului, generozitatea, dragostea entuziastă de viață, rezistența la ispitele vieții, la degradarea morală, Camelia Zorlescu a creat inteligent, prin elemente de sensibilitate și imaginație, o Gittel Mosca veridică, sugestivă, plină de omenescul emoționant al durerii și al dragostei. În Jerry Ryan, Constantin Diplan ne-a redat cu sinceritate și căldură întreg complexul psihologic și farmecul unui personaj care

te cucerește cu toate îndoielile și balansările sale neliniștite ce-l smulg, în final, de lângă ea. Realizarea acestor doi actori, susținută într-o gamă largă de mijloace scenice se impune prin inteligență și simplitate a expresiei – iar o dată cu emoția pe care o stârnește, invită la meditație asupra destinului omului în societatea capitalistă contemporană, în condițiile impuse de așa-numitul „pustiu ultracivilizat.”



Stagiunea 1965- 1966

*PRIVEȘTE ÎNAPOI CU MÂNE
CĂȘĂTORIE PRIN CONCURS
SORA MEA CEA MARE
CU CINE MĂ BAT
PE 40 m. LUNGIME DE UNDĂ
DACTILOGRAFII. TIGRUL*

„*Steaua Roșie*,” 11 februarie 1967

Spectacol Schisgal*

DACTILOGRAFII

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Traducerea:** Victoria Gheorghiu; **Decorul:** arh. Emil Truța; **Costumele:** Adrian Ionescu; **Data premierei:** 28 mai 1966; **Distribuția:** Ana Nagy-Scarlat (Silvia), Dinu Cezar (Paul)

TIGRUL

Regia artistică: Nicolae Scarlat și Dinu Cezar; **Traducerea:** Radu Nichita; **Decorul:** arh. Emil Truța; **Costumele:** Adrian Ionescu; **Distribuția:** Maya Indrieș (Gloria), Viorel Comănici (Ben)

Scoaterea din anonimat a piesei într-un act e o încercare temerară. Impunerea ei în spectacol public comportă riscuri multiple. Colectivul Secției române de la Teatrul din Tg.-Mureș a îndrăznit - și bine a făcut. Chiar dacă s-a oprit la Schisgal¹¹¹ – deși dramaturgia universală oferă și alte valori reale. Optând însă pentru lucrările acestui dramaturg american suficient de obscur, teatrul din Tg.-Mureș nu face decât să-și multiplice „meritele” în prezentarea imaginii scenice a unor creații de la periferia artei. Ne gândim, fără să vrem, la spectacolele încă proaspete în memoria spectatorilor cu cele „8 femei,” în **Capcană pentru un om singur**. Oricum, însă, avem posibilitatea să cuprindem o arie de creație dramaturgică îmbogățită de un „*tânăr american furios*” cu vădite aplicații satirice la adresa falsului conformism și a snobismului care mimează într-un registru fals, neliniștea, obsesia, incapacitatea – într-un cuvânt nihilismul de tip *blousonsnoirs*, după cum se exprima cineva. Acuitatea reflecției satirice a dialogului fals-tragic asupra imposibilității realizării în societatea capitalistă modernă, în societatea care prin sistemul său de relații reduce totul – chiar și condiția umană – la automatismul cel mai exacerbat e evidentă chiar și în aceste exerciții deloc excepționale ale lui **Murray Schisgal**. Atât **Dactilografii** cât și **Tigrul**, prezentând involuția a doi oameni striviți, devin, în virtutea lucrurilor, piese care arată destinul a doi vinovați de resemnare în fața unui sistem social, a unui mod de viață care acționează dur, împotriva căruia însă nici unul din eroi nu schițează nici măcar cel mai palid gest de protest. E deci vorba de două piese care arată în imagini scenice dubioase un proces acceptat de mecanizare și automatizare umană. Satira autorului e însă ascuțită, atât la adresa eroilor săi cât și la adresa sistemului social. În orice caz, Schisgal se ferește să atace adevăratele valori, adevăratele non valori pe care le iscă evoluția sistemului social respectiv – se limitează să prezinte,

*Spectacol coupé cu două piese într-un act

¹¹¹Murray Joseph Schisgal (25 noiembrie 1926 – 1 octombrie 2020) a fost un dramaturg și scenarist american.

la modalitatea comediei boulevardiere, unul din aspectele mai mult sau mai puțin minore ale așa-zisei „*generații de pe pragul abisului*.” De aici și platitudinea subiectului dintr-amândouă piesele din spectacol. Ceea ce se degajă însă puternic e procesul de imbecilizare prin care trec eroii – datorită, pe de o parte, unei așezări social-politice incorecte, iar pe de alta, datorită unor sedimente de vicii personale îngroșate până la „*spleenul*” la modă mare; atitudini care, în fața unor inimi și minți luminate, parcă au mai pierdut ceva din forța lor inițial nocivă.

Dactilografii și **Tigrul**, înrudite prin unicitatea substanței, oferă un panoramic al unei vieți cu tentă macabru-comică – iar pentru creatori un prilej de tratare artistică diferențiată a unor texte ușor convertibile în imagini scenice de mare plasticitate. Nu intenționăm deloc diminuarea efortului creator al realizatorilor; cu atât mai mult, cu cât, atât prima cât și cea de-a doua piesă au pretins un travaliu susținut, finisat într-un joc scenic nuanțat, modern, plin de măsură, bine dozat, pe-alocuri foarte exploziv și plin de căldură; în plus, textul inegal, ingrat, a pretins uneori din partea regiei și actorilor eforturi multiplicat pentru descifrarea judicioasă a unor icalități structurale.



Dinu Cezar și Ana Nagy-Scarlat¹¹²

Regizorii **Nic. Scarlat** și **Dinu Cezar** au izbutit un spectacol substanțial îmbunătățit față de cel de la sfârșitul stagiunii precedente. Urmărind logica internă tratând inteligent situațiile teatrale propuse de autor, au reușit să sublinieze osatura de idei pe care

¹¹² <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1965-1966.html>.

interpreții au umplut-o cu dezinvoltura unui joc scenic modern, expresiv, uneori sincer în dramatismul mesajului transmis spectatorilor. Ajuțați de un decor simplu, sugestiv, funcțional, al arhitectului **Emil Truța** și de costumele de mare corectitudine ale lui **Adrian Ionescu**, tinerii interpreți au susținut o partitură uneori dificilă, însă întotdeauna cu ardoare, e ilustrat de Ana Nagy-Scarlat printr-o interpretare fină, bazată pe studiul atent al ținutei fizice, al expresiei vocale, și **Dinu Cezar**, prin dezinvoltura cu care știe să comunice stări de sentimente, prin simplitatea și sinceritatea mișcării și dicțiunii; amândoi vădesc efort în găsirea celor mai proprii mijloace de exprimare a scurgerii timpului – angajarea lor la situațiile oferite de text fiind totală.

În **Tigrul**, Viorel Comănici abordează partitura eroului cu multă dezinvoltură; descifrează esența personajului, concepțiile pe care le poartă și realizează imagini de înaltă ținută artistică întreg comicul, întreg ridicolul unui mare ratat intelectual prin sublinierea groasă, uneori strident colorată, a trecerii de la ipostaza de „*tigru*” în cea de „*mie*” întârziat. Prin interpretare inteligentă, Viorel Comănici izbutește să-l introducă pe spectator în tenebrele complexului întunecat al nereușitei sociale americane – să-l poarte gradat, de la atitudinea de refuz față de violența absurdă, la acceptarea liniștită față de timiditatea, plină de regret, din final, a eroului.

În ansamblu, spectacolul cu piesele lui Schisgal confirmă valabilitatea intenției de repunere în drepturi a piesei teatrale într-un act - iar pe de altă parte, prilejuiește spectatorului un moment de meditație asupra anacronis-mului unui anumit fel de viață, asupra unor condiții de așezare a societății americane care refuză posibilitatea de realizare a adevăratelor valori umane.



Stagiunea 1966- 1967

*MITICĂ POPESCU
RĂZVANȘI VIDRA
REVISTA VESELIEI
ELECTRA
SCAUNUL FĂRĂ PICIOARE
ȘASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR
JAGUARUL ROȘU*

„*Steaua Roșie*”, 9 octombrie 1966

Mitică Popescu

de Camil Petrescu

Regia artistică: Mihai Dimiu; **Premiera:** 7 octombrie 1966; **Scenografia:** Mircea Rîbinschi; **Asistent de regie:** Dan Micu; **Ilustrația muzicală:** Gálna László; **Data premierei:** 7 octombrie 1966; **Distribuția:** Dinu Cezar/Viorel Comănici (Mitică Popescu), Anca Roșu/Maria Bernacki (Georgeta Demetriade), Mihai Gingulescu/Tudor Branea (Directorul), Dorel Vișan/Nae Floca-Acileni (Subdirectorul), Vasile Constantinescu (Secretarul general), Eugen Mercus (Jean Goldenberg), Alexandru Făgărășan (Buiac), Ioan Hidișan/Vasile Vasiliu (Casierul), Mircea Chirvăsuță (Bernigrădeanu), Grigore Chirițescu (Inspectorul de poliție), Radu Panamarenco/Emil Schmidt-Stein (Agentul), Ioana Cita Baciu/Fana Geică (Ana), Ana Nagy-Scarlat (Sonia), Livia Gingulescu (Gina), Lidia Roșca Marinescu (Elisabeta), Valentina Iancu (Angela), Iolanda Dain (Didi), Gabi Debreczeni (Servitoarea), Alexandru Truță (Nepotul lui Mitică)

O nouă stagiune teatrală la Tg.-Mureș - pornită sub auspicii din cele mai bune. Un Camil Petrescu - și încă sub aspectul său cel mai puțin cunoscut, face cinste oricărui colectiv teatral. Poate de aici sentimentul de satisfacție pentru reușita cu care tânărul colectiv al Secției române a trecut, cu succes, acest examen dificil. Dificil deoarece oricare piesă a lui C. Petrescu pune probleme dificile oricărui teatru – iar **Mitică Popescu**, cu atât mai mult. Când afirmăm acest lucru, nu ne gândim atât la concepția estetică fundamentală a autorului – potrivit căreia „*arta nu e o distracție, ci un mijloc de cunoaștere, un formidabil mijloc de pătrundere și obiectivare a sufletelor omenești*” și nici la faptul că tocmai această poziție estetică va determina caracterul realist al întregii sale opere; mai degrabă ne gândim la faptul că prin ideile pe care le enunță, C. Petrescu se înfățișează drept scriitorul prins direct în încleștarea de idei social-estetice dintre cele două războaie mon-diale, iar prin totala sa adeziune la realitatea vieții devine combatant pe frontul luptei împotriva moravurilor societății capitaliste. Iar Mitică Popescu, cu toate inegalitățile sale, e un stindard în această luptă.

Comedia construită pe elemente de psihologism, **Mitică Popescu** tinde spre o reabilitare morală a micului burghez din societatea noastră dintre cele două războaie mondiale. „*Forma voit vulgară pe care o adoptă Mitică Popescu este un simplu mod de apărare a vieții lui adevărate și intime ... Mitică Popescu este, prin candoarea și sensibilitatea lui ascunsă, poezia însăși...*” – afirmă Camil Petrescu. Eroul titular este deci un personaj complex, construit pe coordonate psihice în zig-zag, aparent contradictoriu, uneori șocant, însă plin de umor și vioieșie izvorâte dintr-un fond de cinste și mare sensibilitate. E tipul micului burghez, în care autorul vede un element cinstit, puțin superficial, însă în afara zonei descompunerii morale caracteristică societății capitaliste

din această vreme. Datorită fondului său cinstit, Mitică e încărcat de autor cu sentimente profunde, până la înduioșare – chiar dacă uneori frizează frivolitatea.



Mircea Chirvăsuță și Gabriela Decreczeni¹¹³

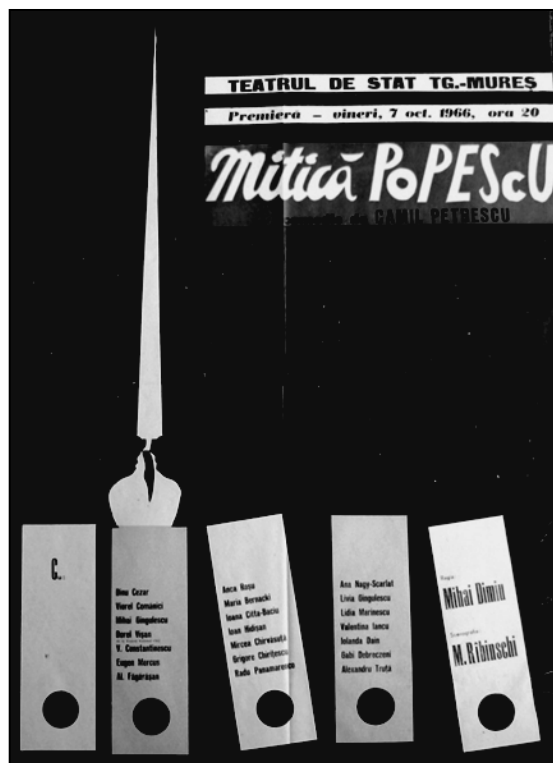
Deși, într-unul sau altul din momentele acțiunii dramatice eroul pozează în lichea, rămâne totuși, integral, un om sincer, de mare suflet. Prin aceste trăsături de fond în care-și îmbracă eroul, Camil Petrescu, dând parcă o replică lui Caragiale, vrea să pledeze pentru ideea de inadaptibilitate, de neconformism a micului burghez față de mediul în care e condamnat să trăiască. E vorba deci despre o atitudine a autorului față de o problemă socială, despre încercarea de reabilitare a unui tip social – încercare contrazisă însă de generalitatea pe care ne-o oferă realitatea vieții și epocii respective.

Mitică, eroul posesor al unei psihologii arbitrare, e străin de ideea parvenirii sociale – deși această năzuință e una din trăsăturile de bază a categoriei sale sociale.

Constrâns să-și ducă viața în mijlocul unor oameni care trudesc fără rost într-o bancă pe pragul falimentului, Mitică, aparent indiferent față de micile sau marile mizerii ale vieții, aparent lăudăros – uneori fantezist, pozează afectând un aer de mare revoltat

¹¹³ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1966-1967/mitica-popescu.html>.

împotriva condițiilor de viață la care este obligat. Voindu-se cu tot dinadinsul în centrul atenției lumii, Mitică îmbracă haina unor calități morale ascunse sub o înfățișare înșelătoare. Bravând, uneori naiv, vrea să iasă luminos, senin, din cătușele „*ordinei*” care-l sufocă prin atmosfera sa înăbușitoare.



Pojghița de superficialitate naivă pe care și-o îmbracă e spartă însă uneori de niște răbufniri care-l plasează în circuitul major al criticii și luptei sociale: „*pe lângă bancher, hoțul de rînd e un copil*”... – „*ce să caut eu printre pești și escroci*”?; sunt afirmații care-l transformă pe Mitică într-un erou contradictoriu, însă plin de lumină, emoționant, vrednic de afecțiunea sinceră a spectatorului.

Meritul fundamental al colectivului artistic al Secției române de teatru din Tg.-Mureș rezidă tocmai în înțelegerea justă a contradicțiilor eroului, în surprinderea esenței psihice a personajului titular. Regizorul **Mihai Dimiu**, descifrând autenticul gândirii artistice a lui Camil Petrescu a creat un spectacol de ținută, bine gândit, lucrat cu migală, construit pe elemente de prestigiu – spectacol demn de prestigiul autorului. Autenticitatea viziunii artistice e dată tocmai de puterea cu care sunt subliniate contradicțiile psihice, reale sau arbitrare ale eroului, prin reliefarea pregnantă a comicului dat din ipostazele de contrast în care acționează Mitică.

Pojghița de superficialitate naivă pe care și-o îmbracă e spartă însă uneori de niște răbufniri care-l plasează în circuitul major al criticii și luptei sociale: „*pe lângă bancher, hoțul de rând e un copil*”... – „*ce să caut eu printre pești și escroci*”?; sunt afirmații care-l transformă pe Mitică într-un erou contradictoriu, însă plin de lumină, emoționant, vrednic de afecțiunea sinceră a spectatorului.

Meritul fundamental al colectivului artistic al Secției române de teatru din Tg.-Mureș rezidă tocmai în înțelegerea justă a contradicțiilor eroului, în surprinderea esenței psihice a personajului titular. Regizorul **Mihai Dimiu**, descifrând autenticul gândirii artistice a lui Camil Petrescu a creat un spectacol de ținută, bine gândit, lucrat cu migală, construit pe elemente de prestigiu – spectacol demn de prestigiul autorului. Autenticitatea viziunii artistice e dată tocmai de puterea cu care sunt subliniate contradicțiile psihice, reale sau arbitrare ale eroului, prin reliefarea pregnantă a comicului dat din ipostazele de contrast în care acționează Mitică.

Contribuția scenografului **Mircea Râbinschi** e la fel de majoră: un decor și recuzită de gust (în actul al doilea – de mare finețe), armonizate judicios pentru a crea atmosfera și spațiul necesar interpretării artistice. Bine dirijați de regizor, actorii distribuiți au izbutit să creeze un spectacol care polarizează o mare mulțime din cele mai reale atribute ale artei; un spectacol închegat, unitar, antrenant. În figura eroului titular, **Dinu Cezar** dă din nou dovada marilor sale posibilități interpretative. Temperament, sensibilitate, rațiune – sunt mijloacele cu care s-a apropiat de personaj, l-a aprofundat la esență, reușind astfel să ni-l redea în întreaga sa complexitate, într-o autenticitate fină, emoționantă. Momentele de trecere de la ceea ce simte la ceea ce arată, de la ceea ce este cu adevărat la ceea ce pare să fie – vădesc pasiune în travaliul scenic al actorului. Aceleași opinii și despre interpretarea **Ancăi Roșu** în personajul feminin central, Georgeta Demetriade – „*Patroana*”, lucru artistic de migală, înțelegera deplină a substanței rolului, identificare totală cu personajul; în final, în scena cu Mitică – grație, gingășie, poezie autentică. Ceilalți actori distribuiți – tot atâtea contribuții pozitive la realizarea acestui spectacol remarcabil. Se impun totuși – **Dorel Vișan** – „*Subdirectorul*”, printr-o interpretare plină de pondere a unui rol mereu amenințat de pericolul îngroșării hazului; **Eugen Mercus** (Jean Goldenberg) prin căldura și sinceritatea prin care și-a creat personajul; **Ana Nagy-Scarlat** prin maniera critică de a o compune pe Sonia; **Ioana Citta-Baciu** prin inteligența de a reda câteva stări sufletești de autentică emoție cu care autorul a compus-o pe Ana; mențiuni pozitive: **Mihai Gingulescu** (Directorul), **Ioan Hidișan** (Casierul), **Vasile Constan-tinescu** (Secretarul general), **Al. Făgărășan** (Buiac) – pentru prestața cu care contribuie la crearea atmosferei generale a spectacolului.

În încheiere – un spectacol care îndreptățește speranțe vii în realizări artistice capabile să ridice și mai mult valoarea incontestabilă a Secției și a Teatrului de Stat din Târgu-Mureș.

„*Steaua Roșie*”, 2 noiembrie 1966

Răzvan și Vidra

de Bogdan Petriceicu Hașdeu

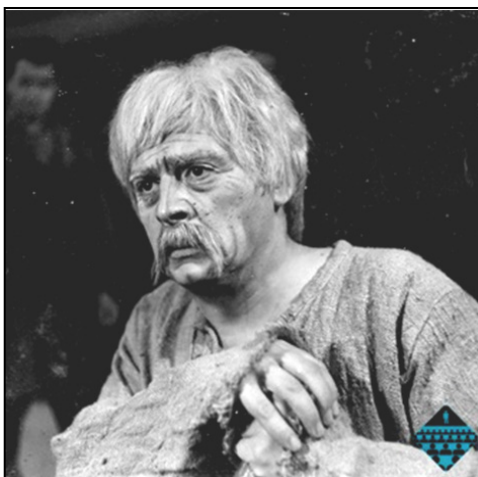
Regia artistică: Val Mugur; **Scenografia:** Constantin Rusu și Mircea Nicolau; **Muzica:** Nicolae Scarlat; **Premiera:** 21 octombrie 1966; **Distribuția:** Valentino Dain/Vasile Constantinescu (*Răzvan*), Silvia Ghelan/Iolanda Dain (*Vidra*), Grigore Chirițescu (*Sbierea*), Mircea Chirvăsuță (*Bașotă*), Ioan Hidișan (*Dascălul*), Mihai Gingulescu (*Răzașul*), Viorel Comănici (*Vulpoi*), Alexandru Făgărășan (*Tănase*), Radu Panamarenco (*Ciobanul*), Dinu Cezar (*Ganea Văscan*), Ede Bartos (*Hatmanul*), Ioan Hidișan (*Minschi*), Nicolae Scarlat (*Piotrovski*), Emil Schmidt-Stein (*Iscoada*), Valentina Dain (*Fata I*), Livia Gingulescu (*Fata II*), Anca Roșu (*Târgoveața I*), Lidia Roșca Marinescu (*Târgoveața II*), Ioana Floca (*Târgoveața III*), Leonid Rebeja (*Un târgoveț*)

Reproducând din Cazania 44 a Mitropolitului Teofil textul: „*Mărirea deșartă și iubirea de argint, acestea sunt niște neputințe iuți ale sufletului*” – Hașdeu fixează prin acest „*motiv*” de la început ideile motrice ale conflictului dramatic, iar pe de altă parte își afișează atitudinea critică față de aceste „*neputințe iuți*”... Bineînțeles că drama nu se limitează la aceste idei – pentru acestea, pentru a-și primi viabilitatea vor fi plasate în contextul altora; nu-și pierde însă calitatea de elemente dinamizatoare ale personajelor centrale și în ultima instanță a întregii lucrări. Îmbinând armonios fresca social-istorică cu drama psihologică iscată din ciocnirea puternică dintre „*neputințele iuți ale sufletului*,” Hașdeu va prezenta câteva destine individualizate puternic, complexe și vii, pe care – așa cum arătam în avancronica din ziua premierei - le va mișca dezinvolt pe fundalul clocotitor al mișcărilor populare din Moldova secolului al XVI-lea.

De la început, subliniem meritul Teatrului de Stat din Tg.-Mureș, care, prin interpretarea unui colectiv al tinerei Secții române, a tălmăcit, cu succes, în fața spectatorilor săi, această neprețuită din dramaturgia clasică națională. E un act plin de dragoste și pietate – față de trecutul zbuciumat al neamului, față de această operă care-și va serba în curând centenarul.

Regizorul Val Mugur, maestru emerit al artei, și-a dirijat cu migală echipa de interpreți spre explorarea fondului de valori și frumuseți al versului slobod, spre accentuarea conflictului fundamental, de clasă, spre reflectarea acestuia în complexa lume lăuntrică a personajelor centrale. Înțelegerea clară a fondului problemei i-a permis regizorului să creeze un spectacol de ținută, sobru, întrețesut cu scene de un patos real, pline de vibrații umane și artistice seducătoare. Viziunea regizorală, bine ancorată în realitatea social-istorică, dinamizează personajele, conturează, prin acumulare, pasiunile care – așa cum a gândit-o și Hașdeu – va afecta caracterele în mod invers proporțional cu natura, cu poziția socială, cu câmpul de acțiune al personajelor respective. Clădindu-și atent spectacolul, eliminând strălucirea exterioară și emfaza,

regizorul a creat o atmosferă veridică unitară, izvorâtă din sudura bună dintre concepție și stil de interpretare. Meritul regiei e cu atât mai mare cu cât mai trăiesc încă și azi unele prejudecăți literare potrivit cărora drama lui Hașdeu ar fi, inițial, lipsită de unitate. Solicitarea socialului dusă la extrem, înțelegerea oarecum îngustată a semnificației acestuia, au dus la teorii potrivit cărora doar primele două acte ar fi artă adevărată – celelalte trei, deviere; că lucrarea trăiește doar în primele două acte, pentru ca apoi conflictul social să se piardă definitiv ... Val Mugur, ferindu-se de o asemenea înțelegere îngustă, unilaterală și vulgarizatoare a problemei, a accentuat, din contră tocmai ideea de suprapunere, de contopire a conflictului individual psihologic cu cel social. Justețea poziției regizorului duce astfel la posibilitatea de a urmări evoluția logică, dezvoltarea masivă a „*patimilor*” despre care vorbește Hașdeu în „*motto*”-ul său. Numai de pe o astfel de poziție pot fi înțelese revolta socială și pofta de mărire stârnite în Răzvan în mod abil calculat de Vidra. De-aici, apoi, limitele lui Răzvan, subliniate și de textul dramatic – puternic luminate și de viziunea regizorului. Valoarea viziunii regizorale constă în punerea în lumină a patimilor, a desfășurării lor în sufletul personajelor, a înclăștării acestor patimi; desfășurarea lor duce la acțiuni care devin utile sau potrivnice oamenilor – prin aceasta capătă valabilitate socială, se axează organic pe fondul conflictului social al epocii. Tocmai în aceasta constă valoarea de fond activ al ideilor dramei, iar descifrarea lui justifică viziunea regizorală a spectacolului. De aici grija regiei și a interpreților pentru conturarea vie a caracterelor, atenția acordată vieții interioare a personajelor.



Alexandru Făgărășan¹¹⁴

Răzvan, tipul eroului popular, generos, înfocat, plin de duh în vorbă, cald în înțelegere, tulburător în mânie – eroul mânat de dorul de libertate, dominat de iubirea

¹¹⁴ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1966-1967/razvan-si-vidra.html>.

pentru țară, intră pe drumul împătimirii : e o împătimire firească, logică, pe care-l va pierde ca om; se lasă dus de dorul măriri deoarece crede în „*locul*” ce-i este hărăzit – crede, în același timp, în necesitatea luptei împotriva Domnului Aron. Pătrunzând adânc în esența intimă a eroului, **Valentino Dain** a creat o imagine vie a lui Răzvan, reliefându-i pregnant trăsăturile dominante. Uzitând o serie întreagă de mijloace artistice fine, actorul dă intensitate și prospețime unor trăiri de efervescentă mistuitoare. Lucrând cu multă migală, actorul, evitând stridența, excesul, patosul desuet, reușește un crescendo dramatic, armonios, dus până la tragismul morții din finalul piesei. Interpretarea lui Valentino Dain – sinceră, caldă, păstrată în limitele celei mai reale arte a mișcării și dicțiunii scenice.



Iolanda Dain și Vasile Constantinescu ¹¹⁵

După premieră, rolul este deținut în continuare de către actorul **Vasile Constantinescu**, care introduce o linie nouă față de interpretul din premieră.

În interpretarea Vidrei, **Silvia Ghelan**, de la Teatrul Național din Cluj, surprindem un personaj complex, construit pe constante psihice determinate, de la admirație până la iubirea cea mai adâncă. Gradarea de la prima mare revelație, la tainica emoție, la fiorul dragostei, la mândria stimulatorie pînă la lipsa de scrupule în atingerea țelului urmărit – e o dozare psihică de mare tensiune, o acumulare de mijloace scenice din cele mai expresive. În înțelegerea Vidrei, actrița a pornit de la considerarea sentimentului puternic, statornic, de dragoste pentru Răzvan, plantat pe un caracter „*ambitios, orgolios și imperativ*” (Hașdeu – PREFAȚA din 1867).

¹¹⁵ <http://iolandadain.mariactorimureseni.ro/>.

Dincolo de unele aspecte de machiavelism, Vidra rămâne un personaj departe de dezumanizare datorită unei interpretări sincere, gândite, calde – reliefată pregnant printr-o plastică scenică perfectă, dublată de o strălucită știință a rostirii versului.

Lumea lui Răzvan e întregită scenic cu o frumusețe sufletească, omenia și demnitatea celor mulți și săraci: Moș Tănase, Răzașul, Vulpoi și ceilalți de o seamă cu ei.

În Moș Tănase, **Al. Făgărășan**, intuind suferința răzeșului deposedat, ajuns cerșetor, însă plin de demnitate, crează un personaj în care pulsează înțelegerea adâncă a vieții și omului. Remarcabile – momentele în care Moș Toader e măcinat de contradicții și frânat de prejudecăți. Deși în tandem, Răzvan și Vulpoi sunt totuși caractere bine disticte. Tovarășii de suferințe și armă ai lui Răzvan, cei doi evoluează dramatic pe similitudini și diferențe definitorii.



Sentimental și așezat – Răzeșul, hâtru și pus pe șotii – Vulpoi. Amândoi – reprezentanți autentici ai poporului. În interpretarea lui **Mihai Gingulescu**, Răzeșul, devine simbolul dragostei de libertate de țară, simbolul patriotismului; aceleași caracteristici de bază pentru Vulpoi, reliefate sugestiv de către **Viorel Comănici**. În rolul boierului Sbierea, **Grigore Chirițescu** stăruie îndelung în sublinierea critică a trăsăturilor de caracter odios, mânat de patima iubirii de arginți, izbutind să contureze un personaj ridicol și respingător. În atmosfera spectacolului, cu bune realizări – **Mircea Chirvăsuță** (Bașotă), **Dinu Cezar** (Gane Văscar), **Bartos Ede** (Hatmanul), **Ioan Hidișan** (Minschi), **Radu Panamarenco** (Ciobanul) și **Nicolae Scarlat** (Piotrovski). Contribuții meritorii – **Anca**

Roșu, Lidia Marinescu, Emil Schmidt-Stein, Valentina Iancu-Dumitrescu, Leonid Rebeja, Ioana Floca, Livia Gingulescu.

Decorurile semnate de **Constantin Russu** și **Mircea Nicolau**, împreună cu muzica utilizată (**Nicolae Scarlat**) – peste nedumerirea inițială, devin elemente exterioare utile evoluției spectacolului.

Privit în ansamblu, spectacolul din premieră se impune prin succesiunea unor scene de mare dinamism, prin sobrietatea expresiei scenice, prin simplitatea artistică a modului de transmitere a unor gânduri și idei ce sintetizează adevărata mărturisire filozofică a autorului. Transpunerea scenică a dramei **Răzvan și Vidra**, revelatorie pentru frumusețea plastică a limbii autorului – e manifestarea dragostei pentru clasicii dramaturgiei noastre naționale.

Steaua Roșie”, 26 martie 1967

Scaunul fără picioare

de Simion Macovei

Regia artistică: Eugen Mercus; **Scenografia:** arh. Vladimir Popov; **Data premierei:** 2 martie 1967 – Premieră absolută; **Distribuția:** Dinu Cezar (Nichifor), Viorel Comănică (Mușat), Vasile Vasiliu (Diaconu), Grigore Chirițescu (Mișu), Mihai Gingulescu/Nae Floca-Acileni (Victor), Alexandru Făgărășan (Olaru), Ede Bartos (Sfințescu), Nicolae Scarlat (Primul actor), Mircea Chirvăsuță (Al doilea actor), Ioan Hidișan (Al treilea actor), Radu Panamarenco (Al patrulea actor), Emil Schmidt-Stein (Ospătarul), Ion Nanu/Leonid Rebeja (Vecinul), Anca Roșu/Maria Chira (Marga), Maya Indrieș (Vera), Iolanda Dain (Iolanda), Lidia Roșca Marinescu/Mara Nicoară (Secretara)

Recent, un colectiv artistic al Secției române de la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș a prezentat „*spre aprobarea spectatorilor*” o nouă piesă românească contemporană – **Scaunul fără picioare** - de Simion Macovei. În intențiile sale, piesa abordează problema aprecierii valorii umane în socialism. Piesa vrea să illustreze ideea că astăzi, în societatea noastră, omul se realizează exclusiv în raport cu valoarea pe care o are – după cum se afirmă și în caietul de sală; astfel, nepotrivit fiind, declanșează inevitabilul dezechilibru cu toate implicațiile posibile. Dinamica piesei e determinată de dorința autorului de a ilustra câteva idei vitale în socialism: ideea educației, a grijii față de om, a identității dintre voință și ideal, a rolului social al noului intelectual – completate cu câteva enunțuri despre spiritul nou în literatură și artă, despre sensul major al teatrului ca instituție cu rațiuni ideologice, despre scriitorul comunist, despre eroul pozitiv, despre lichelism, birocratism, filistinism etc. etc. E vorba deci despre un text dramatic construit pe țesătura unor adevăruri valabile – cu mare putere de generalizare, care se rostesc perfect în condițiile oricărei instituții. Enunțarea adevărilor, fie în dialog, fie direct spectatorilor, nu conferă însă atributele necesare unei drame consistente. Facem

afirmația la gândul că dezbaterăa unor probleme care vizează însăși fondul ideologic al procesului de formare a conștiinței socialiste, a problemelor de educație în spiritul contemporaneității – prietenie, cinste, onestitate în muncă, entuziasm creator, ostilitate față de platitudine, formalism, demagogie etc., merită din plin, lucrări dramatice de substanță împlinită.

Conflictul dintre Nichifor (**Dinu Cezar**) și Mușat (**Viorel Comănici**) e în fond conflictul dintre atașamentul pentru cauza socialismului și oportunismului burghezodemagogic. Primul, Nichifor, plămădit dintr-o substanță ideologică falsă, dubioasă, se ascunde în permanență în spatele unor precepte mic-burgheze, demagogice; al doilea, Mușat, reprezintă în esență identitatea perfectă de voință și ideal în viață și societate – însăși această identitate îi asigură atitudinea ideologică sănătoasă. De aici apoi, consecințele de rigoare: Nichifor e tipul intelectualului dubios, care primește și emite teorii false despre viață și societate; e tipul omului „*practic*” – care prin relații neprincipiale știe să-și asigure și să-și organizeze huzurul vieții materiale și spirituale; e tipul intelectualului care trădează formele cele mai reprobabile ale unei anumite etici: e individualist, egocentric, gustă și propagă arta și gândirea după gustul propriu, e filistin în concepțiile sale amoroase care transpiră senzualism și erotică vulgară, e ipocrit în denunțarea conformismului burghez pentru a-și ascunde comoditatea, lenea, incapacitatea spirituală; e, în fond, tipul care trădează atitudini antisociale dușmănoase – iar prin adaptabilitate e refractar progresului colectiv-social. În contrapondere, Mușat îmbracă atributele noului intelectual: este legat structural organic, prin formație chiar, prin funcție și fel de gândire, de societate, de progresul colectivității; întruchipând etica nouă, comunistă, reprezintă *valoarea* - omul de valoare, adevărul și cinstea; până la urmă – învinge datorită autenticității moralei în numele căreia acționează și ascendenței intelectual – spirituale entuziaste față de toți cei din jurul său.

Sentimentul cu care colectivul artistic, regizor (**Eugen Mercus**), scenograf (arh. **Vladimir Popov**) și actorii Secției române s-au apropiat de acest text e demn de reținut. Regia artistică a determinat bine atitudinea eroilor piesei – atitudini niciodată simple, întotdeauna determinate de sentimente și reflecții contradictorii. Eugen Mercus a reușit, în ansamblu, să-și subordoneze personajele – interpreții ideii principale. Evitând abstracțiunile, regizorul a imprimat jocului actorilor caracterul imaginii expresive a *tipului* interpretat; de aici și puterea de influențare rațională și afectivă exercitată asupra spectatorului. Decorul, mai mult funcțional, ajută personajele în intenția de comunicare a adevărilor rostite, a mesajului. Efortul acestor doi factori – regizor, scenograf – de a prezenta sintetizat un mesaj răsfirat într-un conflict frânt în secvențe cinematografice vii, e meritoriu.

Din echipa de interpreți se detașează puternic **Dinu Cezar** și **Vasile Vasiliu**; primul reușește să contureze simplu și veridic un Nichifor care se înfinge puternic în memoria spectatorilor; al doilea, ne dă un Diaconu – sumă a esenței atributelor ce investesc tipul lichelelor. Sunt două interpretări vii, păstrate în limitele sobre ale inteligenței scenice.

Mihai Gingulescu în Victor redă cu căldură și pasiune esența personajului său tratat cu simpatie deosebită de către autor. În atmosfera spectacolului – **Grigore Chirietescu** (Mișu), **Anca Roșu** (Marga) și **Maya Indrieș** (Vera). În Mușat, **Viorel Comănici**, prin tonalitatea francă, simplă, sobră, imprimată personajului interpretat, știe să devină purtătorul adevărat al unei gândiri militante, mobilizatoare.



Dinu Cezar și Iolanda Dain ¹¹⁶

Privit în ansamblu, spectacolul cu **Scaunul fără picioare** de o prezență activă în repertoriul actual al Teatrului din Tg.-Mureș -și, dincolo de carențele de text dramatic semnalate aici, invită la meditație și acțiune constructivă de întărire a climatului social-spiritual al societății noastre.

„Steaua Roșie”, 24 iunie 1967

Jaguarul roșu

de Petre Luscalov

Regia artistică: Eugen Mercus; **Scenografia:** Florica Mălureanu; **Data premierei:** 15 iunie 1967; **Distribuția:** Dinu Cezar (Dinu Prundiș), Maria Bernacki (Anda), Fana Geică/Lidia Roșca Marinescu (Doamna Marcopol), Ana Nagy-Scarlat (O fată), Alexandru Făgărășan/Mircea Chirvăsuță (Brebencea), Vasile Constantinescu (Sterian), Mihai

¹¹⁶ <http://iolandadain.mariactorimureseni.ro/>.

Gingulescu (Doctorul), Ede Bartos (Marcian), Mircea Chirvăsuță (Bărbatul), Lidia Roșca Marinescu/Iolanda Dain (O doamnă)

Pentru actuala stagiune estivală, un colectiv al Secției române de la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș a pregătit spectacolul cu **Jaguarul roșu** de Petre Luscoș. Un spectacol cu precădere pentru stațiunile de odihnă.

Premiera și cele câteva spectacole la sediu sunt edificatoare cu privire la textul dramatic și la jocul artistic de pe scenă – elemente total disproporționate în favoarea preponderenței a ultimului.

În caietul de sală al spectacolului, regizorul **Eugen Mercus** lămurește decent și obiectiv lucrurile. Afirmă, pe bună dreptate, că „*Jaguarul roșu nu e o capodoperă și nu rezolvă problemele care s-au pus încă în legătură cu dramaturgia originală*”. Semnăm afirmația deoarece textul lui Luscoș n-are nimic din ceea ce ar trebui să adauge dramaturgiei naționale actuale: nu adaugă nici o trăsătură nouă, nu împlinește cu nici un sens nou fondul real al producției noastre dramatice - și nici biografia artistică a teatrului din Târgu-Mureș care are la activul său o activitate prestigioasă de două decenii. Acest teatru a intrat în atenția opiniei publice drept un teatru de calitate și actualitate.

Or, piesa lui Luscoș, prin tema sa „*majoră*” – *mașinomania* – lipsită de interes, tratată stângaci la o modalitate care se vrea satirică fără să izbutească, e o însăilare de replici despre ceva ce frizează ilogical, fără miez, fără mesaj. „*Comedie polițistă în care hazul, lirismul – pentru că în piesă e vorba și de dragoste - și situațiile ocupă majoritatea scenelor*” – afirmă regizorul spectacolului; e vorba de o aglomerare de naivități care nu conferă textului prezentat atributele unei piese de teatru. Tocmai de aici dificultatea de a transmite idei și sentimente spectatorilor.

Și poate tocmai de aici sentimentul de grațitudine pentru efortul și soli-citudinea colectivului artistic față de ceva ce-ți iscă acut sentimentul insuficienței scriitoricești. Când facem această afirmație, ne gândim la unele adevăruri demult cunoscute și care pledează pentru o valoare a piesei de teatru, care este cu atât mai mare cu cât ideea de bază a piesei este mai dramatică – că, deci, arta are cu exclusivitate un singur criteriu de valorificare: ideea fundamentală, mesajul.

Or, fantazarea gratuită, exagerarea, psihologismul ieftin, morala laxă, egocentrică pe care se sprijină textul lui Luscoș sunt în afara preocupărilor de a reda teatrului rolul său social-politic, de a întări funcția educativă-morală a spectatorului, de a generaliza gustul pentru frumos, curat, înălțător, - ori, uneori, de-a amuza nobil, decent.

„*Piesa nu pune mari probleme nici în interpretare și nici ca lucru regizoral*” – afirmă Eugen Mercus. Om de teatru, promotor al ideii de-a crea un cadru sugestiv, de-a sugera un complex de sentimente față de eroii vieții deveniți personaje dramatice pe plan artistic, regizorul Mercus s-a găsit în fața dificultății de a cunoaște, de a surprinde, de a transmite ceva din pseudo-conținutul de idei și sentimente vehiculate de text. O muncă

ingrată, soldată însă cu succes prin conturarea unor personaje sugerate inconsecvent de către scriitor (efort care merita un alt text dramatic al unui alt autor dramatic! ...).

Scenografia, semnată de **Florica Mălureanu**, se afirmă cu necesitate pe linia strădaniei regizorale de valorificare a elementelor sugerate de text. Atât E. Marcus, cât și Fl. Mălureanu „au văzut” fiecare părticică a textului prin corespondentul artistic necesar (decor, pictură, mișcare, dicțiune) – promițând astfel evidențierea unora dintre actorii distribuiți.



Scenă din spectacol¹¹⁷

Marele merit al spectacolului e dat de faptul că unii actori, apreciați până azi pe linia modalității de interpretare dramatică, dau dovada unui registru larg estetic, evidențiindu-și realele posibilități de interpretare, la modul de comedie. E vorba de actorii **Vasile Constantinescu** (Sterian), **Mihai Gingulescu** (Doctorul), **Fana Geică** (Doamna Marcopol), interpretări valoroase, care dau perspective reale de atacare curajoasă în viitor a unui repertoriu mult mai variat. Consemnăm faptul ca un bun câștig pentru teatru, ca o premiză pentru succesele viitoare. **Maria Bernacki** (Anda) și **Ana Nagy – Scarlat** (O fată) – două actrițe tinere, de real talent și care-și rezolvă cu succes sarcinile scenice impuse ingrat de textul lui Luscalov. **Al. Făgărășan** (Brebencea), **Lidia Marinescu** (O doamnă), **Ede Bartos** (Marcian), **Mircea Chirvăsuță** (Bărbatul) – contribuții meritorii pe linia și în limitele permise de text, la crearea atmosferei generale a spectacolului, În Dinu Prundiș, actorul **Dinu Cezar** face totul pentru a salva personajul și

¹¹⁷<https://www.teatrunational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1966-1967/jaguarul-rosu.html>.

spectacolul cu un astfel de text. Creație scenică construită pe elemente artistice curate – efort meritoriu care-și merita valorificarea în contextul oricărei lucrări dramatice.

Notam, într-altă parte, trăsătura de bază a teatrului din Târgu-Mureș - preocuparea permanentă, substanțială, pentru spectacole de mare ținută artistică; un teatru exigent, de calitate; un teatru ancorat în plină actualitate ... Avem convingerea că momentul cu **Jaguarul roșu** nu este cel mai concludent spectacol asupra posibilităților acestui colectiv.



Stagiunea 1967-1968

MĂTRĂGUNA
ACCIDENTUL
ȘI ACTORII CÂNTĂ
LOVITURA
CINE POATE... RÂDE!
SHAKESPEARE ȘI NAPOLEON
SÂNZIANA ȘI PEPELEA
„EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII”
CU OCHII LEGAȚI
CURSA DE ȘOARECI (THE MOUSETRAP)

„Steaua Roșie”, 7 octombrie 1967

Mătrăguna

de Niccolò Machiavelli

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Traducerea:** Zoe Stanca Anghel; **Scenografia:** Romulus Penes; **Data premierei:** 3 octombrie 1967; **Distribuția:** Florin Crăciunescu (*Ligurio*), Viorel Comănici (*Callimaco*), Vasile Vasiliu (*Messer Nicia*), Nae Floca Acileni (*Fra Timoteo*), Radu Panamarenco (*Siro*), Valentina Iancu (*Lucrezia*), Fana Geică (*Sostrata*)

Laboratorul experimental al Teatrului de Stat din Tg.-Mureș - Secția română – își face tot mai simțită prezența. Recentă sa premieră cu „Mătrăguna” marchează un punct ascendent în activitatea sa laborioasă. Iar experimentul în cauză merită toată atenția, cu atât mai mult cu cât e vorba de un autor și o operă bine definită în istoria culturii universale.

N. Machiavelli apare în pragul secolului al XVI-lea, după ce rugul pe care a ars Savonarola încheiase cel de-al XV-lea secol italian. „Titanul” Machiavelli traduce în realitate cel mai teribil protest împotriva imoralității și tiraniei marilor familii stăpânitoare. În atmosfera incandescentă de lupte, jafuri, năvăliri și pustiiri a secolului în care societatea se pătrunde de sine și se recunoaște pe sine, Machiavelli, omul politic și istoric, atrage atenția că Italia se va zbate în această stare jalnică atât timp cât nu va deveni un stat unitar sub conducerea unui „*il principe*”; devine deci propagatorul culturii absolute al cauzei publice – cult fundamentat de încrederea nestrămutată în mijloacele inteligenței și voinței umane. Clocotitor și multilateral, Machiavelli e expresia strălucită a tot ce e progresist în cultura epocii – iar aceasta, tocmai în momentul în care umanismul intră în criză. „*Primul om de stat istoric, poet și – în afară de aceasta – primul scriitor militant al timpului nou demn de a fi relevat*” (după cum afirmă Marx și Engels), Machiavelli e și un maestru al prozei italiene într-un strălucit stil florentin. Celebra sa poemă alegorică **Măgarul de aur**, nuvela **Balfogor arhidivoulul** și comediiile **Mandragola**, **Clizia**, **Adriana** și **Comedia fără titlu** conferă lui Machiavelli atributele scriitorului reprezentativ pentru Cinquecento.

Mandragola (Mătrăguna) e un imn al simțului liber – temă tipică a Re-nașterii. Tratată, de multe ori, peiorativ din cauza elementului licențios care abundă, totuși, opera nu e altceva decât o zguduitoare frescă a descompunerii regimului sever al religiei puse, în mod cinic, în slujba intereselor străine statului și națiunii italiene. Intriga, situațiile, izvorând de undeva din Boccaccio, îi permit lui Machiavelli să creeze un început de comedie de caracter susținută de personaje viabile; personaje care pulsează adevărul și viața unui veac înnoitor, departe deja de ascetismul și scolasticismul medieval. Gândite și create ca reacții împotriva supranaturalului și supraumanului, personajele lui Machiavelli devin oameni și naturi umane în sine. Cunoscând realismul vieții și istoriei, conștiința lui Machiavelli va dezvălui pe om în realitatea sa nudă – va căuta legile vieții

și naturii în om și în afara omului. Tocmai în aceasta constă și puternicul realism al Mătrăgunei – realism care deschide, în epocă, un nou drum al gândirii estetice.

Tipuri ca parazitul Ligurio, limitata dona Sostrata, mama Lucreției, desfrânatul Callimaco, naivul, credulul până la imbecilitate, doctor Nicia, șiretul Siro, dar mai cu seamă călugărul Timoteo – deși descendenți ai teatrului pre Machiavelli, devin prototipul unor personaje care vor popula o altă lume, un alt teatru; deși, aparent, aceste personaje se înlănțuie într-o acțiune propulsată de forțe interioare, neînduplecate. Lumea și viața lor își au rădăcinile înfipte adânc în realitatea dură a caracterului ca negație majoră a tot ce e bigotism medieval.



Valentina Iancu, Nae Floca-Acileni și Fana Geică¹¹⁸

Ligurio va deveni mai târziu celebrul Valpone, iar Timoteo – ca reprezentant tipic al clasei care se pune de-a curmezișul ideii de unificare a Italiei, punând în lumină puternică lăcomia de bani și moralitatea adulterină a statului papal – devine, treptat, celebrul Tartuffe. Prin toate acestea, Mătrăguna se transformă într-un puternic protest împotriva reacțiunii feudalo-catolice dezlănțuite împotriva regimului feudal al bisericii care amenință însăși existența peninsulei.

În interpretarea tânărilor colectiv al Secției române de la Teatrul de Stat din Tg.-Mureș, **Mătrăguna** își dezvăluie valențele în favoarea filozofiei realiste a omului de toate zilele – refuzând conceptele spirituale ale dogmaticii vieți „*de dincolo*.” Sub acest raport, punerea în scenă oferă posibilități reale de investigație regizorală și actricească. Meritul principal al realizatorilor e dat de evitarea cu știință a licențiosului – deși caracterul erotic al acțiunii și expresiei atinge uneori limitele virulenței. Sugerarea elementului,

¹¹⁸<https://www.teatrunational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1967-1968/matraguna.html>.

transfigurarea lui în poezie și mișcare armonioasă, salvează spectacolul de tot ce ar putea fi vulgaritate. E un merit al regizorului **Nicolae Scarlat** și al actorilor care, prin mișcare și coregrafie plină de fantezie poetică, au creat un spectacol de ținută artistică. **Florin Crăciunescu**, prins în coordonatele psihice ale lui Ligurio, dovedește dezinvoltura și spontaneitate în construirea unui personaj complex și dificil. În Callimaco, **Viorel Comănici**, același actor talentat, lansat spre maturizare deplină; coregrafie și acțiune perfectă, ritm alert, susținut, înțelegere deplină a personajului și situației – date care justifică creditul pe care i-l avansează generos spectatorul. Construit cu dăruire, pricepere, talent, Nicia lui **Vasile Vasiliu** devine prostia întruchipată împodobită cu haz cu titulatură de doctor; compoziție memorabilă, inteligentă de mare finețe – deși textul are multe capcane spre licențios și vulgaritate. **Nae Floca Acileni** în Fra Timoteo vedește înțelegere și identificare cu substanța personajului, izbutind o creație actoricească care întărește concepția și atmosfera realistă a spectacolului. Plin de spontaneitate și bună înțelegere a situațiilor - **Radu Panamarencu** în Siro, **Valentina Iancu-Dumitrescu** (Lucreția) și **Fana Geică** (Sostrata) – fără prea mari solicitări, totuși interpretări decente, uneori cu momente de reală prosepțime, în nota generală a atmosferei spectacolului.

Pe lângă nota de simplitate stilizată a scenografiei lui **Romulus Peneș**, notăm ca interesantă, îndrăzneată - și poate ca discutabilă, ideea de costum și montare a spectacolului. Discutabilă – sub raportul transpunerii în ultramodern a lui Machiavelli. E însă o problemă de înțelegere și interpretare a noțiunii de „modern” și nu de alterare a conținutului de idei a piesei; și în acest fel de redare, mesajul autorului s-a făcut auzit, iar efortul artistic al colectivului devine cu atât mai meritoriu.

„Steaua Roșie”, 19 mai 1968

Cursa de șoareci

de Agatha Cristie

Regia artistică: Gheorghe Harag; **Traducerea:** Radu Nichita; **Scenografia:** Florica Mălureanu; **Data premierei:** 10 mai 1968 – Premieră pe țară; **Distribuția:** Ileana Dunăreanu (Mollie Ralston), Mihai Gingulescu (Giles Ralston), Florin Crăciunescu (Christopher Wren), Lily Mihăilescu-Vladimir (Doamna Boyle), Cazimir Tănase (Maiorul Metcalf), Borbáth Éva (Domnișoara Casewell), Victor Ștregaru /Mircea Chirvăsuță (Domnul Paravicini), Viorel Comănici (Sergentul Trotter)

Scrierile Agathe Cristie sunt de circulație universală. Cauza? Răspunsul ar trebui raportat la un fenomen cu implicații multiple. Aceasta, deoarece e vorba de ceva ce nu implică întotdeauna atributele artei și literaturii adevărate. E vorba, în fond, de o celebritate – uneori periferică, de multe ori comercială, plină de o încărcătură de artizanat ce frizează divertismentul ... Și, totuși, un detașament (azi din ce în ce mai mare) al omenirii devine, cu nesaț, „consumatorul” cărților Agathe Christie ... E un

fenomen foarte simplu și foarte explicabil. Avem de-a face, în fond, cu niște cărți constituite abil, pe o logică simplă a intrigii polițiste, care, fără să solicite, captivează totuși, trădând, până la urmă, nivelul scăzut al divertismentului care nu capătă niciodată loc în adevărata istorie a literaturii. Cazul Agathe Christie? – poate un stil, poate o modă, nicidecum literatură, în ciuda extraordinarei sale circulații. Ingeniozitatea lucrărilor – indiscutabilă. Valoarea lor însă – dubie! Procedeele tehnice utilizate în urmărirea dezlegării enigmei ori a crimei, ori a pregătirii ei – au prea puține tangențe cu arta. Acestea, chiar dacă la Londra un teatru oarecare joacă de 16 ani, fără întreruperi, piesa în discuție.

Chiar dacă încerci operația de a raporta piesa la un oarecare adevăr – dintr-o oarecare societate – totuși simți pe undeva sentimentul insuficienței estetice; lipsește ideea dramatică; aceasta, fără să mai vorbim de adevărul arhicunoscut că valoarea unei piese de teatru e cu atât mai mare cu cât ideea de bază este mai dramatică... Iată de ce sentimentul că punerea în scenă a piesei vădește lipsă de inspirație – iar din punctul de vedere al colectivului artistic al Secției române, lipsă de tact. Lipsa ideii de bază, realistă, lipsa bogăției de idei, filozofice, chiar, lipsa conținutului psihic al textului dramatic, a pus pe interpreți în situația de-a se preta la eforturi puțin susceptibile artei, trăirii artistice adevărate. Nesolicitându-te psihic, intelectual, spectacolul intră foarte curând în zona uitării. Și e păcat – deoarece e vorba de un colectiv înzestrat, capabil de creații artistice adevărate și care pot să urce balanța valorică mult peste plafonul actual... Și astfel, vrând-nevrând, te vezi în situația de-a vorbi, mai mult sau mai puțin, direct despre compe-tența artistică – fie că te gândești la regizor, fie că te gândești la unii dintre interpreți. Se știe, din totdeauna, că nivelul artistic al spectacolului e asigurat întâi de text, apoi de regizor și interpreți. Cât despre text, în cazul de față, ne permitem s-o reproducem tocmai pe Agatha Christie – din fragmentul „*mărturii*” reprodus în caietul de sală al spectacolului: „... *dacă veți ține minte piesa de astăseară, să nu uitați nici regula: o piesă polițistă nu se istorisește nimănui*”.

Iar despre „*viziunea regizorală*” a lui **Harag György**, ne grăbim să spunem, din capul locului, că neavând la îndemână altă piesă, oricare alta, din dramaturgia națională sau universală – s-a văzut la rândul său în imposibilitate de a-și vădi posibilitățile reale; fiind pus (?!) să regizeze un text ieșit din coordonatele oneste ale gândirii și simțirii – n-a reușit să arate o înțelegere originală a unei scrieri lipsite de substanță răscolitoare; și prin urmare, n-a izbutit nici să oglindească acel ceva în imagini scenice corespunzătoare ... Și e păcat de irosirea nejustificată a talentului și energiei.

Cât despre scenografie – **Florica Mălureanu**, talent autentic, vădește înțelegere față de intenția textului prin crearea ambianței proprii acestui pre-text dramatic (spre regretul nostru, e vorba însă și sub acest aspect de același sentiment de lipsă: talentul scenografic putea fi valorificat la maximum, mult mai util - și poate chiar mai rentabil, prin crearea cadrului necesar unui alt text dramatic, autentic...). Și pentru a încheia – un cuvânt despre colectivul de interpreți. **Viorel Comănici** (Sergentul Troter), **Mihai**

Gingulescu (Gigel Talston), **Cazimir Tănase** (Maiorul Metcalf), **Florin Crăciunescu** (Christopher Wren), **Victor Ștrengaru** (Domnul Paravicinii), **Ileana Dunăreanu** (Mollie Ralston), **Lily Mihăilescu-Vladimir** (Doamna Boyle) – meritau, grație talentului, dezinvoturii, mișcării psiho-fizice de care dau din plin dovadă, cu totul altă atenție, - un alt text care să-i ajute, la modul real, în strădania lor nobilă de autodepășire valorică. Păcat însă de distribuirea total neinspirată a **Evei Borbáth** (Domnișoara Casawell), care



Mihai Gingulescu și Ileana Dunăreanu¹¹⁹

deja, pentru a doua oară în această stagiune și (coincidență?!) sub îndrumarea aceluiași regizor, contribuie masiv prin „*stricarea limbii*” la dărâmarea efortului colectiv al celorlalți colegi de scenă.

În concluzie, credem că e vorba de o problemă de fond – problema repertoriului secției. Avem convingerea că numai prin reconsiderarea politicii repertoriului se vor putea crea premisele reale ale punerii în valoare și lumină a multiplelor talente ale Secției. Numai în acest fel, va intra teatrul în conștiința spectatorilor drept mandatar al mesajului activ, eficient al vremurilor pe care le trăim.

¹¹⁹ <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1967-1968/cursa-de-soareci-the-mousetrap.html>.

Stagiunea 1968- 1969

*GEORGE DANDIN SAU SOȚUL PĂCĂLIT
O ASEMENEA DRAGOSTE
MARIAJ SENTIMENTAL SAU PATUL CONJUGAL
MUȘCATA DIN FEREAȘTRĂ
CRITIS SAU GÂLCEAVA ZEILOR
TRANSPLANTAREA INIMII NECUNOSCUTE
DANSUL SERGENTULUI MUSGRAVE*

„Steaua Roșie”, 12 ianuarie 1969

Mariaj sentimental

de Jan de Hartog

Regia artistică: Constantin Anatol; **Traducerea:** A. Constant; **Data premierei:** 26 decembrie 1968 – Premieră pe țară; **Scenografia:** Romulus Penes; **Muzica:** Nicolae Scarlat; **Regizor tehnic:** Kiss Előd; **Sufleor:** Ioana Floca; **Distribuția:** Constantin Anatol (Michael), Anca Roșu (Agnes)

Spiritul științific al omului modern, al omului tehnologic din zilele noastre își spune cuvântul până și în revoluționarea artei.

Simțul estetic al omului epocii noastre vizează o adevărată revoluție chemată să spargă dogmele și principiile învechite. Însă, libertatea de a încerca și de a face orice, sau totul – dar mai ales oricum! – în artă, fără nici o contingență cu realitatea vie ce pulsează puternic în jurul nostru, se identifică cu marele nihil.

Prima și cea mai stringentă consecință a acestei libertăți este dezumanizarea artei – iar aceasta, în toate formele ei. Se spune adesea că tradiția în artă a devenit universală – că nu are limite în timp... Poate! ... Adevărul însă e dat de faptul că omul secolului XX are o viziune cosmică asupra lumii și nu admite nici un fel de limite. Omul de azi pătrunde esența tuturor culturilor, se înalță în cosmos. Și tocmai din acest motiv e pornit cu înverșunare împotriva oricăror falsificări de cultură, frumusețe și perfecțiune. Iată de ce, omul zilelor noastre consideră că drumul care duce altundeva decât tradiția sănătoasă și realistă a culturii și artei se înfundă în incompetență – incompetență, care-și arogă dreptul de a defini în fel și chip, în mod solemn, drept artă tot ce e non-artă și teatru, tot ce e non-teatru.

Desigur, în prezent nu există o teorie unitară, coerentă asupra artei – cu o erupție de teorii contradictorii. Aceasta, vorbind la modul general. Pentru noi, însă, astăzi și aici, rămâne definitiv cristalizat un singur lucru: nici o teorie estetică, nici teorie teatrală care nu are contingență direct cu mediul și cu climatul nostru social – spiritual, nu are și nici nu poate să aibă însemnătate – fără să mai vorbim de valoare durabilă.

Consider necesară sublinierea acestor idei deoarece piesa lui Hartog, departe de a fi rezultatul unui travaliu meticulous și exigent, țesut ca un goblen fin, e un fel de terasament învechit, plin de buruieni prăfuite – un terasament plin de fisuri periculoase pe care, în cazul (azi cu totul nejustificat la noi!) al punerii în scenă ar putea fi umplut doar cu multă și sânguincioasă trudă - și numai de virtuozitatea unor talente artistice de primă mărime ... în lipsa acestora însă, ca la orice terasament dărăpănat, trebuie să recurgi la lucrul cu...lopată.

Aceasta, pentru simplul motiv că Hartog a navigat pe niște ape peste care n-a plutit niciodată duhul lui Sofocle ori a lui Shakespeare. Așa că, vrând-nevrând,

conducerea artistică a teatrului s-a văzut pusă în situația de-a face un compromis ingrat cu niște șabloane căzute de multă vreme în de-suetudine. Iar astfel, cei doi protagoniști, fără nici o încărcătură artistică au fost dirijați pe drumul ... industriei dramaturgice.



Constantin Anatol și Anca Roșu¹²⁰

Facem afirmația chinuți de credința că acest Hartog de duzină face un mare deserviciu teatrului nostru actual, publicului spectator – duce la degradarea curentului de opinie bună cu care a început să fie reacreditat colectivul Secției române după premiera cu **O asemenea dragoste**. Și e păcat!

Nu e intenția noastră să facem analiza piesei; nu vrem nici s-o prezentăm măcar; nu merită! E supărătoare însă mărinimia cu care consiliul artistic al teatrului a permis introducerea în repertoriu a unei piese boulevardiere, fără nici o adresă la societatea noastră de azi; un text perimat, lipsit de mesaj special contemporan; un text care nu spune nimic; un text (traducerea **A. Constant**) – nici măcar literar și cu multe stridențe de limbă românească.

Slăbiciunile piesei și superficialitatea traducerii nu i-au îngăduit regizorului **Constantin Anatol** să-și formeze o viziune elevată aparentă de contemporaneitate. Nu vrem să facem nici un proces de intenție – însă, unele scene și „*încărcătura artistică*” a unor gesturi și replici care frizează pe undeva cabotinismul, ne îndeamnă să credem că

¹²⁰ <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1968-1969/mariaj-sentimental-sau-patul-conjugal.html>.

poate nici n-a prea voit-o. Ca atare, rezultatul nici nu putea fi altul decât un spectacol înăbușit de tot ceea ce conține noțiunea de vechi, de caricatură a unor gaguri prăfuite. Dovada: reacția (dubioasă) a spectatorului român tocmai la scenele și replicile pline de ceea ce în mod obișnuit numim aluviuni și surogat. Din păcate, regizorul e și unul din protagoniști – Michael; de pe o astfel de „*rampă de lansare*” nici el, nici partenera sa (**Anca Roșu – Agnes**) nu puteau să facă ceva mai mult și mult bine. Strădania lor de rezistență artistică, de umplere a unei serii de teatru, s-a dovedit fragilă, firavă - și nu în puține scene voit caricaturală și voit artificială. În aceeași notă cu spectacolul – scenografia lui **Romulus Peneș**.

Privit în ansamblu, acest spectacol îți iscă sentimentul de uimire față de faptul că direcțiunea artistică a teatrului se privează de veritabile talente care „*stau pe tușă*” - și permite altora să comită teatru stil Hartog – să creeze spectacole care se sting de la sine ca orice foc de artificiu ...

Și când te gândești că dramaturgia națională sau clasică universală are atâtea opere veritabile care vorbesc direct sensibilității profunde a omului zilelor noastre – opera din care răzbate puternic esența adevărată a modernismului epocii pe care o trăim din plin!

„*Steaua Roșie*”, 25 ianuarie 1969

Mușcata din fereastră

de Victor Ion Popa

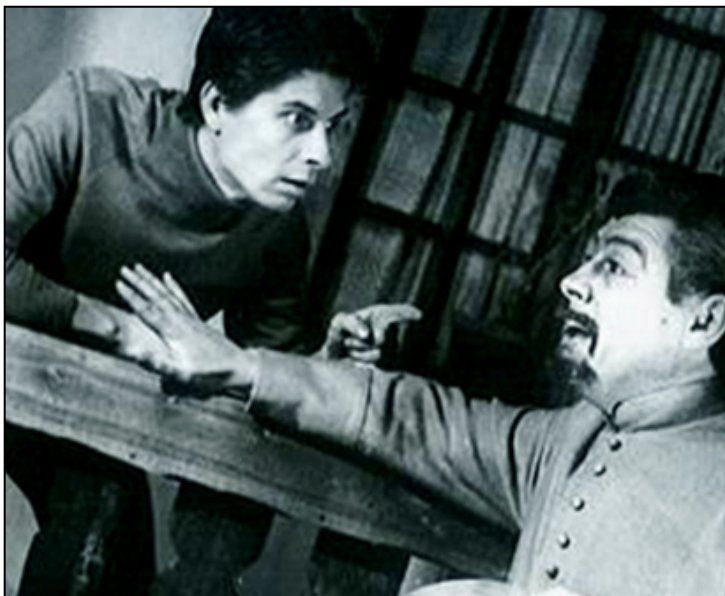
Regia artistică: Eugen Mercus; **Scenografia:** arh. Zsolt Kölönte; **Muzica:** Szarvadi Gyula; **Asistent de regie:** Nicolae Scarlat; **Data premierei:** 18 ianuarie 1969; **Distribuția:** Nae Floca-Acileni (Conu Grigore), Alexandru Făgărășan (Părintele Ilie Udrieș), Valentina Iancu (Coana Sofica), Ileana Dunăreanu/ Ana Nagy-Scarlat (Olguța), Vasile Vasiliu (Georgică), Mircea Cosma (Radu Cociaș), Marius Toma (Ionică), Mircea Chirvăsuță (Constantin Cârnel)

Consacrarea ca dramaturg a lui V.I. Popa are loc totmai în momentele de cea mai grea cumpănă a culturii noastre naționale. E vorba de perioada interbelică, când lupta dintre diversele curente artistice contradictorii capătă tășuri tot mai ascuțite. Talent polyvalent, echilibrat de scânteietoarea luciditate a spiritului novator, V.I. Popa, prin opera sa, proiectează la orizontul viziunii sale creatoare perspectivele certe ale ridicării neîntrerupte a nivelului artistic. Romancier, nuvelist, dramaturg, regizor, pictor, profesor, director de teatru, V.I. Popa împărtășește soarta altor scriitori – contemporani sau din alte veacuri, autohtoni sau de pe alte meleaguri; cade victimă receptivității mărginite a unui soi de public care nu știe (și nici nu vrea!) să selecteze decât una sau alta din laturile marii personalități creatoare. De aici, lipsa de sesizare, refuzul de recunoaștere, a valorii ideilor ce-l frământă, pe care le difuzează masiv, în forme înnoite

artistic și adâncite în conținut ideologic. „*Deși născut în veacul trecut (1895) de unde fără îndoială că am adus cu mine – din fericire numai pentru mine – un anumit romantism ... totuși n-am să rămân străin de respirația veacului cel nou*” – declară V.I.Popa. Deși evidentă lipsa de justă sesizare a rolului acțiunilor revoluționare ale proletariatului vremii, totuși, V.I.Popa va ști să-și formuleze ostilitatea (chiar și sentimentală!) față de condițiile de viață și dezvoltare a unei societăți ulcerate de mediocritatea păturii sociale zvârlite la suprafață de primul război mondial. De aici, opoziția scriitorului față de tarele societății vremii sale – însă, tot de aici, și din unele limite ideologice (inerente la mulți din creatorii de artă din epoca respectivă), refugiul său în idilic, în patriarhal, în poezia pitorească a satului. Interferarea ideilor umanitare în idealul mic-burghez al unora din eroii săi reprezintă opoziția scriitorului față de condiția socială de viață și artă, tendința de autodepășire prin făurirea unui cadru social propriu, capabil să transmită sentimente și sensuri motivate prin acțiuni psihice. Transpunerea acestor stări firești în imagini literar-artistice nu face decât să sublinieze „*conținutul de idei, de semnificații precise în creația genului*” scenic-teatral. „*Teatrul este o infuzie reciprocă între o masă umană și o scenă reînviată,*” afirmă V.I.Popa. E formulată, deci, una din caracteristicile de bază ale complexului de idei din laboratorul intim al creatorului. Va scrie - și se va motiva și teoretic! – un teatru apropiat de public, o operă plină de conținut, de poezia vieții reale; un teatru care-l obligă pe spectator să înțeleagă, să se apropie de problemele vieții curente. „*Un teatru trebuie să folosească toate semnele convenționale de înțelegere stabilite în raport cu publicul său*” – susține autorul. Cu alte cuvinte – un teatru cu adresă precisă, fără meșteșug, fără rutină, care transmite spectatorului sentimente, sensuri, poezie, conținut de idei; un teatru direct, devotat concepției realiste despre societate și viață. „*Toate operele adevărate pornesc dintr-un fior de realitate... Nu există nicăieri o creație pur cerebrală*” – va afirma, undeva V.I.Popa. Acest fior se simte din plin și în **Mușcata din fereastră**. E fiorul care străbate lumea intelectualității sătești și a micii burghezii provinciale; fior, care uneori te scaldă în apele contradictoriului datorită tendințelor, ideilor, ecourilor semănătoriste care contrastează cu caracterul înnoitor al activității scriitorului. De-aici, apoi, acel desen fin, însă idilic, al relațiilor dintre personaje lipsite de inițiativă, spirit de revoltă, dornice de o mică și nevinovată fericire; aceste personaje, mișcate de resorturi uneori sensibil romantice – unele acționate de vigoarea tinereții optimiste, altele înecate de povara tihnei îngemănate cu inerția fizică și spirituală, se angajează într-un conflict inofensiv, accidental, rezolvat în mod fericit pe linia de sosire a afectivității umane. Poezia inocentă, mărunță, a cotidianului lipsit de surprize, învăluie un colț de lume molcomă, dominată de o viziune statică a vieții; e, într-un fel, nostalgia paseistă a vieții, în care, totuși, averea e condiția fericirii. Deși prin atmosfera, poezia și pitorescul său pare să fie o îndepărtare de la esența concepției despre viață a autorului, totuși **Mușcata din fereastră** rămâne o operă de artă care contrazice artificiul, fantezia goală, lipsa de contingență cu realitatea socială a epocii; rămâne și se impune ca simbol al revoltei față de conformismul estetic al clasei

dominante; e fructul credinței într-un teatru plin de forța de comunicare a unui mesaj uman bine precizat și ferm.

Procedând la valorificarea textului prin mijloace scenice creatoare, regizorul **Eugen Mercus**, asistat de **Nicolae Scarlat**, pune în lumină fondul uman al ideii centrale exprimând-o printr-o concepție concretă, unitară, plasată într-o imagine vizuală (scenografia **Kölönte Zsolt**) adecvată, proprie, sugerată de text și de intenția autorului. Respectând concepția teatral-estetică a lui V.I.Popa despre „*trăirea*” și nu „*reprezentarea*” scenică a dramaturgiei, Eugen Mercus a creat posibilitatea travaliului autentic-artistic al actorilor pe care i-a dirijat atent pe linia realizării plasticității teatrale elevate. Subtil cunoscător al creației scenice, Eugen Mercus a izbutit, în general, să realizeze o sudură fină a colectivului de actori cu care a lucrat. Mișcarea interioară, resortul psihic al personajelor e judicios tălmăcit prin mijloacele specifice ale relațiilor scenice, mimice, costumației, mișcării coregrafice și gestice; toate la un loc creează atmosfera impusă de textul dramatic. Atent la profilarea interpreților în această atmosferă specifică piesei și teatrului lui V.I.Popa, Eugen Mercus a știut să imprime aspectul de omogenitate a ansamblului și să redea sensurile majore ale textului dramatic.



Vasile Vasiliu și Alexandru Făgărășan¹²¹

Din echipa de interpreți se detașează puternic **Nae Floca-Acileni** (Grigore), **Al. Făgărășan** (Popa Ilie), **Vasile Vasiliu** (Georgică). Solicitați de sensurile textului și de

¹²¹ <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1968-1969/muscata-din-ferestra.html>.

intențiile autorului, acești actori vădesc pulsul puternic al talentului lor sădit în solul fertil al pasiunii, al dăruirii, al dezinvolturii artistice; publicul îi simte, îi înțelege - și tocmai pentru aceasta îi aprobă sau dezaprobă în evoluția contextului dramatic; sunt prezențe vii, trăiri intense, imagini plastice memorabile.

Intuiție scenică, interpretare promițătoare – **Marius Toma** (Ionică). Mult efort, mai puțin aport – **Valentina Iancu** (Sofica) și **Mircea Chirvăsuță** (Constantin). Fără solicitări, însă în atmosferă, prin tinerețe și farmec – **Ileana Dunăreanu** (Olguța). Mină blazată și fortuit în mișcări interioare – **Mircea Cosma** (Radu).

În ansamblu, un spectacol de ținută, lucrat pe corespondențe artistice de reală valoare; un spectacol care, o dată cu arta, dă spectatorului și ceva din satisfacția tonifiantă a datoriei de a cunoaște și îndrăgi o piesă de valoare din dramaturgia națională.

„*Steaua Roșie*”, 22 martie 1969

„*Critis*” sau *gâlceava zeilor*

de Radu Stanca

Regia artistică: Eugen Mercus; **Scenografia:** Ștefan Hablinski; **Data premierei:** 13 martie 1969; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (*Zeus*), Florin Crăciunescu (*Regele*), Fana Geică (*Hera*), Marius Toma/Iolanda Dain (*Pallas-Athena*), Maya Indrieș (*Aphrodita*), Victor Ștregaru (*Phoebus*), Ion Fiscuteanu (*Hermes*), Cazimir Tănase (*Hephaistos*), Ady Scarlat (*Eros*), Ileana Dunăreanu (*Critis*), Alexandru Făgărășan (*Primul corifeu*), Mircea Chirvăsuță (*Al doilea corifeu*), Vasile Vasiliu (*Al treilea corifeu*), Mircea Cosma/Mihai Preda (*Corul de bărbați*), Lidia Roșca Marinescu/Valentina Iancu (*Corul de femei*)

Acțiunea de valorificare a dramaturgiei naționale devine o trăsătură de bază a Teatrului de stat din Tg.-Mureș. Plusul de satisfacție spirituală e tonifiant, deoarece această constanță e susținută de efortul montării unor spectacole care tind să reazeze instituția pe pedestalul pe care l-a avut cândva – acela de teatru conectat la realitatea socială imediată, acela de teatru de calitate. E un efort remarcabil al conducerii artistice și al colectivului de actori. Punând în scenă această comedie spumoasă, Secția română a făcut un act de echitate față de un adevărat vrăjitor al verbului – un act de reechilibrare a balanței valorilor estetice naționale care acoperea cu zabranicul uitării un dramaturg – iar pe spectator îl vitregea de posibilitatea racordării spirituale la un univers de poezie și idei circumscris în coordonatele unei gândiri autohtone de nuanțe pur mioritice.

Față de celelalte opere (**Cealaltă primăvară, Atotputernicul rege, Dona, Juana, Ochiul, Hora domnițelor, Rege, preot și profet, Oedip salvat, Secera de aur, Faunul și Cariatida, Ostatecul** etc.), **Critis** deține în dramaturgia lui Radu Stanca un loc aparte. Această „*gâlceavă a zeilor*” din antica legendă a Olimpului, pe lângă numeroasele trimiteri și aluzii direct pământene, dezvăluie filonul fin al ironiei mușcătoare la adresa

unei lumi ce populează universul mitologiei antice – precum și a acelor care azi mai mișună prin societatea contemporană. Satirizarea lui Zeus, a Herei, a lui Phoebus, a lui Pallas-Athena și compania lor, prinde în plasa comediei bufe, cu multă prospețime și mult bun gust, fauna asemănătoare din societatea zilelor noastre. Ieșind învingătoare la un concurs de frumusețe din Atena, splendida pământească Critis provoacă, fără știrea și voia ei, un adevărat război între zei. Jignită, legendara Afrodita, care concurase incognito, dezlănțuie furtuna în Olimp. Fantezia debordantă a autorului îi aduce pe zei, în frunte cu Zeus, pe Pământ, înnoadă și deznoadă răzburări cumplite și hazlii, a căror vervă și spumă se sparg însă în scutul lui Pallas Athena – iar când Hera e pe punctul de a-l părăsi pe Zeus, săgeata miraculoasă a lui Eros învâluie în haina liniștei un Olimp îmbătrânit în care zeii își văd de „*halaripul*” lor – așa cum ne spune legenda.

Regia artistică a avut de rezolvat o serie întregă de probleme din cele mai subtile. Efortul lui **Eugen Mercus** vădește un talent adevărat și remarcabil în știința descifrării sensurilor unui text încărcat cu adrese închise în metafora rafinată a replicii cu iz de poem. Realist, regizorul și-a fixat derularea acțiunii într-un cadru de poezie și satiră plină de bun gust, permițând spectatorilor priceperea directă a unor situații străine de perimetrul preocupărilor zilnice – a unor momente suculente de fantezie poetică; într-un cuvânt, de a-l face înțeles și gustat pe unul din autorii care nu pregetă să literaturizeze conștient și copios textul dramatic.



Iolanda Dain și Ion Fiscuteanu¹²²

Deși coregrafia scenică e executată ingenios și surprinzător pe rotile, deși se manevrează elemente de tehnicitate și confort de ultimă oră, totuși evoluția actorilor se

¹²² <http://ionfiscuteanu.mariactorimureseni.ro/#&panel1-2>.

încadrează decent în limitele grației, ale plasticității și culorii străine de nefiresc și straniu. Iar scena desfășurării concursului de frumusețe poartă amprenta distincției și a fineței lirismului pe care-l însumează poezia dramatică.

Se impun – prin **Ileana Dunăreanu** (Critis) - prin adiere de puritate și inocență și **Maya Indrieș** (Aphrodita) – prin coregrafie – fină și dezinvoltura critică cu care știe să compună un personaj dificil; **Mihai Gingulescu** (Zeus) – prin tact, înțelegere și redarea fidelă a subtextului; **Florin Crăciunescu** (Regele) – prin știința cu care vrea, în mod conștient, să îngroașe momentele de mare satiră; **Fana Geică** (Hera) – prin faptul că nu vrea să atenueze nimic din sarja lexică, mimică și coregrafică a unui personaj clădit din rămășițe de cioburi morale și imorale. **Marius Toma** (Pallas-Athena) - printr-un travesti verosimil, plin de umor și sensibilitate; **Ion Fiscuteanu** (Hermes) și **Victor Ștregaru** (Phoebus) – prin dicțiune, mimică și gestică plină de satiră și uneori candoare; **Cazimir Tănase** (Hephaistos) – prin știința utilizării elementelor scenice de bună compoziție a „*potcovarului olimpic*”. Mișcarea scenică a ansamblului corifeilor (**Alexandru Făgărășan**, **Mircea Chirvăsuță**, **Vasile Vasiliu**), a corului de bărbați (**Mircea Cosma** și **Mihai Preda**), a corului de femei (**Lidia Marinescu** și **Nagy Jolán**) – redusă la esență, rotunjește și umple cu substanță valoarea viziunii regizorale. O mențiune pentru micuțul **Ady Scarlat** în figura agreabilă a lui Eros.

În ansamblu, spectacolul cu **Critis** se impune prin justa înțelegere a poeziei textului, prin îndrăzneala regizorală bine chibzuită, prin umorul și buna dispoziție care predispun pe spectator la destindere spirituală și haz nobil contagios. E un efort artistic incontestabil, iar pentru teatru un succes bine meritat.

„*Steaua Roșie*”, 25 mai 1969

Transplantarea inimii necunoscute

de Al. Mirodan

Autor: Al. Mirodan; **Regia artistică:** Constantin Anatol; **Decorul și costumele:** Árpád Kemény; **Data premierei:** 22 mai 1969; **Distribuția:** Constantin Anatol (Don), Livia Gingulescu (Irina), Victor Ștregaru (Socrate), Maya Indrieș (Mara), Ion Fiscuteanu (Băiatul)

Înscrisă în coordonatele comediei originale actuale, piesa lui Al. Mirodan (prezentată în premieră la Teatrul de stat din Tg.-Mureș - Secția română) ține cu tot dinadinsul să discute unul din multiplele aspecte ale uneia din cele mai răsunătoare senzații științifice mondiale din ultimii ani.¹²³Faptul în sine, pledează pozitiv pentru păstrarea tematicii în zona actualității. E o notă bună pentru reporterul-autor. Problema

¹²³ În anul 1967, doctorul Christiaan Barnard realizase primul transplant de inima umană din lume, pe pacientul Louis Washkansky, la Spitalul Groote Schuur din Cape Town.

se complică însă atunci când dramaturgul încearcă să trateze problema din unghiuri și de pe poziții care, în sinea lor, sunt de asemenea pozitive; pentru că e evidentă intenția autorului de a dezbate probleme grave care vor să devină procese de ordin psihologic pentru niște personaje care trăiesc mai mult sau puțin în miezul relațiilor noastre social-morale; e evidentă, la fel, sensibila adeziune a autorului la reflexele psihologice ale transformărilor sociale și la implicațiile acestora; nu poate să scape atenției noastre nici intenția de a pleda pentru raporturi social-morale pline de puritate, firesc, omenie - și nici aspirația spre lirism și poezie care refuză banalitatea și clișeul desuet ... Această notă de lirism irumpe tumultuos dintr-o pasiune permanentă a lui Mirodan – aceea de a sonda universul psihologic și de gândire al personajelor, de a încorpora în ele simboluri care degajează năzuințe spre îmbogățirea și înnobilarea vieții umane. Acest joc al simbolurilor menite să declanșeze laturile epice implicate în intimitatea existenței omului în climatul spiritual al socialismului, pare însă că-i produce autorului unele dificultăți în construirea, atât epică, cât și caracteriologică a acestei ultime piese. După ce l-am aplaudat cu căldură pentru **Ziarștii, Șeful sectorului suflete, Celebru 702** – pare că, de data aceasta, autorul n-a mai avut resursele necesare păstrării tensiunii majore, n-a mai știut să evite șocurile produse de căderea de la poezie la platitudine, imaginația sa a pălit undeva departe de zona zborului în nemărginire. De aici impresia de manieră – Mirodan, produsă de sentimentul repetării, la un moment dat obositoare, a clișeelor proprii, de gândire, stil, limbaj, replică. Totuși, chiar dacă e încărcată la suprasaturație de paradoxuri, de aforisme, de calambururi – totuși e evident că autorul vrea să condamne o serie de stări de fapte anormale, incompatibile cu modul nostru de gândire și viață; că pledează pentru ideea de solitudine față de sentimentul de înțelegere omenească pentru rațiune, finețe sufletească, dragoste față de om, căldură, tandrețe – condamnă relațiile bazate pe falsitate, pe minciună, pe egoism și orgoliu. E, de altfel, motivul preferat al autorului, sondat în fel și chip, în toate lucrările sale anterioare: un motiv etic superior, pe care însă, de „*dragul dialogului*,” Mirodan ne-ar fi dat în Don, în Irina și în Mara ființe vii, reale, adevărate, care, prin simbolul pe care-l poartă, ar fi trezit rezonanțe puternice în sensibilitatea spectatorului; în felul acesta sunt însă lansate de autor, devin doar personaje agreabile – uneori însă numai prin intențiile pe care încearcă să le sugereze, dar mai ales prin „*jocul replicilor*” pe care le debitează dezinvolt, prin poezia pe care o difuzează pe alocuri ... Nu acesta e însă cazul lui Socrate, secretarul pictorului Don, și mai cu seamă al Băiatului; primul, deși, aparent, frământat din același aluat ca Don și comp., totuși, trădează existența intrinsecă a unei țesături de caracter din fire fine de omenie, bun simț, sinceritate, căldură sufletească, bonomie și largă înțelegere a suferințelor sau pasiunilor omenești; al doilea, deși cam limitat în perceperea unor fenomene aparent simple de viață, este, totuși, personajul viu, plin de sentimente, dispus la dăruire totală pentru împlinirea unor pasiuni simple, sincere, omenești. Neîmpovărate de simboluri și de „*vorbe dulci*”, aceste figuri, prin resorturile interioare care le acționează, prin adevărurile pe care le promovează, sunt (și rămân)

agreate pe tot parcursul acțiunii dramatice. Deși această ultimă creație a lui Mirodan vădește carențe de construcție dramaturgică și neîmpliniri pe linia ideilor pe care le vehiculează, rămâne, totuși, o piesă antrenantă prin solicitarea la bună dispoziție – chiar și atunci când te pune în fața unor lucruri șocante și grave ... Și aceasta ține de abilitatea și vioiciunea îndrăzneță a autorului; ceea ce, în definitiv, uneori, capătă eticheta de lucru merituos ...



Scenă din spectacol¹²⁴

Imaginea scenică a piesei e construită de regizorul **Constantin Anatol** și scenograful **Kemény Árpád**. Concepția regizorală, bine ancorată în textul dramatic, e axată pe câteva momente-idei care permit o desfășurare scenică potrivit intenției autorului. Poate că printr-un travaliu artistic mai migălos, de esență, regizorul ar fi putut evita uneori scene distonante – scena „*transplantului*”, cu momentele mult prea prelungite ale disonanței „*vizuale*” și strident „*muzicale*”, precum scenele finale care frizează, șocant, melodramaticul; fără aceste minusuri, regia artistică vădește grija pentru atmosfera spectacolului, pentru compunerea personajelor și reliefaarea ideilor pe care le încorporează, dirijindu-le atent spre un conflict care, chiar dacă uneori trenează,

¹²⁴ <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1968-1969/transplantarea-inimii-necunoscuta.html>.

te solicită prin sprinteneala replicilor debordante – fie ele chiar și cele de pură suprafață. Acest „*joc al cuvintelor*”, călăuzit abil de regizor, se desfășoară într-un cadru scenografic propriu, aerisit, ingenios gândit și construit pe liniile directe ale intenției autorului și textului dramatic; nu putem afirma același lucru și despre „*imaginea exterioară*” – de dincolo de spațiul de joc al actorilor – care pare să frizeze sufocantul unor zidării nesemnificative, de panoramă ieftină.

Echipa de interpreți s-a achitat inegal de sarcinile artistice cu care-i investeste textul. În figura lui Don, **Constantin Anatol**, prin tendința de a preciza și claritatea mișcării interioare dezabuzate a personajului pendulează între polii contradictorii ai artei adevărate și ai șarjei; de aici, uneori, aerul de infatuare și prețiozitate în relațiile cu partenerii, în dicțiune și coregrafie scenică. **Livia Gingulescu** ne-a dat, fără ostentație, prin efecte scenice verosimile, bazate pe observația și cunoașterea esenței personajului, o Irină simplă, caldă, gingașă; avem credința că prin retușarea ușoară a mișcării scenice, acest personaj ar câștiga mult în împlinirea sa artistică.

În Mara, **Maya Indrieș** aduce multă grație și finețe artistică; deși puțin solicitată, actrița vădește o creștere valorică pe scara ascendentă a utilizării din ce în ce mai mature a tuturor componentelor creației scenice – de la stadiul încărcării personajului cu toate elementele de înțelegere și identificare, până la dozarea și distribuirea atentă a ideilor între parteneri și spectatori; se impune și în acest personaj, prin finețe și candoare, potențate la maximum.

Victor Ștregaru și Ion Fiscuteanu, după cum arătam mai sus, se constituie în corp aparte. Victor Ștregaru intuește bine esența lui Socrate, pe care ni-l redă într-o imagine scenică învăluită în aura strălucitoare a bonomiei pline de căldură și înțelegere – iar, uneori, în postură de mucalit și ștregar, însă fără să depășească limitele impuse și permise omului de toate zilele; e o creație simplă, dezinvoltă. La fel, ori poate chiar mai mult – **Ion Fiscuteanu**, în figura lui Băiatul; travaliu artistic atent, migălos, simplu, sincer, fără dichis, direct – plin de căldura sincerității dusă până la naivitate; și totul foarte sobru, foarte ponderat; e o creație cu multe carate artistice.

Prin punerea în scenă a acestei piese, Teatrul de stat din Tg.-Mureș își mărturisește încă o dată hotărârea de a persista în intenția valorificării dra-maturgiei autohtone. Fapt demn de reținut, care dă un plus de valoare acestei instituții prestigioase.

„*Steaua Roșie*”, 6 decembrie 1969

Dansul sergentului Musgrave

de John Arden

Regia artistică și decorul: Radu Penciulescu; **Traducerea:** Florian Nicolau; **Costumele:** Romulus Peneș; **Asistent de regie:** Nicolae Scarlat; **Aranjament muzical:**

Silvia Culcer; Data premierei: 8 iunie 1969 – Premieră pe țară; Distribuția: Ion Fiscuteanu (Soldatul Sparky), Mihai Gingulescu (Soldatul Hurst); Cazimir Tănase (Soldatul Attercliffe); Victor Ștengaru (Bludgeon); Ștefan Sileanu (Sergentul Musgrave), Eugen Mercus (Pastorul), Fana Geică (Doamna Hitchcok), Ileana Dunăreanu (Annie), Nicolae Scarlat (Ofițerul de poliție), Nae Floca-Acileni (Primarul), Marius Toma (Minerul greoi), Mircea Cosma (Minerul bățaios), Alexandru Făgărășan (Walsh), Mihai Preda/Elöd Kiss (Un ofițer de dragoni)

În sfera preocupărilor actuale ale Secției române a Teatrului de Stat din Tg.-Mureș, **Dansul sergentului Musgrave** de John Arden aduce o contribuție de reale virtuți artistice. E evidentă căutarea de noi și variate forme stilistice în stare să reliefeze și să valorifice unele din noile trăsături specifice ale artei teatrale moderne.

Creatorii spectacolului au dorit să prezinte una din problemele cele mai grave ale contemporaneității noastre. Dorința lor și-a găsit o concretizare elocventă: elementele de acută actualitate și de vastă circulație din piesa lui J. Arden, dozate până la explozie, grefate pe procedeele și modalitățile teatrului de șoc, izbutesc să comunice, într-o formă tulburătoare, fondul dramatic al unor idei care iscă o forță de autenticitate nebănuită în psihologia personajelor care dereglează uneori calitatea lor umană specifică, care dezechilibrează de multe ori relațiile și atitudinile în fața problemelor personale și sociale de viață. Este: condamnarea războiului, a ororilor lui, a consecințelor lui tragice în viața și conștiința omului. Derivând mai mult dintr-un apriorism filozofic bine determinat, decât din redarea fidelă a materialului istoric tratat, ideile de fond ale piesei lui J. Arden fac apel la sentimentele, logica, la neastâmpărul și puterea de prefacere a oamenilor zilelor noastre, pentru ca lumea să nu rămână așa cum este. Concepută viu și creator, cu un viguros potențial de acțiune, piesa lui J. Arden, așa cum se arată în caietul de sală, e „un comentariu asupra războiului, pentru a provoca judecarea evenimen-tului contemporan cu ajutorul inteligenței” (Alain Defrange). Întreaga substanță a sentimentelor și a gândirii lui Musgrave conferă acțiunii sale, laconic, cu durere și mânie, grave semnificații politice, sociale și etice, evocând suferințele războiului, chemând la revoltă față de stihia odioasă care pustiește vieți. Examinând ideile, personajele, situațiile și replicile piesei pare evidentă împletirea indisolubilă a elementelor ce s-ar putea pretinde documentare, cu cele artistice; structurându-și materialul cu mijloacele unui încercat dramaturg, J. Arden, fără a fi „moralist” sau „neutru”, își subliniază de la început intenția de a-i face pe spectatori să-și scruteze conștiința, de a-i obliga să se întrebe în ce măsură sunt „activi” sau „pasivi” la masacrul oamenilor, de a reflecta asupra celei mai elementare obligații sociale a individului epocii noastre. Pentru a-și atinge acest scop de natură etică, autorul nu-și permite devieri de la fondul realității istorice în înfățișarea faptelor pe care se bazează argumentarea sa (războiul colonial din Cipru, din 1960, purtat de Anglia – cu acțiune scenică situată la sfârșitul secolului trecut),

deoarece nici o concluzie, nici un mesaj dramatic, nu are valoare dacă premisele sunt discutabile.

Acest fapt explică grija motivării logice și artistice din partea autorului a protestului violent al sergentului și prietenilor săi de arme contra războiului și contra sistemului care îl generează.

Drama sergentului capătă intensitate și rezonanță tragică datorită limitelor de sentiment și logică între care pendulează fără încetare: rebel, dezertor, descumpănit în argumentarea logică a unor acțiuni ilogice, fanatic, absurd, antiuman – însă puternic, mândru, voluntar, violent până la exacerbare, iar în final, în scena dansului lângă scheletul camaradului ucis pe front, obsesiv, halucinant, tragic.



Cazimir Tănase, Ion Fiscuteanu, Ștefan Sileanu
și Mihai Gingulescu¹²⁵

În demența sa, sergentul nu găsește altă formă a protestului său antirăzboinic decât această exteriorizare diabolică a unor stări de spirit purificate. Această scenă a dansului conferă piesei lui J. Arden, ponderea unei substanțiale originalități izvorâte din adâncurile celui mai sincer și profund strigăt de război contra războiului

Sprijinindu-se pe valorile textului, regizorul **Radu Penciulescu** a creat un spectacol de-a dreptul surprinzător prin originalitatea gândirii și rezolvării scenice în ansamblu.

¹²⁵ <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1968-1969/dansul-sergentului-musgrave.html>.

Gândind spectacolul într-o compoziție scenică de elevată atmosferă și ținută artistică, Radu Penciulescu și-a dirijat actorii spre un travaliu convingător, expresiv și emoționant. Punând în valoare bogăția de sensuri a textului, regia a izbutit să creeze atmosfera dezvoltării gradației ritmului interior al conflictului, a dezvoltării conflictului psihologic al personajului titular, a ciocnirii dure a caracterelor, atmosfera în care sentimentele și ideile se exprimă clar și lapidar, contribuind la relevarea esenței umane, a decenței și purității ideii de salvare a demnității omului. Discernământul și rigoarea în alegerea modalității de exprimare a imaginii artistice vădesc forța unei gândiri regizorale îndreptată spre eficiență pură și sugestivă.

Realizarea viziunii regizorale e facilitată de știința clarificării scenice a fiecărei idei, a înțelegerii faptului că tonalitatea gravă, aparte, a piesei interzice risipa de strălucire în favoarea discreției și a ponderii în montare, de știința creșterii gradate a încărcăturii emotive dominată de sobrietate, a priceperii creării tensiunii interioare provenită din dăruirea totală a interpreților. Efortul lui Radu Penciulescu pare a fi îndreptat în întregime spre a trezi la actori interesul și grija pentru profunzimea sufletească a personajelor interpretate, pentru explicitarea subtextului acțiunilor și atitudinilor lor. De aici, la majoritatea interpreților o dispoziție de interpretare deosebit de fecundă.

Pe acest plan de concepție interpretativă, primul interlocutor al regizorului, animatorul întregii atmosfere efervescente, este **Ștefan Sileanu**. Din-colo de autenticitatea strălucită pe care o conferă sergentului Musgrave, actorul impresionează prin neobișnuita sa putere de comunicare, prin forța talentului său care îi antrenează impetuos pe partenerii săi în rezolvarea artistică a relațiilor propuse de textul dramatic. **Ion Fiscuteanu** (Sparky), **Mihai Gingulescu** (Hurst) și **Cazimir Tănase** (Atercliffe) se constituie în parteneri de scenă care știu să exploreze întreg potențialul de gravitate și tragism al personajelor. Demonstrația scenică a acestui grup de soldați îmbogățește substanțial viziunea regizorală și eficiența textului dramatic. Ceilalți actori au sarcina de a interpreta mai mult sau mai puțin de tipaj. Doar **Ileana Dunăreanu** (Annie) și **Victor Ștrengaru** (Bludgeon) sunt nevoiți să creeze personaje cu texte și imagini scenice greu de descifrat.

Bine îndrumată, Ileana Dunăreanu a izbutit însă să contureze nu numai un caracter dificil ci să recompună la dimensiunile personajului său, un întreg univers psihologic și so-cial. Victor Ștrengaru reușește să redea cu dezinvoltură temperatura psiho-logică a unei pături sociale în conflagrația neîntreruptă cu ea însăși și cu societatea. Interpretarea lui **Marius Toma**, **Mircea Cosma** și **Al. Făgărășan**, corectă, în unele momente marcată de tensiunea dramatică, capabilă să redea permanența dimensiunii tragice a vieții minerilor. **Nae Floca-Acileni** (Primarul) se impune prin nuanțarea inteligentă a unei psihologii opace, străluminată până la copleşirea doar de sentimente și gânduri meschine. **Eugen Mercus** (Pastorul) a redat, fără prea mult efort, aproape întreaga dimensiune a unui personaj jalnic. **Fana Geică** (Doamna Hitchcock) a

creionat agreabil un personaj expresiv. **Nicolae Scarlat** (Ofițerul de poliție) izbutește un portret viu, prezent permanent în atmosfera spectacolului.

Decorurile (**Radu Penciulescu**), costumele (**Romulus Peneș**) și aranjamentul muzical (**Silvia Marcu-Culcer**) contribuie la înalta ținută artistică a acestui spectacol care, în ansamblul său, se recomandă ca o remarcabilă manifestare teatrală.¹²⁶



¹²⁶ De cu totul altă părere era Ileana Popovici, care, într-o cronică substanțială afirma printre altele: „Actorește, nivelul spectacolului suferă cel mai categoric handicap; de altfel, prea puțini actori, în toate trupele noastre, nu numai în provincie dar și în Capitală, sunt antrenați pentru un joc atât de intens, violent și poetic totodată, la antipodul tuturor obișnuințelor teatrului psihologic; rezultatul cel mai de preț este evitarea grandilocvenței, a stilului „fals eroic”; acolo unde nu sunt străluciri, există în schimb deceță artistică. Golurile în pregătirea profesională se simt mai ales în anumite scene de ansamblu, când orchestrația amplă se descompune în dezordine, porțiuni de text se îmbâcșesc și se pierd în forfota generală. Evident, Ștefan Sileanu n-a acoperit toată partitura halucinantului său personaj (nu cunosc un actor tânăr, la noi, care să fi putut s-o facă), simțindu-și poate ezitarea lăuntrică în fața dezlănțuirilor demențiale, el a escamotat momentul-cheie al dansului. Dar, întreaga sa prezență scenică e de foarte bună calitate, impregnată de sinceritate, e un fel de reculegere...”

Stagiunea 1969-1970

*CROITORII CEI MARI DIN VALAHIA
ULISE... ȘI COINCIDENȚELE
ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI
DOMNUL PUNȚILA ȘI SLUGA SA MATTI
OMUL CARE A VĂZUT MOARȚEA
UN INDIVID SUSPECT*

„*Steaua Roșie*”, 4 octombrie 1969

Croitorii cei mari din Valahia

de Al. Popescu

Regia artistică: Mihai Dimiu; **Decorul:** arh. Kölönte Zsolt; **Costumele:** Elena Ionescu; **Ilustrația muzicală:** Nicolae Scarlat; **Data premierei:** 22 august 1969; **Distribuția:** Eugen Mercus (*Părintele Capelan*), Ștefan Sileanu (*Poetul*), Maya Indrieș (*Doamna Fleur*), Mihai Gingulescu (*Voevodul Basarab*), Cazimir Tănase (*Sculptorul*), Marius Toma (*Copilul de casă*), Victor Ștengaru (*Marele Croitor*), Leonid Rebeja (*Marele Spătar*), Vasile Vasiliu (*Vistiernicul*), Alexandru Făgărășan (*Sfântul Episcop*)

Spectacolul inaugural al noii stagiuni teatrale pare să se fi născut din confluența mai multor criterii de vădită exigență, îndreptățind pe spectatori să aștepte și alte montări care să oglindească pregnant și cât mai divers, realitatea noastră, în care selectarea faptului de viață să fie riguroasă și filtrată de măiestria dramaturgului (valorificată de cea a regizorului și a interpreților); spectacole în care să se topească marile (și micile) noastre probleme; în care să ne recunoaștem zborurile - și, deopotrivă, și lipsurile ... Sunt gânduri pe care, fără să vrei, ți le iscă acest debut de stagiune ...

Privitor la textul dramatic (iarăși, fără să vrei!) îți vine în minte faptul că, atunci când factorii de răspundere sunt animați de imperativele sarcinilor cu care au fost investiți, rezultatele nu se lasă prea mult așteptate: istoria apocrifă a lui Al. Popescu a căpătat, de data aceasta, un certificat de naștere veritabil, grație spectacolului care promovează idei ce corespund comandamentelor majore ale actualității. Investirea cu atribute majore a actului de creație a colectivului artistic de la Secția română e dată de travaliul regizorului și al actorilor asupra unui text care exploatează măiestrit o temă plină de sensuri scăldate în poezia unui trecut împletit de datul istoric, legendă și vis. Ideile grave, reprezentate, uneori, la gradul de mare și pură intensitate a fiorului poeziei adevărate, captează de la început; permanența neamului nostru pe meleagurile lui de astăzi, tradițiile puternice ale spiritului poporului, luciditatea și perspicacitatea în gândirea socială și politică a neamului, bunul simț, cumpătarea, agerimea de minte și modestia – trăsături caracteristice înnăscute care, cimentate în vremuri mai mult frumoase decât înșorite, au străpuns veacurile pentru desfășurarea lor plenară pe drumul pe care-l străbatem astăzi. Forța de captare e amplificată de evidentă capacitate de pătrundere a regizorului și actorilor, de cunoașterea vieții și istoriei neamului (chiar și sub aspectul ei de baladă sau legendă...), de înțelegerea proceselor care au avut loc în trecutul îndepărtat sau realitatea zilelor noastre – cu alte cuvinte, datorită redării în imagini scenice a „*sentimentului timpului*”.

Puterea, știința de surprindere a acestui „sentiment”, imprimă spectacolului suflul contemporaneității, îi dă valoare de autenticitate, de forță, de vigoare – de artă

adevărată. Iată de ce, avem sentimentul că bătălia pentru calitate, începută prin câteva noutăți semnate de E. Mercus, e dirijată spre țeluri bine definite, prin aceasta, colectivul de conducere al teatrului, al Secției române, e pe drumul care duce la realizarea imperativelor pe care le fixează însăși viața noastră cea de toate zilele: reliefația pregnantă a acelor elemente care sunt menite să influențeze conștiința spectatorilor în sensul celor mai înaintate idei ale timpului nostru; e deci pe drumul împlinirii unei arte partinice mobilizatoare.



Mihai Gingulescu și Eugen Mercus¹²⁷

În spiritul afirmațiilor noastre, subliniem acțiunea regizorului **Mihai Dimiu**, de sondare și desprindere a elementelor viabile ale textului dramatic, încercarea de punere a acestora în imagini scenice de amplă rezonanță artistică și dirijarea echipei de actori spre un travaliu care, uneori, atinge limita superioară a rafinamentului. Îndrăznim aceste afirmații pentru motivul că întreg procesul de creare a spectacolului e conceput (de către regizor) și împlinit (de către actori) de așa natură încât mesajul textului lui Al. Popescu

¹²⁷<https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1969-1970/croitonii-cei-mari-din-valahia.html>.

devine limpede, puternic, acționează direct asupra conștiinței spectatorului, pe care-l mobilizează pe linia ideilor majore care constituie armătura vieții noastre social-politice de astăzi. Opțiunea clară, militantă a regizorului și a colectivului de interpreți pentru mesajul luminos al piesei, efortul acestor factori pentru declanșarea ofensivei ideilor de pe scenă în conștiința spectatorului, sunt înlesnite de decorurile (**Kölönte Zsolt**), costumele (**Elena Ionescu**) și ilustrația muzicală (**Nicolae Scarlat**) care, în ansamblul lor, crează elemente artistice de sugerare a culorii istorice (chiar și apocrife) necesare conturării pregnante a ideilor textului dramatic ... Sunt atuurile care au dus la un spectacol teatral încheșat, construit pe coordonatele unei arte ce se vrea dusă spre perfecțiune. (Nu e afirmație prilejuită de momentul festiv al spectacolului... E o raportare directă la forțele reale ale colectivului, la puterea sa de concentrare și de desăvârșire a actului scenic creator!).

Din echipa de actori integrați, o impresie deosebită produc **Eugen Mercus** (Părintele Capelan), **Ștefan Sileanu** (Poetul), **Mihai Gingulescu** (Voievodul Basarab) și **Maya Indrieș** (Doamna Fleur) – datorită modului direct de a surprinde și de a se identifica cu esența personajelor, pentru redarea măiestrită a momentelor luminoase sau tulburate din viața interioară a acestora, pentru inflexiunile vocale și mișcarea scenică adecvată momentului psiho-fizic respectiv; la fel, **Cazimir Tănase** (Sculptorul), care știe, prin gestică, tonalitate, mimică, să redea semnificația majoră a sensurilor etice, morale și filozofice cu care autorul și-a încărcat personajul; **Alexandru Făgărășan** (Sfântul Episcop), **Ion Ghișe** (Marele Croitor), **Vasile Vasiliu** (Vistiernicul), **Marius Toma** (Copilul de casă) și **Leonid Rebeja** (Marele Spătar) – precum și ceilalți actori, constituiți în curtea domnească și în lumea epocii, își dau măsura valorii artistice incontestabile, contribuind la realizarea liniilor directe în desfășurarea conflictului dramatic.

Privit în ansamblu, spectacolul inaugural al stagiunii curente permite constatarea că - dirijat atent, cu mîgală, colectivul artistic al Secției române e capabil de realizări scenice care pot să contribuie masiv la reșezarea teatrului din Tg.-Mureș în circuitul marilor valori culturale din țara noastră.

„*Steaua Roșie*”, 18 octombrie 1969

Ulise și... coincidențele

de M. Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu

Regia artistică: Hunyadi András; **Scenografia:** Romulus Peneș; **Data premierei:** 9 octombrie 1969; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Andrei), Ana Nagy-Scarlat (Gina), Vasile Vasiliu (Maxim), Valentina Iancu (Ana), Livia Gingulescu (Olga)

Comedia **Ulise și ... coincidențele** a lui M. Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu prezentată recent în premieră de către un colectiv al Secției române de la Teatrul de stat din Tg.-Mureș, este un text dramatic introdus cu mult prea multă bunăvoință în repertoriul

actualei stagiuni. Tratamentul conducerii teatrului față de această piesă ni se pare cel puțin curios. Pentru că – una din două: ori nu cunoștea textul, ori l-a acceptat fără discernământ. În eventualitatea primei alternative, atitudinea conducerii este cel puțin de neînțeles; în cazul al doilea, aceeași conducere, pare să uite flagrant de obligațiile majore pe care le are. Să ne fie îngăduit – însă aici, la Tg. -Mureș, se pune acut o problemă de fond, cu o serie întregă de implicații majore. E străină de noi intenția de a pune în discuție problema competențelor. Nu! În acest sens, aceeași factori de răspundere din fruntea instituției au vădit, în cele câteva cazuri de până aici, maturitatea de gândire, clarviziune organizatorică, simț al echilibrului și al răspunderii ... Cu atât mai surprinzător pare însă măsura includerii acestui text în repertoriu, astăzi și aici! ... Pentru că, în fond, e vorba de o secție dramatică tânără, în sensul cel mai propriu al termenului, care, pe măsura potențialului ei valoric real trebuie ajutată pe linia desăvârșirii sale artistice. Cu alte cuvinte – trebuie pusă în situația optimă de a fi nu numai purtătoarea unor mesaje luminoase către conștiința spectatorilor, ci - și poate mai cu seamă! – trebuie pusă în situația fericită de a munci serios asupra unor texte care să solicite din toate punctele de vedere exigențele impuse de travaliul scenic. Altfel – membrii colectivului riscă să nu depășească prea ușor limitele periculoase ale mediocrului ori ale plafonului care asfixiază mult prea devreme arta.

Iată de ce credem că direcțiunea teatrului, în care se investește multă încredere, e obligată să-și regleze preocupările față de activitatea scenică, în funcție de potențialul colectivului la dispoziție. Să fim bine înțeleși: nu avem nimic împotriva piesei în discuție, nici împotriva autorilor ei. Însă, datorită tocmai faptului că acest text nu servește cu nimic îmbogățirea experienței artistice a membrilor colectivului, credem că s-a comis un act de licență față de obligațiile - și aspirațiile! – actorilor, pe linia dezvoltării neîntrerupte a măiestriei actricești. Se va replica, probabil, că uneori spectatorul are nevoie de divertisment. Replica va fi justă! Suntem oameni! E necesar să ne destindem uneori! Însă, există și unele comandamente, de ordin superior, pe care n-avem voie să le pierdem din vedere niciodată! E vorba, în fond, de obligația scenei de a educa, de a influența conștiința spectatorului. Or, în acest sens, există „*texte*” și „*opere*” dramatice. Se pune doar problema selectării bune! Pe de altă parte, e vorba de felul cum se acționează asupra conștiinței maselor. Iar acest „*cum*” constituie esența obligației conducerii artistice a teatrului. Își putea împlini chemarea numai punându-l pe actor în fața unor solicitări artistice maxime.

Aceasta e posibil numai în cazul travaliului asupra unor piese de teatru care însumează valori artistice, ideologice corespunzătoare. Or, în cazul textului acestei premiere nu se poate vorbi despre așa ceva. Iată de ce spunem că introducerea în repertoriu a textului cu **Ulise** pare mai mult un act formal, de bunăvoință inexplicabilă a direcțiunii teatrului. (o explicație ar fi, poate, acceptabilă, în cazul că Secția ar avea la activul stagiunii 4-5 premiere cu texte majore! – întrun astfel de caz, pentru perioada

estivală colectivul s-ar putea preta la autoamuzament și și-ar putea permite să distreze și pe spectator ...).

Gândurile de mai sus nu îmbracă, deocamdată, haina îngrijorării – deoarece suntem pătrunși de convingerea că cei în drept, animați de idea desăvârșirii unui lucru bine început, vor dirija activitatea artistică a colectivului spre țelul împlinirii majore.

Revenind la spectacolul în discuție, credem că suntem absolviți de obligația uzuală a prezentării analitice. Ne-am formulat poziția față de lu-crare, mai sus. Și în fond, nici nu e cazul – deoarece ni s-a oferit, schematic, o încercare fără pretenția valorii literar-artistice și mai puțin a valorii ideilor pe care ar trebui să le vehiculeze. De altfel, prezentarea într-un limbaj literar dubios al unui (sau unor) caz izolat – nu are, din capul locului, puterea de generalizare tipică a problemei. În plus, lipsa totală a atributelor pretinse de o lucrare dramatică, nu oferă nici interpreților, și nici actorilor posibilitatea de a se lăsa solicitați de vreo idee sau de a transmite de pe scenă vreun gând care să ancoreze în conștiință. De aici situația ingrată în care se găsește regizorul **Hunyadi András** de a nu avea priceperea și posibilitatea creării unui flux de idei care să prindă cheag în simulacrul acțiunii scenice. Nu e vina lui! Pentru a realiza un spectacol din acest text e necesară excelența gândirii și experienței regizorale verificate. Dintre actorii distribuiți, poate **Mihai Gingulescu**, singur, merită sublinieri deosebite pentru faptul că a avut priceperea necesară în detașarea față de personajul Andrei, pe care a știut să-l redea de pe poziții cu adevărat critice. Tocmai pentru aceasta, actorul este poate singurul care supraviețuiește în memoria spectatorului. E singurul care știe să creeze momente de adevărat divertisment. Ceilalți actori (**Ana Nagy-Scarlat**, **Vasile Vasiliu**, **Valentina Iancu**, **Livia Gingulescu**), deși s-au străduit, n-au izbutit să vădească în jocul lor o astfel de calitate. Aici, mare parte din vină revine regizorului care pare că n-a înțeles rațiunea creării scenice a unor personaje care se cer compuse la modalitatea satirei și ridicolului. Or, aceasta nu mai e problema de text dramatic.

„*Steaua Roșie*”, 22 noiembrie 1969

Acești îngeri triști¹²⁸

de D.R.Popescu

Regia artistică: Eugen Mercus; **Scenografia:** arh. Kőllönte Zsolt; **Sculptura:** Haller József; **Data premierei:** 25 octombrie 1969 – Premieră absolută; **Distribuția:** Ion Fiscuteanu (Ion), Anca Neculce Maximilian (Silvia), Victor Ștengaru (Marcu), Maya

¹²⁸ În 1969, piesa a primit Premiul special pentru cel mai bun spectacol cu o piesă de actualitate la Festivalul Național de Teatru.

Indrieș (Ioana), Ștefan Sileanu/Marius Toma (Petru), Alexandru Făgărașan (Cristescu), Mircea Chirvăsuță (Tatăl)

Text dramatic și spectacol teatral care impun un autor, un regizor, un colectiv artistic. O piesă de teatru care, fără să teatralizeze, duce la investigarea psihologică a aceluia care vin pe căi diferite spre socialism. Străină de tendința de tocire a conflictelor, de cocoloșire a contradicțiilor, de denaturare a adevărului vieții sociale, piesa propune spre dezbatere o tematică complexă servită de actualitatea imediată. Ancorată în contemporaneitate, piesa își multiplică atributele vitalității, tocmai prin expunerea punctului de vedere al autorului.

Vădind o înțelegere profundă a legilor obiective de dezvoltare a societății, D.R.Popescu extrage și prezintă metaforic un conflict dintre cele mai esențiale și tipice. Ferindu-se de idealizarea „îngerilor”, ca și ignorarea caracterelor aceluia, care mai au sufletul gârbovit de tarele unor concepții învechite, autorul crează imaginea luminoasă și pasionantă a unor eroi angajați în dezbaterile ideilor majore despre aparență și esență, adevăr și minciună, dreptate și injustiție, viață și moarte; în fond e duelul de concepții despre credință și idealuri. Valoarea piesei constă în faptul că înregistrează stări de spirit de mare rezonanță, a căror vibrații depășesc cadrul evenimentelor expuse și se revarsă ca un torent fierbinte în conștiința spectatorului.

Ilustrând antagonismul dintre concepțiile de pe pozițiile cărora se înfruntă eroii lui D.R.Popescu au, de la primele replici, puterea intrinsecă de autocaracterizare. Ciocnirea dintre ei comportă dimensiunile conflictului dintre concepții de viață opuse. Lupta „îngerilor” e dusă pentru victoria idealului etic. De aici, un dramatism adânc, emoționant. Pornită din revoltă și frondă, lupta lor e nelimitată, clară, precisă, consecventă, deoarece țelul lor e clar și precis.

Resortul luptei lor e credința fermă în posibilitatea determinării unor prefaceri sociale reale. Lupta lor va căpăta uneori accente de disperare, alteori de furie, deoarece au sentimentul sincer că se găsesc la răscruce dintre o lume pe care n-o mai suportă și alta pe care o vreau, în care cred. Ei nu-și sacrifică acest ideal, nu fac compromisuri. Revolta lor e pornită din conștiința valorii umane gătită de condițiile unor vieți lipsite de condițiile afirmării sociale. Frumusețea luptei „îngerilor” provine din frumusețea motivelor de conștiință care îi determină să forțeze afirmarea adevărului unei lumi noi, croită pe coordonatele adevăratei etici umane. Tocmai pentru aceasta, Ion și Silvia sunt oameni autentici; pentru că valoarea omului nu e determinată numai de amploarea evenimentelor care îi angajează, ci, în primul rând, de unghiul tot mai larg al orizontului sufletesc, de profunzimea gândurilor, de impulsul ideilor care îi determină atitudinea și comportarea. Forța de atracție și convingere a „îngerilor” lui D.R.Popescu e dată tocmai de individualitatea lor bogată, de întruchiparea unei idei răsărite de cunoașterea vieții, de forța lor interioară amplificată de amărăciunea sufletească acumulată treptat, de convulsiile dure care îi proiectează în niște lumini ce nu le sunt proprii; trăind plener

procesul complex de rupere cu o lume și zbaterea lor pentru ancorarea într-o lume nouă, „îngerii” se înfățișează cu întreaga lor umanitate care nu e compusă numai din calități și perfecțiune; ei nu sunt o ficțiune, sunt oameni adevărați – uneori brutali, rigizi, ursuzi, însă mereu visători și tandri și care detestă întotdeauna cruzimea; uneori sunt triști și impulsivi, însă niciodată agresivi și insolenți; sunt capabili de frondă ironică tocmai fiindcă sunt măcinați de durere, de însingurare; au însă întotdeauna farmec, umor, știu să se scalde în apele înmiresmate ale visului, ale tandreței, ale dragostei; se zbat între polii propriei lumi, senzitive, fapt care le conferă atributele unor eroi complecși, cu reală autoritate morală, iar franchețea și simplitatea acțiunilor lor le dă un puternic ascendent asupra celorlalți.

Regizorul **Eugen Mercus**, respectând spiritul textului dramatic a ajuns la armonia sigură și unitară a unui spectacol de ținută, datorită științei cu care dezvăluie caracterul social al psihologiei personajelor, științei cu care fixează imaginea scenică a poziției lor față de ideile avansate ale societății și epocii noastre. Transformarea scenică a textului dramatic, utilizarea judicioasă a variatelor forme de expresie artistică pledează pentru un fin analist, un subtil cunoscător al spiritului operei dramatice și al adevărului omenesc întruchipat de personajele lui D.R.Popescu. Bine servit de scenografie (**Kölönte Zsolt**) și sculptură (**Haller Iosif**) – care completează eficient imaginea scenică interpretativă, regizorul Eugen Mercus a creat un spectacol capabil să exprime o concepție artistică unitară care, valorificând la maximum ideile textului, devine un remarcabil act artistic militant.

Actorii distribuiți în spectacol au reușit, în ansamblu, să creeze o atmosferă proprie desfășurării acțiunii dramatice; bine îndrumați, actorii vădesc multiple posibilități de realizare artistică, forță dramatică, subtilitate în descifrarea psihologiei personajelor, inteligență și sinceritate în formarea caracterelor scenice. **Ion Fiscuteanu** și **Anca Maximilian** și-au îndeplinit măiestrit sarcinile impuse de personajele lor. Atât Ion cât și Silvia au o dinamică complexă, determinată de ideea realizării în viață pe măsura ideilor avansate ale socialismului, individualități bogate, aceste personaje sunt pătrunse de patosul luptei, au trăsăturile caracteristice omului sufocat de tarele unor concepții de viață învechite, au o lume proprie de idei, sunt încărcate de mare capacitate emoțională în lupta în care sunt angajați pe diferite dimensiuni și planuri sociale și psihice roprii. **Ion Fiscuteanu** a utilizat simplu, firesc – însă cu atât mai emoționant și convingător – acele mijloace artistice care demonstrează necesitatea luptei pentru atingerea unui înalt nivel etic și de conștiință. Dicțiunea, gestică, coregrafia actorului, forța de comunicare cu partenerii, puterea de interiorizare și de transmitere a universului de sentimente ale lui Ion au conturat imaginea complexă a unui erou nemaiîntâlnit în dramaturgia noastră, simplu, clar și măreț, totodată, prin intransigența sa; un erou cu concepții și acțiuni psihice definitorii pentru viața și caracterul propriu, pentru țelul spre care înaintează. Creația lui Ion Fiscuteanu e valoroasă și pentru faptul că, pe tot parcursul acțiunii dramatice, știe să păstreze evidența clară, precisă a demonstrației identității de voință

și ideal a personajului cu ideile luminoase ale societății socialiste; e o imagine scenică convingătoare despre atitudinea ideologică militantă.



Scenă din spectacol¹²⁹

Anca Maximilian, o adevărată revelație actoricească, a străbătut procesul complex de limpezire a psihologiei și conștiinței personajului său. Încărcată cu atribute de adevărată artă, interpretarea Ancăi Maximilian proiectează în memoria spectatorului o Silvia în spiritul căreia răsturnările interioare duc la reabilitarea adevăratelor valori morale, la reabilitarea echilibrului sufletesc. Tocmai aici, în redarea imaginii scenice a acestui fenomen psihologic rezidă adevărata forță artistică a actriței. Dialogul intern permanent dintre stările sufletești reale și cele disimulate facilitează actriței prezentarea, într-un mod seducător, a tuturor notelor cu nuanță de nepăsare, ostentație, duritate, frondă, agresivitate etc. Într-o gamă largă care filtrează totuși tonalitatea unui fond de simțăminte refulate, păstrate sub învelișul călduț al unei intimități, care e uneori dezarmată, alte ori, neputincioasă. Cinstea, puritatea, candoarea și poezie sufletului și a gândurilor trebuie însă apărate cu mijloacele – care uneori frizează duritatea și agresivitatea. Interpretarea Ancăi Maximilian e clădită pe jocul fin al balanței valorilor de suflet și gând, joc care dă personajului ceva din aura adevăratei arte.

¹²⁹ <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1969-1970/ulise-si-coincidentele.html>.

Îndrumați inteligent - și pe măsura posibilităților date de text - ceilalți actori demonstrează aptitudini remarcabile în construirea unor caractere cu trăsături valabile diferitelor categorii de oameni pe care îi reprezintă. Prin mijloace artistice, pe alocuri de mare finețe, **Victor Ștrengaru** ne convinge de faptul că adevărul concret spulberă orice idee lipsită de suportul vieții; că devierea de la viață duce uneori și la autoanularea fizică. **Alexandru Făgărășan** avut de conturat un personaj ingrat, construit de autor pe trăsături exterioare, generale, uneori depășite, însă cu un conținut mereu în afara vieții contemporane.



Alexandru Făgărășan și Anca Neculce Maximilian¹³⁰

Încadrați organic în viziunea regizorală, Ion Fiscuteanu și Anca Maximilian au subliniat puternic ideea centrală a textului dramatic, spiritul gândirii elevate a autorului: chiar și ultragiată, puritatea omului nu abdică niciodată de la ideea înfrângerii tuturor obstacolelor puse s-o umbrească – adică: victoria esenței gândirii și simțirii umane asupra aparenței mai mult sau mai puțin tulburătoare.

Plini de fantezie și bun gust interpretarea actorilor **Ștefan Sileanu** și **Marius Toma**, chemați să-l contureze pe Petru – pe care autorul îl pune să acționeze mai mult pe platforma unor principii de viață demodate. În Tatăl, figură construită de autor din

¹³⁰<https://www.teatrunational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1969-1970/acesti-ingeri-tristi.html>.

convenții dramatice formale, **Cazimir Tănase** și **Mircea Chirvăsuță** au rămas la imaginea clișeului învechit. În loana, **Maya Indrieș** a avut știința să umple cu viață un personaj al cărui fond de umanitate e croit zgârcit de către autor.

Privit în ansamblu, spectacolul cu **Acești îngeri triști** e un act de reală cultură, un act de artă rafinată, datorită contactului direct cu realitatea vieții noastre contemporane, datorită bogatului fond interior de creație artistică de înaltă valoare dramaturgică, regizorală și interpretativă¹³¹.

„*Steaua Roșie*”, 31 ianuarie 1970

Domnul Puntila și sluga sa Matti

de Bertholt Brecht

Regia artistică: Constantin Anatol; **Muzica:** Paul Dessau; **Traducerea:** Cornel Sava; **Scenografia:** T.Th. Ciupe; **Data premierei:** 21 ianuarie 1970; **Distribuția:** Nae Floca-Acileni (Puntila), Ana Nagy-Scarlat (Eva), Mihai Gingulescu (Matti), Vasile Vasiliu (Ațașatul), Alexandru Făgărășan (Judecătorul), Victor Ștengaru (Avocatul), Cazimir Tănase (Preotul), Mircea Chirvăsuță (Veterinarul), Leonid Rebeja (Surkkala), Dan Guga (Muncitorul), Mircea Cosma (Roșcovanul), Marius Toma (Amărâțul), Nicolae Scarlat (Țalul), Lidia Roșca Marinescu (Laina), Nora Șerban (Fina), Constanța Constantinescu (Emma), Livia Gingulescu (Farmacista), Valentina Iancu (Văcărița), Iolanda Dain (Telefonista), Maya Indrieș (Preoteasa), Maria Dan (Hella)

Parafrazându-l pe Marx, Brecht afirmă că dramaturgul nu trebuie să descrie lumea ci s-o transforme, iar pentru aceasta e necesar ca „*orice subiect actual să încorporeze elementul proletar.*” Valoarea clasică a piesei recent prezentată în premieră de către colectivul Secției române de la Teatrul de stat din Tg.-Mureș constă în faptul că, de pe poziția gândirii marxiste, demonstrează puterea transformatoare a reproducerii scenice realiste a unei situații sociale istorice, putere care permite sesizarea raporturilor sociale complicate cât și a impulsurilor care le determină.

Regia artistică semnată de **Constantin Anatol** vădește o cunoaștere temeinică a gândirii artistice a lui Brecht, o cunoaștere aprofundată a metodei dramatice și teatrale brechtiene - metodă care face posibilă reproducerea obiectivă a lumii, nu sub raportul fixării tehnice a aspectelor, ci sub al găsirii căilor care duc la transformarea acestor

¹³¹ „Privită în ansamblul ei - scria Radu Albala în cronica sa - premiera Teatrului de stat din Târgu-Mureș constituie o etapă în dramaturgia românească contemporană” („Teatrul”, noiembrie 1969, p.96-98).

aspecte. Demnă de relevat orientarea pe care C. Anatol o dă spectacolului, pe linia procesului de educare artistică și civică a spectatorului, precum și buna încadrare a lucrului scenic, sub toate aspectele sale, în limitele tehnicii dramatice dezvoltate de Brecht în noile condiții sociale, pentru relevarea semnificațiilor realului. Realizarea artistică a lui C. Anatol e asigurată prin faptul că a știut să creeze un spectacol capabil să declanșeze în publicul spectator o atitudine critică, cu scopul de a-l pune în situația de a cunoaște antagonismele sociale și de a discerne drumul de urmat.



Ana Nagy-Scarlat și Mihai Gingulescu¹³²

Regia artistică a reușit să pună în lumină puternică esența piesei, bogăția de idei însumate în fabulele (episoade) și personajele comediei, iar prin integrarea operei în actualitate, a știut să-i potențeze caracterul politic militant. Viziunea regizorală e întregită organic de orchestrarea scenografică a lui **T.Th.Ciupe** de la Teatrul Național din Cluj: armonia de linii și culori ale decorului și costumelor, plasticitatea cadrului adecvat fiecărei fabule, unitatea de ansamblu a elementelor scenice creează tonalitatea specifică atmosferei mediului finlandez.

Ideea de teatru agitatoric, militant, încorporată în substanța personajelor, e derulată progresiv odată cu dezvoltarea componentelor antagonismului de clasă, în tonalitatea comediei populare, cu elemente de satiră cu adresă precisă. Teza piesei, potrivit căreia societatea capitalistă e capabilă să corupă natura omului, e ilustrată

¹³² <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1969-1970/domnul-puntila-si-sluga-sa-matti.html>.

ingenios prin Puntila din Lammi, prin ipostazele sale de beție și luciditate. **Nae Floca-Acileni** s-a apropiat cu mult curaj de acest personaj, i-a surprins esența de caracter și de clasă, arătându-ni-l așa cum l-a conceput autorul: ignorant, grosolan, parazit, despot.

Acest fond antiuman în esență, variază pe măsura ipostazelor pe care i le creează alcoolul sau lipsa alcoolului. *„Sunt un om bolnav, Matti ... am accese ... Mă apucă așa cel puțin o dată la trei luni. Mă trezesc din somn și, ce să vezi, mă simt lucid de-a binelea, în deplinătatea facultăților mele mintale. Mă simt stăpân pe mintea mea, ca acum. Și pe urmă începe criza. Mă ia întâi de la ochi. În loc de două bastoane, câte am acum în mână, nu văd decât unul, nu mai văd decât o jumătate de lume. Dar ce vine pe urmă e și mai și, pentru că treaz, ajung aproape ca un animal.”*

Efortul compoziției acestui rol dificil e o reușită pentru actor. În rezolvarea scenică a personajului, dificultatea de seamă e trecerea de la o ipostază la alta. Schimbările succesive ale personalității au, în interpretarea lui Nae Floca-Acileni, forța de a elimina contradicțiile de suprafață, de a sublinia trăsăturile de caracter ale personajului care, în ansamblu, e redat cu adevărată măiestrie artistică. Demne de relevat mijloacele lipsite de ostentație, simple, firești, cu care autorul subliniază momentele de satirizare a personajului, a esenței sale de clasă.

În Matti Altonen, **Mihai Gingulescu** a compus cu artă o figură a cărei trăsătură dominantă e demnitatea și fermitatea concepțiilor sale despre oameni.

Interpretarea inteligentă, atentă la nuanțe și detalii, surprinde și redă limpede trăsăturile de esență ale personajului. Mihai Gingulescu reliefează cu virtuozitate acumulările de gândire și spirit ale personajului, pe care le redă gradat. Pentru ca, în final, să dezvăluie calea luptei în care se angajează. **Ana Nagy-Scarlat** conturează cu dezinvoltură, controlat și bine gândit, portretul plastic al mizeriilor de gândire și sentiment ce învăluie pe Eva, fiica moșierului. Buzuindu-se pe sensul replicii și gestului, folosind emoția necontrafăcută, **Lidia Marinescu** îi dă Lainei funcția artistică gândită de autor; la fel în intervențiile de sintetizare a ideii fabulelor, când actrița știe să se integreze în atmosfera generală a spectacolului.

Din restul distribuției, **Vasile Vasiliu** (Atașatul), **Al. Făgărășan** (Judecătorul), **Victor Ștrengaru** (Avocatul), **Cazimir Tănase** (Preotul), **Maya Indrieș** (Preoteasa) izbutesc, fără eforturi deosebite, să creeze portrete pline de plasticitate și naturalețe, grație înțelegerii juste a funcțiilor artistice îndeplinite de personajele respective. **Mircea Chirvăsuță** (Veterinarul), **Nicolae Scarlat** (Țalul), **Nora Șerban** (Fina), **Maria Dan** (Hella), au în interpretările lor episodice note de reală autenticitate. **Leonid Rebeja** (Sukkala), **Dan Guga** (Muncitorul), **Mircea Cosma** (Roșcovanul) și **Marius Toma** (Amărâțul), în ciuda unui text zgârcit au o evoluție convingătoare pentru conturarea poziției sociale fățișe a năpăstuiților.

Grupul „logodnicelor” lui Puntila – **Constanța Constantinescu** – de la Teatrul Național din Cluj (Emma), **Livia Gingulescu** (Farmacista), **Valentina Iancu** (Văcărița) și **Iolanda Dain** (Telefonista) au o contribuție deosebită la transmiterea tâlcului politic al

mesajului piesei prin interpretarea echilibrată, nuanțată în limitele coordonatelor psihologice ale personajelor respective. Bine marcată și frumos valorificată scenic, secvența intitulată „*Povestiri finlandeze*” în care nararea directă, exploatată prin „*ieșirea din rol*”, a avut efectul tonic al realizării artistice în adevăratul înțeles al metodei brechtiene. Reușita acestei mult discutate scene pledează în favoarea maturizării artistice a interpretelor respective. O mențione în plus pentru Constanța Constantinescu, pentru minuțiozitatea cu care a cizelat profilul complex al personajului său.

Spectacolul cu primul Brecht la Tg.-Mureș, axat pe firul major al gândirii artistice și politice a autorului, pledează pentru exigența colectivului de conducere în scopul creării unor condiții tot mai prielnice pentru desăvârșirea interpretării artistice a Secției române pentru dirijarea atenției spectatorilor spre sfera complexă a problemelor sociale.

„*Steaua Roșie*”, 9 mai 1970

Omul care a văzut moartea

de Victor Eftimiu

Regia artistică: Harag György; **Decorul:** Szakács György; **Costumele:** Romulus Peneș; **Data premierei:** 26 aprilie 1970; **Distribuția:** Alexandru Făgărășan (Alexandru Filimon), Fana Geică (Raluca Filimon), Livia Gingulescu (Alice Filimon), Cazimir Tănase/Nicolae Luchian (Domnul Leon), Marius Toma, Iulian Voicu, Dan Bubulici (George), Vasile Vasiliu (Vagabondul). **Cupletele** (textul și muzica de Leonid Rebeja) au fost interpretate de Iolanda Dain

Biografia scenică a **Omului care a văzut moartea** este deosebit de bogată. Ori de câte ori a fost jucată, comedia și-a dovedit marea priză de public. Succesul ei e garantat atât de meșteșugul dramatic al autorului, cât și de impresia generală pe care o degajă procesul de descompunere al regimului politic-social al vremii respective. Aceasta, chiar și în ciuda lipsei de virulență satirică, de forță generalizatoare și de adresă precisă la concepția de bază a societății burghezo-moșierești. În ciuda caracterului de farsă al conflictului, în ciuda dimensiunii reduse a problemei discutate și a comicului generat de o viziune critică ce nu depășește limitele în care însăși burghezia condamnă corupția regimului, prin demascarea unor aspecte care contrazic umanitarismul mic-burghez, piesa se plasează pe firul sănătos al păstrării celor mai bune tradiții ale artei noastre dramatice. Transpunerea cu autenticitate a valorilor literare însumate și valorificarea în viziune regizorală originală, din perspectiva contemporană, a conținutului social-istoric, marchează trăsătura de tradiție și inovație în sinteza spiritului de echilibru prin care regizorul și actorii asigură unitatea spectacolului la scara unor noi mijloace de expresivitate scenică.

Valoarea spectacolului Secției române de la Teatrul de stat din Tg.-Mureș e dată tocmai de optica contemporană prin care materialul de viață al piesei este interpretat în spiritul ideilor și gustului spectatorilor de astăzi. Acest spectacol e afirmarea punctului de vedere al regizorului **Harag György** care nu ține prea mult la refacerea plată a unui peisaj social, nu intenționează rostirea mai mult sau mai puțin emfatică a unui text dramatic; regizorul vrea însă cu tot dinadinsul să realizeze și să transmită un mesaj de pe poziția actuală, superioară, a artistului zilelor noastre. Prin acest spectacol, Harag György pare să subscrie principiului potrivit căruia „*astăzi nu se poate pune în scenă un clasic decât într-o optică ce ține seama de sensibilitatea contemporană*”. Spectacolul cu **Omul care a văzut moartea** exprimă tocmai această poziție realistă a regizorului într-o metaforă scenică acordată la spiritul contemporaneității noastre.



Vasile Vasiliu

Găsind forme inventive, proprii de detașare critică de lumea și conflictul presei, Harag György reușește să amplifice categoria de profil scenic a personajelor pe care le modelează într-un puternic cadru de sugestie, realizând astfel o atmosferă densă prin proiecția unor autentice stări sufletești.

Primul interlocutor al regizorului pe planul concepției interpretative și animatorul întregii atmosfere este tânărul și talentatul **Vasile Vasiliu** în figura „*omului care a văzut moartea*.” Vasile Vasiliu realizează cu dezinvoltură un personaj plin de poezia și prospețimea neprevăzutului.

E meritorie știința cu care actorul evită capcanele pline de ispită și farmec ale acestui rol desprins de undeva din familia literară a tipului picaresc. Personaj scenic exemplar, anticonvențional, vagabondul își maschează adevărata personalitate sub învelișul unor însușiri pe care le afișează prompt grație unui farmec personal. Însă, oricât

de „actor” ar fi vagabondul, interpretarea lui Vasile Vasiliu ne ajută să nu-i putem totuși vedea aceste însușiri, ci numai ce se ascunde sub această mască. Pentru că, în ciuda inteligenței sale, personajul este plăsmuit din esență utilitară, este scepticizat de viață, este lipsit de scrupule. Vagabondul renunță la ideile sinucigașului și intră într-o lume care îi repugnă, dar spre care, în fond aspiră; dovedește suficient spirit practic pentru a-l dubla pe cel al burghezului pe care-l epatează. Mijloacele artistice folosite inteligent de către Vasile Vasiliu duc la conturarea unei individualități scenice deosebit de atractive (păcat de acea „scăpare” de atitudine și comportament de la ultima rampă; gestul frizează indecența și lipsa de respect față de cei care îi aplaudă talentul).

Restul rolurilor, mai mult sau mai puțin generoase, au fost distribuite unei echipe de actori talentați, care dovedesc dispoziție de joc deosebit de fecundă.



Livia Gingulescu



Fana Geică¹³³

Remarcăm totuși că avem sentimentul că lipsește acel element care să nu permită actorilor concentrarea cu exclusivitate numai asupra a ceea ce se petrece la originea reacțiilor personajului respectiv; pentru optimizarea spectacolului, avem credința că ar trebui perfectată o reansamblare a interpretărilor pentru a obține maximum de realizare scenică colectivă. Ne gândim mai ales la interpreții lui Al. Filimon și Leon – deoarece relațiile lor artistice au uneori izul artificialului. Luată însă separat, în sine, cele două interpretări produc totuși adevărate emoții artistice.

În Alexandru Filimon, zis „Apă chioară”, **Al. Făgărășan** crează imaginea tipică a reprezentantului negustorimii afaceriste, cu toate tarele inerente acestei categorii sociale pentru care, sub înfățișarea falsei și timidei bonomii, totul se reduce la bani.

¹³³<https://www.ziuconstanta.ro/fondul-documentar-dobrogea-de-ieri-si-de-azi/articol/ecou-indepartat-1961-marcela-sassu-fana-geica-constantin-mortun-marcela-sassu-fana-geica-1558.html>.

Integrat tonului general al spectacolului (mai cu seamă dacă va dori să reconsidere momentele de falsă și stridentă exteriorizare).

Al. Făgărașan dă personajului său o rezolvare artistică creionată din elemente de invenție, fantezie și multă culoare. Prin folosirea judicioasă a câtorva ticuri scenice de efect, **Cazimir Tănase** surprinde esența farmacistului Leon care, străin de ideea unei atitudini bazate pe o cultură asimilată și fructificată onest, își sprijină pretențiile de afirmare pe imaginările drepturi pe care i le-ar conferi o diplomă universitară. Adecvată datelor psihofizice ale personajului, interpretarea lui Cazimir Tănase se constituie în element de bază al atmosferei spectacolului.

Fana Geică, în Raluca Filimon, crează un personaj puternic, viu colorat, construit pe osatura adevăratelor sale valori intrinsece. Spontaneitatea jocului scenic, știința participării directe și neostentative la împletirea țesăturii conflictului și atmosferei spectacolului vădesc pasiunea și migala cu care actrița știe să exploreze întregul potențial al unui autentic talent. Portretul psihologic al Alicei e conturat fidel de către **Livia Gingulescu** care știe să-i sublinieze cu mult tact dorințele, gândurile și semnificațiile lor. Gest, mișcare, intonație adecvată intenției prin care Livia Gingulescu se detașează în poziție critică față de personajul său; satira capătă astfel rezonanțe puternice, multiple. **Marius Toma** are sarcina ingrată de-a interpreta un personaj de evidentă linearitate de text; lipsa inventivității și fanteziei dramaturgice în alcătuirea aliajului psihic al lui George e suplinită de actor printr-o evoluție sinceră și firească pe linia unui joc scenic elaborat cu minuțiozitate; interpretarea devine astfel sugestivă în desfășurarea acțiunii dramatice.

Înalta ținută artistică a spectacolului îl recomandă ca pe una din realizările de seamă din actuala stagiune teatrală din Târgu-Mureș.

„*Steaua Roșie*”, 7 iunie 1970

Un individ suspect

de Branislav Nușici

Regia artistică: Eugen Mercus; **Traducerea:** Mirco Jivcovici; **Data premierei:** 29 mai 1970; **Decorurile:** Kőllönte Zsolt; **Costumele:** Romulus Peneș; **Asistent de regie:** Nicolae Scarlat; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Ierotie Pantici), Sanda Maria Ulmeni/Nora Șerban (Angia), Valentina Iancu (Marița), Iulian Voicu (Vicia), Ion Fiscuteanu (Jica), Nae Floca-Acileni (Milisav), Nicolae Scarlat (Tasa), Mircea Cosma (Gioca), Mircea Chirvăsuță (Alexa Junici), Victor Ștregaru (Jupân Miladin), Dan Guga (Iosa)

Colectivul Secției române de la Teatrul de stat din Tg.-Mureș a prezentat, recent comedia **Un individ suspect** de Branislav Nușici.

Inspirată din realitatea politico-socială a Serbiei din partea a doua a veacului trecut, lucrarea pune în discuție problema instituțiilor burgheze ca bază a sistemului

monarhic absolutist, instituții care, prin birocratismul ridicat la rang de dogmă, frânează dezvoltarea omului și a societății. (Modalitatea dramatică e înrudită cu cea folosită de Molière, Goldoni, Gogol, Caragiale etc.). Lucrarea, bine construită, cu înlănțuire de evenimente și ascensiune a tensiunii dramatice, prezintă o suită de personaje din țesătura veridică a sistemului polițienesc, ulcerat de meteahna birocratismului garnisit cu carierism, speculă, afacerism, fals patriotism, sistem în care parazitismul și ignoranța funcționărească eșuează în promiscuitate fizică și morală.



Scenă din spectacol¹³⁴

Lucrarea regizorală a lui **Eugen Mercus** a căutat să dea unitate spectacolului, să sublinieze elementele și momentele esențiale, să sporească tensiunea dramatică printr-un joc scenic adecvat situațiilor, să imprime un ritm alert. Viziunea artistică a regizorului Eugen Mercus e preocupată de această dată de semnul noului în relația spectacol-public. Pare că regizorul e stăpânit de dorința de a veni în întâmpinarea sensibilității publicului spectator. Este intenția de a determina în spectator o atitudine. De aici, grija, până la exces de detaliu, față de modul în care opera dramatică se valorifică în transpunerea scenică. Adoptând o formă teatrală care impune o serie de cerințe specifice, regizorul **Mercus** găsește expresia scenică a dramaturgului pe care o modelează potrivit tiparelor acestei forme. Raționa-mentul regizorului se fundamentează pe ideea că teatrul implică

¹³⁴ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1969-1970/un-individ-suspect.html>.

o anumită identitate între spectator și opera de artă, respectiv între spectator și interpret, raport prin care spectatorul descoperă alte aspecte ale procesului dramatic al vieții.

Ca atare, regizorul E. Mercus valorifică o străveche idee despre rolul mimetic al actorului, fără să neglijeze însă faptul că și reacția spectatorului este tot mimetică. Regizorul știe că, printr-un simplu proces de identificare, spectatorul se transpune în procesul dramatic, la prezentarea căruia asistă; știe că raportându-și experiența de viață la forma de artă la care asistă, spectatorul refuză pe plan de idee și sentiment tot ceea ce nu-i prezintă un câștig valoric în viața spirituală. Or, în spectacolul cu **Un individ suspect** spectatorul condamnă tot ce gândise Nușici. E un merit incontestabil al regiei artistice.

Decorurile lui **Kölönte Zsolt**, departe de a copleși prin îngrămădirea lor haotică textul dramatic, au, prin funcționalitatea lor, darul de a trece cuvântul pe primul plan. Aceeași mențiune și pentru costumele create de Romulus Peneș.

Montarea acestui spectacol presupune, în primul rând, interpretare și demonstrație teatrală. Colectivul artistic care a evoluat la premieră este omogen și bine ales. Actorii au interpretat cu multă convingere. **Mihai Gingulescu** și **Iulian Voicu** au avut de interpretat roluri dificile. La fel **Sanda Maria Ulmeni**, **Ion Fiscuteanu**, **Nae Floca-Acileni**, **Nicolae Scarlat**, **Valentina Iancu** și **Mircea Cosma**, care, împreună cu **Mircea Chirvăsuță**, **Victor Ștrengaru**, **Vasile Vasiliu** și **Dan Guga**, au dat o imagine artistică valoroasă unui text dramatic de efect, de comedie suculentă. Demn de subliniat este faptul că spectacolul realizează iluzia omogenității în interpretarea actorilor – care știu să renunțe la orice veleități solistice subiectiviste.

Elaborate cu mare grijă, trăsăturile fundamentale ale personajelor se evidențiază câteva compoziții de mare valoare. Mihai Gingulescu (Ierotie Pantici) se impune prin prestanță scenică, realizând un personaj la nivelul general al spectacolului. Partitura interpretării lui M. Gingulescu are note variate marcate de forța necesară realizării expresiei artistice. Iulian Voicu (Vicia) are o interpretare corectă, în nota generală a textului dramatic și a spectacolului, fără a realiza însă o mare creație. Dintre celelalte roluri mai importante, Ion Fiscuteanu (Jica), Nae Floca-Acileni (Milisav) și Nicolae Scarlat (Tasa) și-au intuit bine natura personajelor prop

O notă de rezervă pentru unele momente din creația lui Ion Fiscuteanu care, în dorința de a adăuga valori partiturii sale, s-a lăsat furat de ispita șarjei ușoare (și, uneori, lipsite de gust).

Sanda Maria Ulmeni (Angia), exploatând inteligent datele textului, a găsit modalitatea împlinirii firești a sarcinii sale artistice.

Valentina Iancu (Marița) și Mircea Cosma (Gioca) compun corect personaje nepretențioase. Mircea Chirvăsuță (Alexa Junici), pe aceeași linie generală a autenticei compoziții îngrijite pe care au realizat-o și Victor Ștrengaru (Miladin) și Vasile Vasiliu (Spasoie), Dan Guga (Iosa), în nota generală a spectacolului.

Calitățile textului dramatic (traducere de Mirco Jivcovi) și nivelul artistic al interpretării, dezinvoltura, naturalețea, expresiile actricești diversificate potrivit naturii personajelor, au primit, pe merit, adeziunea publicului spectator, generos în aplaudarea acestui nou succes al Teatrului din Târgu-Mureș.



Stagiunea 1970- 1971

*CINE-L SALVEAZĂ PE ALBERT COBB?
PĂDUREA ÎMPIETRITĂ
PISICA ÎN NOATEA ANULUI NOU
REGELE MINCINOȘILOR
NAPOLEON ERA ȚĂȚĂ*

„Steaua Roșie”, 4 martie 1971

Pisica în noaptea Anului Nou

de Dumitru Radu Popescu

Regia artistică: Harag György; **Scenografia:** arh. Kölönte Zsolt; **Regizor secund:** Nicolae Scarlat; **Data premierei:** 24 februarie 1971; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Platon), Victor Ștengaru (Victor), Eugen Tănase (Elizeu), Ion Fiscuteanu (Aurel), Dora Ivanciuc (Gilda), Sanda Maria Ulmeni (Octavia), Ana Nagy-Scarlat/Valentina Iancu (Veturia), Maya Indrieș (Livia), Adrian Mazarache (Ion), Fana Geică (Mama), Nicolae Luchian (Tatăl), Szakács György (Mutu)

După memorabilul succes cu **Acești îngeri triști** din stagiunea trecută, recenta premieră a Secției române de la Teatrul de stat din Târgu-Mureș, prilejuiește o nouă întâlnire cu o nouă piesă a aceluiași tânăr și înzestrat dramaturg – prilejuiește un nou spectacol de profundă investigație și combustie psihologică; spectacol de mare rezistență artistică și reală eficiență politică. Entuziasmul cu care conducerea teatrului a îmbrățișat textul dramatic, pasiunea cu care regizorul și actorii s-au abandonat voluptății sacre a actului artistic se constituie în premisele certe ale unui spectacol teatral pe măsura valorilor ideologico-literare și artistice pe care le încorporează. Esența imaginii scenice remarcabile a unuia din cele mai bune texte dramatice din ultimii ani se repercutează puternic în conștiința spectatorului – obligat, vrând-nevrând, să participe rațional și efectiv la dezbateră implicată în actul scenic. Puternica solicitare a piesei lui D.R. Popescu zace în sinceritatea și curajul cu care sunt discutate unele aspecte și situații – cu caracter de limită – din viața societății noastre, în forța sporită cu care sunt sondate laturile cele mai intime ale psihologiei personajelor, a psihologiei spectatorilor. De aici, apoi, prima și poate cea mai de seamă caracteristică a piesei – aceea de puternică dramă de conștiință. Prin sensurile sale majore, prin atributele pe care le are, piesa lui D.R. Popescu se constituie într-o adevărată monografie spirituală a unei lungi etape din evoluția societății noastre, într-o secțiune dureroasă a unei mentalități dominate la un moment dat de elemente (chiar dacă disperate, totuși, atunci) reprezentative. Atitudine splendidă de curaj civic înălțător, prin care D.R. Popescu face mărturia publică a încrederii neșarmurite în forța spirituală a ideologiei și politicii juste a partidului nostru!

În peisajul dramaturgiei noastre actuale **Pisica în noaptea Anului Nou** ocupă un loc bine determinat, grație unui puternic și sănătos suflu de umanitate, grație mijloacelor îmbogățite și înprospătate de comunicare a unui mesaj luminos despre om, despre dreptate și adevăr, despre obligația de a apăra puritatea sentimentelor de cinste, prietenie și dragoste; o piesă pentru adevărata omenie; o piesă despre care însuși autorul afirmă (în caietul de sală) că este „o invitație la purificare, la atingerea unei alte vârste interioare, la restructurarea conștiințelor”.

Regizorul **Harag György** și echipa de interpreți s-au lăsat furiați de bucuria de a interpreta un astfel de text dramatic care degajă ideea luminoasă de sinceritate, curaj, profund optimism – ideea de fermă încredere în puterea de neînving a umanismului noii noastre societăți socialiste. Harag György s-a aplecat cu pasiune asupra textului și a caracterelor, descifrându-le bogatul univers de idei și sentimente, uneori liniare și luminoase, alteori răvășite de pasiuni întunecate: din ciocnirea lor dură se iscă triumfător mesajul comunist al politicii adevărului și dreptății de la temelia vieții și societății noastre de astăzi. Ritmul susținut imprimat întregului spectacol, evitarea stridenței tocmai în scenele care violentează nervii spectatorilor, organizarea judicioasă a mișcării într-un spațiu scenic aparent încărcat, varietatea registrului expresiv al actorilor, conferă regiei lui Harag György atributele adevăratei reușite artistice.



Scenă din spectacol¹³⁵

Scenografia lui **Kölönte Zsolt** menține pe spectator la nivelul de tensiune pe care conținutul piesei îl cere cu insistență. Sugestia de verosimil este maximă prin valorificare din plin a spațiului de joc – contribuind astfel la crearea posibilității de manevrare a interpreților, de construire plastică și desfășurare realistă a acțiunii dramatice.

Ingeniozitatea scenografului permite actorilor să-și pună în valoare, în permanență, interpretarea scenică; prin aceasta, spectatorul își menține, în permanență

¹³⁵<https://www.teatrunational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1970-1971/pisica-in-noatea-anului-nou.html>.

interesul treaz și prezent. Pledoaria etică încorporată în materialul uman și de viață din piesa lui D.R.Popescu e susținută de confruntarea violentă a câtorva caractere pe deplin convingătoare. Personajele construite pe date caracterologice proprii, sunt puse în situații care uneori violentează limitele. De aici, apoi, atitudinile și concepțiile de viață conforme felului lor de a fi și de a gândi. Edificator în această privință, în primul rând, Aurel. Construit pe date de adânc egocen-trism, Aurel se va manifesta cu violență în momentul confruntărilor decisive. Individualist și egoist până la cruzime, tiranic în relațiile familiale și de muncă, Aurel nu se sfiește să pângărească cu cinism oameni și sentimente; și totul – pentru a-și crea iluzia de liniște, de siguranță, de onestitate a situației personale, sociale și materiale, la care a parvenit. „*Ce-ai reținut tu din viață? Să ai mai mult ca alții? Slabă consolare! Și să te lauzi că fără tine am fi nimeni! Și să te lauzi c-ai fost victimă! Nu poți fi absolvit de crimă chiar de-ai fi fost victimă! Ai devenit din victimă călău! N-ai nici o scuză. Cunos-când imperfecțiunile societății, speculându-le, te poți cățăra mai sus. Dar atunci să nu te consideri erou, un om capabil, ci un simplu speculant ...*”

E rechizitoriul mamei la adresa fiului său – denunțând situații pe care D.R. Popescu le prezintă într-un crescendo care atinge, la un moment dat, tragicul. Egoismul, orgoliul și izolarea lui Aurel se înveșmântează însă în subconștient, în zdrențele spaimei – ajungând în final până la pragul crimei posibile. Figura lui Aurel e interpretată de **Ion Fiscuteanu**. Receptiv față de inflexiunile textului, actorul folosește cu abilitate o gamă largă de mijloace adecvate de exprimare. Integrat organic în atmosfera dramei, propulsând ritmul de ansamblu al spectacolului, Ion Fiscuteanu știe să dezvăluie traiectoria sinuoasă a stărilor sufletești pe care personajul său o parcurge în relațiile intime și directe cu ceilalți eroi..

Încărcătura de sentimente și idei contradictorii e redată sugestiv printr-o continuă și inteligent gradată concentrare emoțională – chiar și în scena marii confruntări când însă forța de exteriorizare pare, totuși, prea teatralizată. Creația de anvergură a lui Ion Fiscu-teanu rămâne memorabilă grație fineței și înțelegerii cu care se subordonează ideii majore a piesei.

Spectacolul este străbătut de la început până la sfârșit de noblețea tragică a părinților. În rolul Mamei, **Fana Geică** realizează o minuțioasă compoziție pusă în relief printr-un splendid simț al comunicării cu ansamblul. Valoarea creației zace în sinceritatea și căldura cu care s-a apropiat de drama personajului, în finețea mijloacelor artistice prin care a exteriorizat conținutul extrem de bogat al unui suflet răvășit. În rolul Tatălui, **Nicolae Luchian** are o creație bine gândită și solid încheată din fiorii unei drame construite pe date autentic umane. Nota de simplitate și firesc, lipsa de orice echivoc, îl feresc de lunecarea în melodramatic. O creație scenică nuanțată inteligent pe măsura complexității unui profund proces psihologic. În Gilda, tânăra **Dora Ivanciuc** dezvoltă cu dezinvoltură și naturalețe un personaj viabil, plin de umanitate firească. Expresia scenică a sentimentelor vădește o mare și reală diversitate a paletelor sale artistice. **Victor**

Ștregaru, în omo-nimul său, are o bună înțelegere a conturului lăuntric al personajului, căruia, potrivit datelor textului, îi găsește împlinirea tinerească. E realizarea artistică vie și colorată a unui personaj care se compune de la sine în lumina trăsăturilor de suflet și de minte cu care l-a înzestrat autorul. **Mihai Gingulescu**, inteligent și ponderat, operează cu acele mijloace artistice care fixează pregnant identitatea sufletească și intelectuală a lui Platon. E o creație scenică autentică, ferită de lunecarea în capcana tentațiilor, pe care i le oferă din plin partitura proprie. E semnul distinct al deplinei maturități artistice. În Elizeu, **Eugen Tănase** conturează un personaj elaborat minuțios pe coordonatele celui mai sănătos profesionalism. **Adrian Mazarache**, în Ion, creează un personaj agreabil și convingător, iar **Maya Indrieș**, în Livia, deși lipsită de text, își impune prezența scenică prin sensibilitatea cu care se conectează la viața și atmosfera de ansamblu. **Sanda Maria Ulmeni** și **Ana Nagy-Scarlat**, în Octavia și respectiv Veturia, se constituie într-un cuplu de culoare și lu-mină creat din mustul dulce al unui text cu iz voit plebeian. E o realizare artistică meritorie. În Mutu, **Szakács György**, o prezență utilă.

În încheiere la însemnările despre acest spectacol, se impune cu necesitate sublinierea faptului că tabloul general al portretelor artistice are o calitate din cele mai importante: convinge! Atât piesa cât și spectacolul invită la meditație pe toți aceia care „își clădesc fericirea pe niște inirmități morale.”

„Steaua Roșie”, 20 martie 1971

Regele mincinoșilor

de Jovan Sterija Popovici

Traducerea: dr. Victor Vescu; **Adaptarea, regia și decorul:** Radoslav Lazić (Iugoslavia); **Costumele:** Radmila Radojević (Iugoslavia) și Szakács György; **Muzica:** Milan Asić (Iugoslavia) și Leonid Rebeja; **Ilustrația muzicală:** Gábor Szer; **Coregrafia:** Ferenc Kelemen; **Data premierei:** 12 martie 1971 – Premieră pe țară; **Distribuția:** Mircea Chirvăsuță (Jovan Sterija Popović), Alexandru Făgărășan (Marko Vujić), Melania Ursu (Jelica), Ion Fiscuteanu (Batić), Constantin Săsăreanu (Aleksa), Vasile Vasiliu (Mita), Mariana Stere (Marija), Florin Predună (Pabić), Iolanda Dain (Doamna Pabić), Lidia Roșca Marinescu (Doamna Sterija), Elők Kiss (Maestrul de ceremonii), Szilárd Ildikó și Mihály Benedek (Soliștii baletului)

După B. Nușici, un alt clasic al dramaturgiei iugoslave pe scena teatrului din Tg.-Mureș, Jovan Sterija Popovici (1806-1856) – cu piesa **Regele mincinoșilor** (1830). Autor din categoria eroică a făuritorilor de cultură, S.J. Popovici propulsează câteva idei estetice teatrale care, în preajma revoluțiilor de la 1848, se constituie în consecințe ale ideilor democratice ce-i apropie pe scriitorii de problemele majore ale timpului. E un fenomen general al epocii, valabil pentru întreaga noastră parte europeană. Obiectivitatea și atitudinea activă a scriitorului conferă teatrului său atributele funcției

social-educative, un rol militant bine determinat. Născut împotriva divertismentului gratuit, teatrul lui J.S. Popovici, uzitând de particularitățile specifice ale comediei timpului, prin adresa de progres a păturilor largi, urmărește realizarea caracterului istorico-filozofic, rezultat din cunoașterea directă a vieții și a adevărului social; e mereu evidentă funcția formării conștiinței sociale, a influenței evoluției gândirii sociale; e, deci, un teatru care contribuie la schimbarea stărilor sociale înapoiate. Pasiunea și sinceritatea autorului transpar și din „*adoptarea*” la condițiile unui „*spectacol vesel cu cântece, muzică și balet*” făcută de regizorul **Radoslav Lazici** din Suboțița,¹³⁶ puterea de generalizare a imaginii artistice îl fixează pe autor în categoria scriitorilor iugoslavi profund originali și naționali – încadrați în lupta ideologică a vremii, dusă în limitele curentului democratic, în spiritul mișcării revoluționare pașoptiste.

Aliniat la ideea de tribună politică națională, teatrul lui J.S. Popovici cultivă sentimentul de demnitate națională, de ridicare a condiției umane, de afirmare a limbii capabile pentru rdificarea și exprimarea unui sistem de gândire estetică propriu. Introducerea **Regelui mincinoșilor** în repertoriu e utilă și sub raportul trimerii la frământările sociale și cultural-teatrale din aceeași perioadă din țara noastră; fără să vrem, ne gândim, în acest sens, la meritele lui Gh. Asachi, I.E. Rădulescu, C. Bolliac - și mai cu seamă la acelea ale lui Alecsandri

Regele mincinoșilor pretextul dramatic al recente premiere a Secției române de la Teatrul de stat din Tg.-Mureș, surprinde câteva aspecte ale realităților sociale din prima jumătate a secolului al XIX-lea din Serbia.

Înfățișând tipuri reprezentative din epocă, piesa lui J.S. Popovici e o puternică satiră a educației, a sistemului de măritiș, a cochetăriei excesive etc. – iar prin personajele centrale a cosmopolitismului, a superficialității și a parvenitismului unor reprezentanți ai păturilor burgheze. Observația tipologică și puterea comică de esență populară împrumută personajelor caracteristice figurile reprezentative, cu mare și plastică forță asociativă (ne gândim la personajele lui Alecsandri și Molière – fără să depășim însă limita proporțiilor).

.Regizorul Radoslav Lazici, de la Teatrul Național din Suboțița, bun cunoscător al dramaturgiei lui J.S. Popovici, afirmă (în caietul de sală) că „*a-l juca astăzi pe Sterija în spirit modern înseamnă a privi într-o oglindă biedermaier și a recunoaște chipurile contemporanilor noștri.*” De pe această poziție, regizorul a căutat să-l pulseze pe autor într-un prezent viu, îndepărtând tot ce-ar fi putut intra în perimetrul consacării obișnuite. Adept al democrației artistice, Lazici a recurs la metoda unei înscenări care

¹³⁶ În 1971, din inițiativa lui Harag György, Teatrul de Stat din Târgu-Mureș a încheiat un contract cu Teatrul Popular din Suboțița (Iugoslavia), contract care s-a reînnoit din trei în trei ani. Conform acestei convenții, în fiecare an aveau loc schimburi de spectacole: într-un an Secția română de la Târgu-Mureș cu Secția sârbă de la Suboțița, în anul următor Secțiile maghiare ale celor două teatre. S-au realizat și benefice schimburi de dramaturgi, regizori și scenografi. Proiectul s-a derulat timp de 9 ani, după care autoritățile românești nu au mai susținut subvenționarea.

vădește suplețe în dialectica gândirii scenice. Concepția sa despre spectacol, scenografie, muzică și interpretare merge pe linia captării interesului, pe linia unei viclene solicitări a sentimentului și rațiunii spectacolului. Gândit de pe aceste poziții, spectacolul devine o demonstrație a mobilității de redare inedită a unor imagini scenice arhicunoscute. Veridicitatea tipurilor este frapantă, iar situațiile dramatice, departe de a fi desuete, se impun atenției grație mijloacelor artistice prin care personajele trăiesc efectiv adevărul vieții.



Melania Ursu, Constantin
Săsăreanu și Vasile Vasiliu¹³⁷

Destinul comic al acestora a reliefat pregnant prin mișcare, intonație, dans, culoare și muzică. La calitățile spectacolului și puterea lui de atracție, adăugăm o mențiune decorului (**Radoslav Lazici**), costumelor (**Radmila Radojevici** – Iugoslavia și **Szakács György**), muzicii (**Milan Asici** – Iugoslavia și **Leonida Rebeja**) și aranjamentelor muzicale (**Szer Gábor**). Aceeași mențiune pentru coregrafia lui **Kelemen Ferenc** - și o apreciere deosebită soliștilor de balet **Szurd Ildikó** și **Mihály Benedek**. Toți acești factori contribuie la întărirea impresiei de opulență a actului scenic creator.

Din distribuție reținem cuplurile de interpreți principali care izbutesc să sublinieze forța comicului printr-o adâncă cunoaștere a tipurilor reprezentative. **Melania Ursu**, de

¹³⁷<https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1970-1971/regele-mincinosilor.html>.

la Teatrul Național din Cluj, în Jelica, știe să mimeze cu grație și savoare rar întâlnite; interpretare artistică fină, perfect mulată pe substanța personajului gândit de autor. În Marko Vulci, **Al. Făgărășan** exploatează cu aplomb situațiile și replicile comice ale personajului său. În Batici și Marija, **Ion Fiscuteanu** și **Mariana Stere** au interpretări bine gândite și precise. Cuplul Aleksa-Mita e bine încadrat în atmosfera spectacolului prin evoluția actorilor **Constantin Săsăran** și **Vasile Vasiliu**. Reținem prezența agreabilă a lui **Mircea Chirvăsuță** în rolul lui Jovan Sterija Popovici; în nota generală bună a spectacolului, **Lidia Marinescu** (Doamna Sterija), **Florin Predună** și **Iolanda Dain** (soții Rabici).

Premiera cu **Regele mincinoșilor** ne îndreaptă gândul la eventualitatea unor încercări de valorificare scenică a textelor similare din dramaturgia noastră națională, bogate în conținut de idei și sensuri artistice care ar reține, cu siguranță, atenția spectatorilor și interesul colectivului de interpreți.



Stagiunea 1971- 1972

*SĂPTĂMÂNA PATIMILOR
DIVERTISMENT '71
UNCHIUL VANIA
PRINȚESA TURANDOT
PROCURORUL
BUNĂ SEARA, DOMNUL WILDE!
O NOAPTE FURTUNOASĂ*

„Steaua Roșie”, 18 noiembrie 1971

Unchiul Vania

de A. P. Cehov

Regia artistică: Ivan Helmer; **Traducerea:** Moni Ghelerter, Mara Nicolau și Radu Teculescu; **Scenografia:** Lucu Andreescu; **Data premierei:** 6 noiembrie 1971; **Distribuția:** Constantin Anatol (Serebreakov), Lucia Boga (Elena Andreevna), Ana Nagy-Scarlat (Sonia), Fana Geică (Voinițkaia), Victor Ștengaru (Unchiul Vania), Ștefan Sileanu (Astrov), Valentina Iancu (Marina), Florin Zamfirescu (Teleghin), Florica Dima (O cameristă), Leonid Rebeja (Un argat)

Închinată celei de-a 23-a aniversări a Teatrului de stat din Tg.-Mureș, premiera cu **Unchiul Vania** urma să reînnoade firul tradiției dramaturgiei clasice ruse cultivată odinioară, aici, cu mult succes. Interesul pentru **Unchiul Vania** era dat și pentru caracterul festiv al spectacolului ... Dincolo, însă, de toate aceste considerente privind spectacolul în sine, regretăm faptul că ne găsim în fața unei insuficiente realizări. Sentimentul ce ne în-cearcă este unul de mare lipsă. Ne vom explica – fără, însă, să facem cuiva vreun proces de intenție.

Unchiul Vania e o piesă culminantă a creației cehoviene. Prin complexitatea sa, lucrarea reclamă un travaliu artistic profund, bine gândit, de pe poziții ideologice și artistice de maximă maturitate. Numai în acest fel se poate porni la elaborarea unui spectacol de idei, actual – un spectacol care să corespundă exigențelor epocii noastre.

Regia artistică a lui **Ivan Helmer** mi se pare total străină de gândirea artistică a lui Cehov. Spectacolul, în felul în care s-a prezentat în premieră, mi se pare contrar intențiilor lui Cehov, opus sensului și spiritului textului dramatic.

Fără intenția de a face exegeze cehoviene mi se pare de neînțeles intenția regiei de a răsturna ceea ce autorul a statuat în mod declarat: „*inactivitatea*” eroilor, camuflează acțiuni lăuntrice coplesitoare, încărcate de o mare forță dramatică. Regia lui Ivan Helmer merge însă într-un sens contrar – pedalează pe ideea de mișcare și dinamism exterior gol, fără acoperire psihologică. De aici, apoi, un spectacol lipsit de ceea ce e specific teatrului lui Cehov – descoperirea și punerea în lumină a chipului lăuntric, intim, al fiecărui personaj, al universului interior, propriu, pe care caută să-l tăinuască față de alții – uneori chiar față de ei înșiși; un spectacol lipsit de dialogul adevărilor nerostite și totuși limpezi, din care spectatorul câștigă îndemnul să condamne o structură socială de forțe oarbe și violente și care îl tăvălește pe om în promiscuitate și ignoranță; un spectacol care, chiar și renunțând la „*tradiționala*” și „*învechita atmosferă cehoviană*” – ori poate tocmai din acest motiv, se consumă la flacăra stridenței scenice, departe de posibilitatea valorificării intențiilor și semnificațiilor social-artistice ale textului dramatic.

În „*favoarea*” acestei regii pledează scenografia semnată de **Lucu Andreescu**; sistemul de perdele, vulgar și antiartistic, barează orice intenție de concordanță cu ideile și atmosfera piesei, refuză posibilitatea de valorificare a stilului de teatru cehovian. „*Colaborarea*” dintre regizor și scenograf a dus la diminuarea posibilităților de interpretare artistică a partiturii proprii și de ansamblu a actorilor.



Scenă din spectacol¹³⁸

În esență, **Unchiul Vania** își desfășoară acțiunea între coordonatele unui conflict bine precizat – conflictul dintre muncă și parazitism, munca creatoare de valori, de bunuri materiale și spirituale și traiul parazitar. Valoarea inestimabilă a acestui conflict constă în faptul că e transpus în planul elevat al ciocnirii dintre frumusețea nobilă, pură, adevărată și frumusețea trivializată, falsă, amăgitoare. Intenția lui Cehov e una și declarată: afirmarea puternică a credinței în om, în frumusețea și noblețea sa spirituală, în puterea și capacitatea creatoare a omului. Întreaga desfășurare a argumentelor lui Cehov se face prin câteva personaje centrale, gândite și plasate într-o atmosferă

¹³⁸ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1971-1972/unchiul-vanea.html>.

specifică teatrului său – atmosferă creată prin instrucțiunile sale directe, pe elemente convenționale de rostire, mișcare, decor, lumină, costume, sunete etc. Numai prin regândirea scenică creatoare, constructivă, a acestor date se poate realiza, în mod artistic, pledoaria lui Cehov pentru o lume și o viață „*necrezut de frumoasă și minunată, o viață sfântă, nobilă și fericită*”.

Privitor la colectivul de interpreți îmi exprim cel puțin nedumerirea față de rațiunile care au dus la o asemenea distribuție. Utilizarea unor actori talentați, dar în roluri cu date psiho-fizice exact contrare mi se pare cu totul de neînțeles. Cu astfel de măsuri, în cazul **Unchiului Vania** nu se aduc servicii nici personajelor și nici actorilor distribuiți. Din contră! Și e păcat! Tocmai pentru acest motiv îmi pare inutilă analiza evoluției artistice a actorilor (am totuși credința că nu voi fi acuzat de autocontradicție dacă, de dragul documentului, voi însera aici numele lor: **Constantin Anatol** – Serebriakov, **Lucia Boga** – Elena Andreevna, **Ana Nagy-Scarlat** – Sonia, **Fana Geică** – Voinițkaia, **Victor Ștregaru** – Unchiul Vania, **Ștefan Sileanu** – Astrov, **Valentina Iancu** – Marina, **Florica Duma** – Camerista, **Leonid Rebeja** – Argatul.

Am convingerea că un astfel de spectacol nu face servicii mișcării teatrale, în general - și, cu atât mai puțin Teatrului din Tg.-Mureș. E vorba, înainte de toate, de Cehov, de un text care pune probleme deosebit de complexe. Nu înțeleg aplicarea, în acest fel, a experimentelor teatrale. Sunt pentru încercările tinerilor regizori – însă, nu atunci când e vorba de necesitatea cimentării bazelor artistice ale unui colectiv actoresc tânăr, talentat, plin de entuziasm și dornic de afirmare – așa cum e colectivul Secției române, care și-a dovedit în repetate rânduri marile disponibilități artistice.¹³⁹ Am convingerea că, în acest fel, nu mergem în întâmpinarea dezideratului de a ridica Secția română la nivelul exigențelor teatrului contemporan. Mai cred apoi că pentru spectacolul acesta, cu eforturile cheltuite, se putea solicita aportul unui regizor mult mai matur și mult mai încărcat de experiență profesional-artistică; și, probabil, că un astfel de om se putea găsi fie în sânul teatrului, fie în altă parte – un regizor încercat deja într-ale dramaturgiei clasice ruse. Mai cred, în plus, în răspunderea și obligația conducerii teatrului în a-și da asentimentul pentru ridicarea cortinei de premieră, ori pentru dispunerea repetițiilor în continuare ...

¹³⁹ „Acest controversat spectacol al Secției române – scria și Mira Iosif în cronică sa - este o demonstrație oprită la jumătate: un exercițiu căruia i s-au notat condițiile, ni s-a comunicat rezultatul, „scris în carte”, dar din care lipsesc, însă, operațiile concrete, din „caiet.” Cei ce-l contestă cu înverșunare nesocotesc exactitatea rezultatului propus, uită că începutul demonstrației e logic și corect; cei ce-l apără cu patimă nesocotesc neglijența operațiilor, se fac că nu observă lucrul neterminat /.../ Am regretat foarte mult că „teza” la *Unchiul Vania* a rămas neterminată” („Teatrul”, decembrie 1971, p. 21-22).

Cele de mai sus mi se par lucruri deosebit de importante și numai pentru a se evita eventualitatea iscării fie și a celui mai palid semn de întrebare privitor la grija și solitudinea conducerii teatrului față de calitatea spectacolelor.

„*Steaua Roșie*”, 25 decembrie 1971

Prințesa Turandot

de Carlo Gozzi

Regia artistică: Dan Micu; **Traducerea:** Polixenia Karambi; **Scenografia:** Victor Ștregaru; **Data premierei:** 17 decembrie 1971; **Distribuția:** Elisabeta Jar (*Turandot*), Florin Zamfirescu (*Altoun*), Lucia Boga (*Adelma*), Dora Ivanciuc (*Zelima*), Sanda Maria Ulmeni (*Schirina*), Victor Ștregaru (*Barach*), Gelu Colceag (*Calaf*), Constantin Doljan (*Timur*), Gabriel Iencec (*Pantalone*), Mihai Perșa (*Tartaglia*), Vasile Vasiliu (*Brighella*), Mihai Gingulescu (*Truffaldino*)

Spectacol interesant, bine regizat, bine interpretat, cu multe momente de mare vervă, cu mult antren, spumos chiar pe alocuri – plasat într-un cadru scenografic ingenios; totul dovedește că la Tg.-Mureș există preocupări serioase pentru arta scenică – că tânăru colectiv artistic al Secției române e animat de intenții din cele mai laudabile, că vrea ceva, caută cu pasiune să se realizeze artistic ... Și reușește în bună parte!...

Travaliul artistic al actorilor distribuiți e cu atât mai remarcabil, cu cât nici de data aceasta nu sunt scutiți de riscul experimentului. Pentru că, în definitiv, și de data aceasta ne găsim tot în fața unui fel de lectură regizoral-scenografică ieșită flagrant din tradițional. E vorba de tradiția teatrului clasic în accepțiunea cea mai sănătoasă a momentului! Or, lectura regizorală a tânărului **Dan Micu**, în forma pe care ne-o propune spectacolul, ni se pare interesantă din mai multe puncte de vedere. Înainte de toate, regizorul pare să fie un bun cunoscător al textului lui Carlo Gozzi – însă ține cu tot dinadinsul să-i prelungească ecurile social-politice până în zilele noastre. Ideea e îndrăzneță, însă discutabilă. În dezacord cu cele cuprinse în caietul de sală, vom afirma (lucruri de altfel cunoscute și confirmate în toate cărțile de căpătâi ale literaturii europene comparate) că Gozzi, acest „*taciturn singuratic*” al literaturii italiene a secolului al XVIII-lea, a fost animat o viață întreagă de niște idei și intenții care pătrunzându-i arta rămân ca elemente perturbatoare și în discordanță cu tot ceea ce a scris. Ceea ce rămâne valabil este ideea comediei populare, în opoziție cu comedia burgheză a epocii. Iar măștile diferitelor caractere sau caricaturi tipice ale poporului, cum sunt Tartaglia, Pantalone, Truffaldino și Brighella rămân în operele sale niște elemente obligatorii și convenționale – simple accesorii fără interes față de conținut, aplicate artificial și simplu suprapuse. Conținutul este lumea poetică – iar baza acestui conținut este supranaturalul în diferitele lui forme, miracol, vrăjitorie etc. În prezența unei burghezii sceptice și în secolul luminilor, în veacul spiritelor tari și frumoase, Gozzi a învățat să dramatizeze născocirea și basmul, reușind în acest fel, să stârnească

interesul publicului său – pentru că fiecare are în el ceva din sufletul unui copil. Însă tocmai în acest secol al luminilor, când lupta se dădea în numele științei și al filozofiei, să crezi o lume a imaginației însemna să mergi împotriva curentului. Iată de ce, în vremea lui, Gozzi a fost un autor contradictoriu și neconcludent, iar ideile lui transpuse literar, artificiale. Tocmai din acest motiv, societatea și marea literatură italiană l-au uitat - și l-au urmat pe Goldoni ... Și totuși, chiar și împotriva evidenței, nu ne pronunțăm contra experimentului (în caietul de sală dus până la artificiu) pe scenă. Acesta însă nu în detrimentul spectacolului ...

Spectacol bun, frumos în sine! - și totuși, primele trei reprezentații n-au adunat spectatori pentru o sală plină. Pentru că, vrând-nevrând, prea suntem de acord cu unele opinii ale spectatorilor exprimate de unii sau alții în cadrul anchetei revistei „*Teatrul*” – publicate în ultimele sale numere; printre altele, spectatorul N. Ștefănescu afirmă că: „*Dacă marea masă a spectatorilor a început să cam părăsească sălile de teatru cred că vina nu aparține publicului, ci oamenilor de specialitate, teatrului, actorilor, criticii. Educarea gustului pentru teatru ar trebui să se facă cu mai multă grijă, și treptat, de la ușor la greu, și nu invers, să se țină seamă de diferențele categoriei de public, de nivelul diferit de înțelegere a unui text sau a unui spectacol. Modernismul exasperat (...) îndepărtează (...). Așa-zisele spectacole foarte moderne se adresează unui public pregătit, foarte restrâns (...) etc. etc.*” („*Teatrul*”, 10, 1971). Pare-se că aceasta e situația și cu spectacolul în discuție; nu toată lumea știe cine e și ce reprezintă în peisajul dramaturgiei italiene și universale Carlo Gozzi; uneori e puțin cunoscut chiar și de către oameni cu o cultură solidă; dar marele public? ...Și-atunci de ce să nu-i prezentăm într-un spectacol de artă directă, accesibilă, emoționantă?! Aceasta, bineînțeles, fără să punem în discuție – acum și aici – valoarea actuală a autorului și a operei; lucruri care, prin opțiune, cad în sarcina directă a conducerii artistice a teatrului ...

Pentru a încheia considerațiile privitoare la lectura regizoral-scenografică a spectacolului cu **Prințesa Turandot**, mai subliniem și faptul că în cadrul acestei viziuni mulți din actorii distribuiți și-au onorat sarcinile artistice. Tinerii actori **Gelu Colceag** (Calat), **Florin Zamfirescu** (Altoun), **Gabriel Iencec** (Pantalone), **Mihai Perșa** (Tartaglia), **Constantin Doljan** (Timur) alături de experimentații **Mihai Gingulescu** (Truffaldino), **Vasile Vasiliu** (Brighella) și **Victor Ștrengaru** (Barsch) prin evoluțiile lor dezinvolte contribuie la crearea unei atmosfere agreabile în care se încadrează organic **Elisabeta Jar** (Turandot), **Lucia Boga** (Adelma), **Dora Ivanciuc** (Zelima), **Sanda Maria Ulmeni** (Schirina). Remarcabile în spectacol, trăsăturile de sinceritate, umor și uneori chiar de profesionalism ale interpreților.

Chiar și cu o asemenea viziune regizorală plasată în cadrul scenografic al lui Victor Ștrengaru, proaspătul regizor **Dan Micu** a încercat să pună publicul din Târgu-Mureș în contact cu una din ultimele expresii ale „*comediei dell'arte*” în care, prin țesătura feerică a glumei tragice, „*tigroaica cea frumoasă*”, prințesa Turandot, dușmană a bărbăților,

sfârșește să se mărite cu cel mai cutezător dintre ei – după ce, înainte, își ucisese toți pretendenții.

„*Steaua Roșie*”, 19 februarie 1972

Procurorul

de Gheorghe Djararov

Regia artistică: *Alexa Visarion*; **Traducerea:** *Tiberiu Iovan*; **Scenografia:** *Vittorio Holtier*; **Data premierei:** 11 februarie 1972; **Distribuția:** Ștefan Sileanu (*Procurorul*), Liviu Rozorea (*Anchetatorul*), Eugen Tănase (*Tatăl procurorului*), Elisabeta Jar (*Sora procurorului*), Constantin Săsăreanu (*Fratele procurorului*), Zoe Muscan (*Mama lui Pavel*)

Opțiunea pentru această piesă pare deosebit de rezonabilă – atât pentru meritele însăși ale textului dramatic, cât și pentru faptul că suntem puși să cunoaștem un autor remarcabil al teatrului bulgar contemporan. În plus, spectacolul permite confirmarea – dacă mai e nevoie – a unor veritabile talente actricești.

Prin tematică, piesa lui Djararov are un ecou puternic în conștiința spectatorului. Pentru mulți din sală, asemenea procedee de anchetă sunt mai mult sau mai puțin cunoscute, direct sau indirect. E perioada în care unele tehnici sumbre violentau conștiințele curate... Iar cazul relatat solicită puternic. Spectatorul se cutremură și vrând-nevrând ia atitudine. E un act politic și moral. Un act de conștiință civică. De-aici puterea de atracție a piesei lui Djararov. Avem însă impresia că s-au făcut intervenții în text ... Poate că tăieturile sunt necesare uneori – însă nu în măsură să știrbească buna și logica înțelegere a evoluției conflictului, a dezvoltării psihologice a personajelor. Cu bunăvoință, spectatorul înțelege – în final – totul. Însă pe parcursul spectacolului sunt evidente fisurile în evoluția personajelor. Or, aceste rupturi interioare forțază atitudinea finală a celor două personaje principale – procurorul și anchetatorul nu capătă o argumentare scenică suficientă; atitudinea lor politică și morală e lipsită de o justificare evolutiv-artistică. Avem impresia că lucrul ar putea fi remediat prin revizuirea textului – mai cu sea-mă și pentru faptul că spectacolul în sine e foarte scurt.

Regia artistică a lui **Alexa Visarion** se dovedește inspirată, reușind să creeze un spectacol de adevărată forță dramatică. Aceasta, chiar și în ciuda faptului că a acceptat o idee scenografică cel puțin curioasă. Ultra – sau falsul – modernism al lui **Vittorio Holtier** se vrea pe undeva în miezul problemei discutate. Aducerea actorului în sală, implicarea spectatorului în acțiunea dramatică sunt gânduri bune – însă realizarea lor necesită un act de creație scenografică; un act care să servească ideea piesei, să contribuie efectiv la crearea spectacolului dramatic.

Or, smulgerea spectatorului, în momentele de reală tensiune, din participarea sa la acțiunea dramatică, e un non-sens.

Un spectacol de mare tensiune psihologică e programat prin plasarea actorilor în locuri pe care spectatorul le poate urmări numai cu prețul auto-deranjării proprii și a vecinilor de fotoliu. E poate și un păcat al regiei artistice care s-a lăsat captată de o idee scenografică – pe cât de învechită, pe atât de dăunătoare textului. Aceasta, mai cu seamă atunci când întreg spectacolul se putea concentra la dimensiunile scenei - și câștiga în forță dramatică, în putere de convingere.

Intenția regizorului de a reliefa portretul spiritual al procuratorului este tradusă scenic de interpretul principal, **Ștefan Sileanu**. Deosebit de înzestrat, actorul conturează puternic latura politică și morală a unui om stăpânit de sentimentul echității și răspunderii sociale, transformându-ne în martori ai zvârcolirilor psihice la care îl supune propria conștiință. Simplu, ponderat, bine gândit, profund interiorizat, Ștefan Sileanu întruchipează imaginea unui personaj pe care spectatorii îl acceptă cu toată căldura. Pe anchetator îl interpretează **Liviu Rozorea** – marcând evoluția personajului prin momente de mare convingere și sinceritate scenică, prin marea degajare profesională și mult aplomb; nuanțele de ambiție și patimă excesivă dau tensiune reală evoluției interioare a personajului.



Imagine din timpul spectacolului
(în centru, Ștefan Sileanu)¹⁴⁰

Actrița **Zoe Muscan**, în mama lui Pavel, are o deosebit de bună interpretare dramatică; întrupare a unei rare sensibilități materne dirijată inteligent și fin pe linia

¹⁴⁰ <https://www.teatrunitational.ro/arhiva-teatrului/in-memoriu.html>.

ascendentă a unei juste intuiții politice și morale – imagine a omului adevărat. În figura tatălui procurorului, **Eugen Tănase** are o evoluție scenică corectă – pe măsura solicitărilor textului propriu; un contur psihologic desenat în culori agreabile. Sora și fratele procurorului sunt interpretate de doi actori bine cunoscuți – **Elisabeta Jar** și **Constantin Săsăreanu**: prima – portret scenic remarcabil, străluminat de mare combustie interioară; al doilea – portret scenic lucrat cu micală la nivelul fizionomiei unui asemenea personaj.

În încheiere la aceste rânduri – o mică și inofensivă sugestie pentru cei chemați să vegheze la bunul mers al activității Secției; o asemenea echipă, înzestrată, de interpreți cu calități scenice demonstrate, cu multe posibilități de exprimare artistică, se cuvine ferită de încercări și experimente lipsite de conținut real; aceasta, pentru câștigarea adeziunii spectatorului ... Pentru că, teatrul există numai pentru și prin spectatori.

„*Steaua Roșie*”, 9 octombrie 1971

Săptămâna patimilor

de Paul Anghel

Regia artistică: Ivan Helmer; **Scenografia:** Florica Mălureanu; **Regizor secund:** Nicolae Scarlat; **Data premierei:** 1 octombrie 1971; **Distribuția:** Ion Fiscuteanu (*Ștefan cel Mare*), Elisabeta Jar (*Doamna Maria*), Constantin Anatol (*Iaccoppo*), Mihai Gingulescu (*Andrea Falconeri*), Constantin Doljan (*Mihail*), Mircea Chirvăsuță (*Honorius*), Constantin Săsăreanu (*Ian de Waprowski*), Gabriel Iencec (*Gáspár de Otwan*), Victor Ștregaru (*Giraldo-Gianbatista Doro*), Ștefan Sileanu (*Căpitanul Arbure*), Dora Ivanciuc (*Euxinia*), Mihai Perșa (*Căpitanul Boldur*), Alexandru Făgărășan (*Țarlungă*), Vasile Vasiliu (*Iobagul*), Gelu Colceag (*Ciocârlie*), Florin Zamfirescu (*Kesarion*), Eugen Tănase (*Primul crainic*), Leonid Rebeja (*Al doilea crainic*), Vasile Vasiliu (*Al treilea crainic*)

Deschiderea stagiunii teatrale din Tg.-Mureș a coincis cu reîntâlnirea unei figuri voievodale care a exercitat de-a lungul vremii o fascinație deosebită asupra literaților. Portretul lui Ștefan cel Mare păstrat pur în memoria veacurilor și în legendă, multiplicat în vasta dimensiune a paletei iconografice bisericesti, sădit adânc în conștiința fiilor neamului prin cărți de școală și pagini de cronică, străluminat prin măiestria scrisului și a cântecului, îmbogățită treptat prin operele lui Iorga, Sadoveanu și Delavrancea – această efigie sfântă a trecutului eroic al neamului nostru, capătă în poemul lui Paul Anghel (în această „*ipostază dramatică de veac eroic moldav*”) valențe cu totul și cu totul noi. Perspectiva din care e privită și prezentată personalitatea marelui domnitor din Moldova veacului al XV-lea e nouă, e alta decât aceea cu care ne încântasem copilăria, alta decât aceea pe care ne clădisem imaginea caldă și dragă a marelui făuritor de țară nouă, liberă și independentă. Or, tocmai această nouă perspectivă, această nouă modalitate de a răsfoi paginile unui trecut învăluit în aura legendarului eroic șochează...

Desigur nu intenționăm să discutăm justetea și oportunitatea metodei de descifrare a istoriei, de schimbare a centrului valoric și afectiv operată în conștiința spectatorilor și n-o facem deoarece avem convingerea că spectacolul din Tg.-Mureș e departe de a fi satisfăcut intențiile autorului și sensul primar al textului dramatic; pe de altă parte, spectacolul lui **Ivan Helmer**, construit – în spațiul scenografic al Floricăi Mălureanu – pe idei regizorale discutabile nu izbutește să destrame nimbul de legendă țesut de veacuri în jurul uriașei personalități a lui Ștefan și să redea un Ștefan real – tocmai pentru faptul că nu exploatează riguros momentele cheie sugerate de textul lui Paul Anghel. Și e regretabil, deoarece avem de a face cu un text dramatic construit cu migală artistică pe bază de studiu minuțios al documentului istoric, de pe poziția unei gândiri filozofice și a unei ideologii politice care angajează din plin (...)

Pentru că textul lui Paul Anghel – pe lângă valorile sale artistice-literare intrinsece, însumează câteva idei care îi subliniază pregnant calitatea cea mai de preț - aceea de angajare totală în acțiunea de valorificare artistică a noțiunilor de bază ale ideologiei noastre, a politicii noastre actuale, și anume: raportul dintre om și epocă, raportul dintre personalitate și istorie, conținutul noțiunii de război, pace și libertate, noțiunea de putere și artă militară puse în slujba patriei și a neamului, noțiunea de dificultate economică, de relații, colaborări, prietenii și alianțe externe, noțiunea de legături diplomatice etc.

Acestea au fost, în fond, problemele fundamentale ale lui Ștefan cel Mare; probleme de viață – pentru el, pentru țară, pentru neamul moldovenilor; acestea sunt, după părerea noastră, momentele de esență din care este țesută cumplita **Săptămână a patimilor** a lui Ștefan de la Valea Albă; tocmai prin sublinierea acestor momente, prin punerea în valoare a acestor probleme fundamentale pe care trebuie să le rezolve. Ștefan, eroul lui Paul Anghel își păstrează trăsăturile sale de mare patriot, de viteaz și aprig în viață și în luptă, de iubitor de cei necăjiți – trăsături de adevărat „*european*” și de mare „*gânditor renscentist*.”

Om de mare și permanentă tensiune lăuntrică – după cum ni-l prezintă și cronica - Ștefan al lui Paul Anghel este în aparență, un erou dramatic supraîncărcat cu elemente care definesc o lume întregă; iar această lume își are, bineînțeles, un microunivers al său, propriu, inerent – alcătuit din laturi sufletești, din sentimente pur omenești (optimism, deznădejde, mânie, dragoste etc.); acest univers interior al marelui Ștefan ni-l arată sub aspectul îngroșat – cotidian, drept tiranic, necruțător, uneori nedrept, pătimaș în dragostea trupească; toate acestea sunt însă trăsături firești, obișnuite, care nu contravin ideii de măreție și glorie a voievodului și a vremii sale... Însă, prin punerea în lumină numai a acestor laturi, prin îngroșarea tendențioasă a lor, se ajunge la dezgolirea ideii de eroism de care e încărcat voievodul și neamul său la un moment de răscruce din istoria Moldovei; descărcarea figurii lui Ștefan de atributele sale reale, de virtuțile cu care s-a săpat adânc în conștiința contemporanilor și a urmașilor săi.



Scenă din spectacol¹⁴¹

E adevărat, textul lui Paul Anghel e gândit și scris de pe alte poziții decât textele clasice; caracteristic pentru textul lui Paul Anghel e noul unghi din care ne pune să-l privim și să-l prețuim – poate și mai mult – pe erou. Paul Anghel nu-i răpește nimic din ceea ce are valoros, măreț, eroic; din contră, îi completează imaginea cu ceea ce ține de viața obișnuită a omului. Paul Anghel nu ignoră nici istoria și nu neglijează nici cronica și nici legenda. Aceasta se face, spre regretul nostru, în spectacolul teatral, pe scenă. De aici, apoi, acea imagine derutantă impusă spectatorului – care, însă, în condiții normale, refuză să o accepte pentru că nu poți înlocui atât de ușor în lumea intimă a gândirii și simțirii figura emoționantă și glorioasă a lui Ștefan cel Mare, cu imaginea care frizează uneori diurnul jalnic. Această imagine devine apoi cu atât mai discutabilă cu cât e întruchipată de un actor deosebit de talentat însă greșit distribuit și greșit dirijat în travaliul său artistic.

Alături de **Ion Fiscuteanu**, în celelalte personaje – pe care textul dramatic nici nu caută să le consolideze – apar **Ștefan Sileanu**, **Mihai Perșa**, **Florin Zamfirescu**, **Gelu Colceag**, **Dora Ivanciuc**, **Elisabeta Jar**, **Al. Făgărășan**, **Vasile Vasiliu**, care stăpânind bine

¹⁴¹<https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1971-1972/saptamana-patimilor.html>

arta compoziției, crează atmosfera timpului și locului istoric în care ar trebui să domine personalitatea lui Ștefan; apar **Constantin Anatol și Mihai Gingulescu** – prin evoluții artistice convingătoare; iar **Constantin Doljan, Mircea Chirvăsuță, Constantin Săsăreanu, Gabriel Iencec, Victor Ștregaru, Eugen Tănase și Leonid Rebeja** – completează distribuția într-un text dramatic care solicită regizorului o gândire estetică mult mai reliefată. Avem convingerea că o re-considerare artistică a expresiei regizorale va repune în adevărata sa valoare întregul spectacol.¹⁴² Această, în intenția nobilă a finalității textului unui poem istoric plin de încărcătură umană, eroică și tragică.

„*Steaua Roșie*”, 1 aprilie 1972

Bună seara, domnule Wilde!

de Eugen Mirea - după Oskar Wilde

Regia artistică: Harag György; **Muzica:** H. Mălineanu; **Scenografia:** Romulus Peneș; **Coregrafia:** Dénes Székely și Ferenc Kelemen; **Asistent de regie:** Mihai Perșa; **Data premierei:** 26 martie 1972; **Distribuția:** Constantin Doljan (Oscar Wilde), Gelu Colceag, Cornel Popescu (Jack Worthing), Vasile Vasiliu (Algernon Moncrieff), Gabriel Iencec/Ion Brătescu (Lane – Merriman), Marina Kánya (Gwendolen Fairfax), Fana Geică (Lady Bracknell), Dora Ivanciuc (Cecily Cardew), Mihai Perșa/Constantin Săsăreanu (Dr. Chasuble), Lidia Roșca Marinescu (Miss Prism). Corpul de balet al Ansamblului artistic „Mureșul”. Orchestra casei de discuri „Electrecord”, sub conducerea lui Alexandru Imre (înregistrare: Fred Negrescu)

În sfârșit – o adevărată seară de teatru! Un spectacol „integral” - proză, operetă, estradă, varietăți; și totul într-un cadru de mare sărbătoare; decoruri și costume de rară și caldă frumusețe, muzică excelentă, dansuri antrenante; și peste toate, un public rar întâlnit, entuziast, cucerit de tot ceea ce-i oferă un ansamblu bine armonizat pe portativul unei anumite gândiri regizorale, specifice muzicalului. Un spectacol tonifiant – jucat scenic la același înalt grad de temperatură la care spectatorii și-au manifestat exploziv satisfacția. Textul lui **Eugen Mirea** și muzica lui **H. Mălineanu** ansamblate artistic de către regizorul **Harag György** în viziunea scenografică a lui **Romulus Peneș** și-au făcut un excelent debut la Tg.-Mureș; numerele de dans și balet executate de către membrii colectivului de la Ansamblul artistic „Mureșul”, în coregrafia lui Székely Dénes

¹⁴² „Trebuie să spunem de la bun început - scria Mira Iosif - că spectacolul realizat de echipa română în regia lui **Ivan Helmer** e inegal, contradictoriu, bolovănos, abrupt... Unii actori trec prin scenă neobservați, alții nu reușesc să-și acopere defectele mai vechi sau să iasă din tiparele unor compoziții anterioare. În ciuda intențiilor sale parabolice, decorul-metaforă e urât, chinuie actorii; cutia de scândură ce închide complet scena – să fie aceasta oare „poarta de lemn a Occidentului”, sau cursa de șoareci – capcana istoriei? – contravine structurii piesei, imaginilor încorporate în text, care incită imaginația deplasând-o în spațiu și timp. Și totuși, dincolo de multiplele ei cusururi, această montare are un farmec de netăgăduit, iradiază un adevărat magnetism, fiindcă e vie, trăiește” („Teatrul”, octombrie 1971, p. 57-58).

și Kelemen Ferenc întregesc farmecul și coloristica seducătoare a spectacolului. Deosebit de inspirată – conducerea artistică a teatrului, care, prin introducerea acestui spectacol în repertoriul actualei stagiuni, nu face altceva decât să-și întărească prestigiul de bun veghetor la succesul și renumele pe care entuziastul colectiv al Secției române începe să și-l formeze în fața opiniei publice din localitate și din întreaga țară (ne gândim la succesul deosebit repurtat cu prilejul microstagiunii sale din București – despre care presa noastră publică materiale deosebit de elogiase). E un lucru semnificativ, privitor la tinerețea entuziastă a colectivului artistic, plin de elemente ancorate solid pe drumul maturizării artistice, al încrederii în posibilitățile unei realizări plene.

Textul lui Eugen Mirea, compus în limitele originalului piesei **Bunbury** (Importanța de a fi Onest) păstrează o serie întregă din elementele de seducătoare inteligență a lui Wilde; experiența unuia din cei mai buni textieri pe care-i avem își vădește preocuparea și abilitatea în operația de neștirbire a tăișului protestului lui Wilde împotriva conformismului de viață, împotriva unui anumit edificiu social și politic, împotriva unei anumite concepții etice și estetice din epoca victoriană. Desigur că **Eugen Mirea** n-a avut în vedere, în primul rând, păstrarea integrității gândirii wildiene – scopul său primar constă în plasarea în osatura unei opere date a tuturor elementelor ce țin de muzical: cuplete, glume, dansuri, refrene etc. Iar acest lucru i-a reușit din plin. Plusul de valoare al textului lui Mirea constă în aducerea în zilele noastre, la actualizarea până la evidență, a celebrelor paradoxuri ale lui Wilde; prin aceasta, exprimarea adevărului scilicet, neprevăzut, despre necesitatea înlăturării unui întreg sistem de idei și de viață, a unei societăți aristocratice ca stil de viață și burgheză ca mentalitate, devine și mai evidentă; textul lui Mirea, prin cele câteva readaptări inteligente, se constituie într-un fel de tribună socială de pe care se propagă această revizuire. Limbajul utilizat și formele sale de manifestare artistică sunt, din capul locului, din cele mai sigure – e limbajul dansului și al muzicii. De-aici apoi, valoarea deosebită a muzicii lui **H. Mălineanu** care se înșurubează cu farmec în inima spectatorului (cuceritor, refrenul închinat iubirii) – de aici încântarea ochiului în fața tuturor numerelor de dans și de balet – de aici, satisfacția în fața unui decor și a unor costume lucrate cu gust și rafinament artistic rar.

Montarea unui asemenea spectacol pretinde știința scoaterii la iveală a tuturor valențelor pe care le pretinde un muzical: șir nesfârșit de artificii spirituale învăluite în parfumul seducător al melodiei și dansului care să asigure fluența unui joc scenic chemat să suscite interesul și antrenul spectatorului. Lucrul artistic al regizorului **Harag György** întrunește atributele majore conferite acestui gen de spectacol – talmăcit într-un joc scenic în care accentul cade pe înlănțuirea ușoară și grațioasă a conjuncturii organice dintre text, muzică și dans, - și toate, învăluite, într-o distinsă îngemănare de lumină și culoare.

Bine orientate stilistic, decorurile și costumele semnate de talentatul scenograf **Romulus Peneș** și coregrafia maieștrilor **Székely Dénes și Kelemen Ferenc**; linia și

coloritul elementelor scenografice se conjugă armonios cu ideea de dinamizare coregrafică ducând la un substanțial plus de valoare a spectacolului.

O surpriză agreabilă – această primă apariție a actorilor în primul muzical montat la Tg.-Mureș. Un prilej fericit în care actorii distribuți se disting prin dezinvoltura cu care știu să reliefeze mișcarea interioară a personajelor, fapt care dă interpretării alura unei suculente autonomii. Compunerea expresivă a personajelor pretinde fiecărui actor o dozare spirituală specifică tonalității impuse de textul și partitura muzicală proprie.



Dora Ivanciuc, Vasile Vasiliu, Lidia Roșca Marinescu

Din distribuție, o notă deosebită pentru **Fana Geică** a cărei adaptare remarcabilă; actrița a realizat o lady Bracknell memorabilă – prin cunoașterea perfectă a tuturor trăsăturilor psihofizice ale unui personaj dificil. **Gelu Colceag** (Jack Worthing) și **Vasile Vasiliu** (Algernon Moncrieff) se constituie într-un cuplu omogen și agreabil prin suplețea și dezinvoltura cu care știu să-și valorifice personajele proprii și prin știința cu care le sudează organic în atmosfera spectacolului.

Dora Ivanciuc (Cecily Cardew) și **Marina Kánya** (Gwendolen Fairfax), pertenerile tinerilor capătă, prin grația și ușurința interpretării, ponderea și dimensiunile reale impuse de situațiile scenice în care evoluează.

Muzicalul cu **Bună seara domnule Wilde** pune în lumină noi aspecte ale posibilităților de multiplă realizare artistică a unui colectiv teatral care iubește scena și își respectă spectatorii.

„Steaua Roșie”, 30 aprilie 1972

O noapte furtunoasă

de I.L. Caragiale

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Scenografia:** arh. Dan Jitianu; **Data premierei:** 23 aprilie 1972; **Distribuția:** Alexandru Făgărășan (Jupân Dumitrache), Florin Zamfirescu (Nae Ipingescu), Liviu Rozorea (Chiriac), Gabriel Iencec/ Otilia Borbáth (Spiridon), Gelu Colceag/ Vasile Vasiliu (Rică Venturiano), Lucia Boga (Veta), Livia Gingulescu (Zița)

În acest an al sărbătoririi lui I.L. Caragiale, înscrierea **Noptii furtunoase** în repertoriul teatrului din Tg.-Mureș capătă atributele unui adevărat act de cultură. Cu lux de argumente de istorie, estetică și analiză literară, programul de sală al spectacolului caută să pună în lumină miezul – sau unele aspecte de esență – ale gândirii teatrale a marelui nostru clasic. Bine gândit, bogat, cuprinzător, caietul spectacolului caută să ne apropie de ideea platformă de pe care a încolțit viziunea regizoral-scenografică. Fragmentele din Maiorescu, Zarifopol, Arghezi, P. Constantinescu și Al. Paleologu sunt semnificative și constituie o premiză sigură a spectacolului teatral. Nu constituie însă o noutate în peisajul gândirii noastre literare. A-l scoate pe Caragiale din circuitul închis al clasicelor noastre exegeze literare nu pare, în sine, o operație prea dificilă astăzi. S-au făcut auzite glasuri care profețeau, mai mult sau mai puțin argumentat, momentul în care un nou regizor, genial, va sparge tiparul vechi al înscenării clasice și îl va reda pe Caragiale marelui circuit al teatrului european. O asemenea afirmație este făcută încă din 1923, de către (culmea) un om de teatru maghiar, de la Cluj, de către Kádár Imre, care spune, textual, că *„va veni odată un regizor genial care va sparge legile frumoase ale obișnuinței, și talentul, precum și reușita îi vor da absolvire. Nu este exclus nici faptul că după 30 de ani, la Teatrul Național din București să se monteze (...) în concepție nouă. Timpurile, până atunci, se vor schimba probabil radical, iar tradițiile lui I.L.Caragiale vor trebui sacrificate pentru a se păstra spiritul lui Caragiale, pentru a fi acceptat de către un public cu o mentalitate nouă”*. Deși veche, ideea își păstrează întreaga sa actualitate. E vorba, în fond, despre posibilitatea recepționării actului de cultură. Desigur, problema e mult prea complexă pentru a putea fi discutată în cadrul prezentei cronici. În fond însă e vorba, atât în planul discuției, cât și în planul spectacolului, de felul în care (știm să) ne apropiem ideea de *„act de cultură modernă”* în teatru. Modernismul, deci – o problemă de vastă rezonanță, astăzi. Cu riscul de a intra în dizgrația pasionaților pentru *„nou”* și *„modern”*, cred totuși că nimeni nu va putea contesta faptul că noul în teatrul de astăzi nu poate izvorî decât din contactul nemijlocit (...) al scenei cu realitatea socială pe care o trăim astăzi; din realitatea pe care trebuie să o reflecte – să reflecte mediul social nou, cu toate preocupările de astăzi ale publicului înnoit al sălii de spectacole. Cred, de asemenea, că un asemenea context nou nu poate fi identificat, nu poate fi confundat și nu poate fi nici înlocuit cu modernitatea: într-un asemenea context, căutarea nu poate fi înlocuită cu moda (...). Am spus cele de mai sus îndemnat de nedumerirea manifestată la sfârșitul spectacolului de către membrii unui grup masiv de elevi – care s-au văzut puși în fața unui *„alt Caragiale”* decât cel care l-au cunoscut din manuale, ori din lecțiile de literatură română. Nedumerire – în fond, legitimă! (E vorba aici, pare-mi-se, și de o

carență a programei de învățământ care lasă pe dinafară, integral, problema culturii teatrale în școala medie.)



Lucia Boga și Vasile Vasiliu¹⁴³

Pentru a reveni la cele spuse la începutul cronicii, spectacolul Secției române l-a scos pe Caragiale din „*tiparul clasic*” cu care ne obișnuiseră exegeții literari. E o scoatere care, sub unele aspecte, ar merita să fie discutată – fiind vorba de câteva idei regizorale îndrăznețe, ieșite din obișnuit. Nu vom stărui însă, astăzi, asupra lor, urmând ca acest lucru să fie făcut într-un material retrospectiv în care vom discuta eforturile de înnoire artistică din actuala stagiune a teatrului din Tg.-Mureș.

Partea meritorie a muncii artistice-regizorale constă în faptul că mergând pe linia unei gândiri noi în înscenarea textului clasic, spectatorul a primit un Caragiale care denunță dezacordul cu rațiunea și bunul simț, un Caragiale vehement contrar nerezonabilului și ilogicului din viața individului, a familiei și a societății burgheze; în plus, regia artistică pare să nu fi pierdut din culoarea istorică reală, din contextul social al vremii, cu toate implicațiile sale, pe care Caragiale le-a surprins în acest text dramatic.

Ideea de protest social al lui Caragiale a stat în mod evident la baza gândirii regizorale a lui **Nicolae Scarlat**. Acest spectacol ar putea eventual să constituie rampa de lansare pentru tânărul (și prea puțin solicitatul) actor-regizor. Scenografia arhitectului **Dan Jitianu**, inedită și îndrăzneată, contribuie în mod stimulator la crearea atmosferei proprii desfășurării spectacolului.

¹⁴³ <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1971-1972/o-noapte-furtunoasa.html>.

Bine interpretat, spectacolul se bucură de o distribuție care, în majoritatea sa, a înțeles semnificația personajelor și a replicilor respective. Dintre actori, o remarcă deosebită pentru **Lucia Boga** care știe să descopere și să redea artistic și verosimil noi valențe ale celebrei Veta; e o nouă tonalitate pentru un personaj cu o veche tradiție în spectacolul românesc; e o nouă manieră, o nouă expresie scenică care merită toată atenția.

Aceeași sollicitudine pentru felul în care **Liviu Rozorea** îl interpretează pe Chiriac. **Florin Zamfirescu**, în Ipingescu, este o apariție cu totul remarcabilă, iar **Al. Făgărășan**, în Jupân Dumitrache, constituie o prezență scenică bine reliefată – amândoi realizând un cuplu agreabil, plin de inventivitate și explozie. **Livia Gingulescu** evoluează cu dezinvoltură pe ideea caricaturii groase, redând, astfel, în mod plauzibil, pe familiara noastră Zița. **Gabriel Iencec** izbutește conturarea unui Spiridon corect, iar **Gelu Colceag** printr-o inteligentă filtrare a gândirii lui Caragiale, redă imaginea lui Rică Venturiano veritabil și bine așezat în atmosfera generală a spectacolului.

Numeroasa, colorata și jucăușa figurație, gândită inteligent de către regizor, la sfârșitul spectacolului, contribuie prin mișcarea ei scenică la întărirea ideii noului în teatru, prin legarea scenei de realitatea socială înconjurătoare.



Stagiunea 1972- 1973

*INSULA
RĂZBOIUL VACII
STRIGOII
ÎN CALITATE DE MARTOR
SPERAŢA NU MOARE ÎN ZORI
GLORIA ŞI MOARŢEA LUI JOAQUIN MURIETA*

„Steaua Roșie”, 14 octombrie 1972

Insula

de M. Sebastian

Regia artistică: Constantin Anatol; **Decoruri și costume:** Romulus Peneș; **Data premierei:** 5 octombrie 1972; **Distribuția:** Alexandru Făgărășan (Directorul biroului de voiaj), Valentina Iancu (Dactilografa), Mircea Chirvăsuță (Un lucrător), Florin Zamfirescu (Boby II), Dora Ivanciuc (Nadia D.), Mihai Gingulescu (Manuel B. Manuel), Constantin Săsăreanu (Un agent de poliție), Iolanda Dain (Proprietăreasa), Eugen Tănase/Victor Ștrengaru (Lopez), Vasile Vasiliu (Sarto)

Deschiderea stagiunii teatrale din Tg.-Mureș coincide cu o fericită reîntâlnire cu Mihail Sebastian, cu originalitatea și personalitatea unui scriitor în opera căruia e redată cu profunzime complexitatea vieții, în opera căruia subiectul simplu și obișnuit se ridică la nivelul unor simboluri legate de problemele esențiale ale vieții. Spectatorul, îndrăgostit de teatru, îl cunoaște bine pe Sebastian. S-a mai întâlnit cu versiunea scenică a teatrului său, la Tg.-Mureș, în 1947 – **Steaua fără nume**, în 1958 – **Ultima oră**, în 1963 – **Jocul de-a vacanța**; iar **Insula** a mai putut-o vedea și pe scena experimentală a teatrului studentesc de la Studioul Institutului de teatru „Szentgyörgyi István”, în aprilie 1969. De data aceasta, spectatorul a văzut aceeași **Insulă** în varianta scenică a colectivului de interpreți ai Secției române de la Teatrul de stat. Ca atare, spectatorul târgumureșean cunoaște teatrul lui Mihail Sebastian ... Nici de data aceasta, textul lui Sebastian n-a fost trădat. Spectacolul a trăit intens o succesiune de momente de reală strălucire, momente în care sensibilitatea autorului e transpusă în culori calde, care contribuie la formarea unei atmosfere de fină, transparentă vibrație. „*Vom cânta așa de tare ca să ne audă și surzii și-o să ne dea o bucată de pâine ... fiindcă eu vreau să trăiesc. Fiindcă nu vreau ca soarele, mâine dimineață să răsară fără noi*” – afirmă eroina principală proclamând voința de a trăi, de a lupta pentru o viață activă și mai frumoasă. E în acest final de replică, la fel ca în întreaga piesă (ca în teatrul lui Sebastian, în general) formulată încrederea optimistă într-o viață pe măsura adevărului, a dreptății, a frumosului; e exprimată aici o logică a vieții dublată de condiționarea psihologică a eroilor – a unor eroi care trec prin piesă cu leit-motivul psihologic propriu, cu poezia pe care o degajă puternic. De aici acea atmosferă specifică, realizată și comunicată prin detalii și particularități proprii, de aici acea solicitare puternică a subtextului replicilor care antrenează în lumea de idei a piesei și a eroilor.

„*E nevoie să spun că gândirea, poezia, meditația, nu formează – așa cum cred „specialiștii” – un simplu lest nefericit al teatrului și că dimpotrivă, teatrul nu va fi salvat ca artă decât tot prin poezie și gândire?*” – se întreba Sebastian în 1938. Consecvent acestui principiu estetic teatral, Sebastian izbuteste și în **Insula** să creeze o atmosferă de

dezbateri acoperite într-un veșmânt cald, liric, afectiv, o atmosferă țesută din fire de emoție și sensibilitate care declanșează resortul intim al lirismului. Actul al treilea al piesei neterminată de Sebastian, scris de Mircea Șeptilici, păstrează intact conținutul inițial al gândirii autorului, încheind fericit itinerariul de mare delicatețe sufletească a personajelor.



Constantin Săsăreanu și Iolanda Dain¹⁴⁴

Regia artistică semnată de **Constantin Anatol**, s-a apropiat cu solitudine de ideile textului dramatic, de universul sentimental al personajelor, izbutind să creeze un spectacol de reală tonalitate poetică. Prin limpezimea mișcării de idei, regia a surprins inteligent plămada personajelor, punându-le să se dezvăluie până în laturile lor cele mai puțin aparente. Prin acest travaliu, regia exploatează la maximum poezia plină de semnificații a simbolurilor cuprinse în textul dramatic facilitând efortul interpreților în strădania de a marca conturul psihologic al personajelor respective. Gândirea regizorală este bine servită de **Romulus Peneș** care, prin decorurile și costumele create, contribuie sensibil la conturarea cadrului sugestiv, propriu atmosferei dramatice. Conlucrarea dintre regizor și scenograf duce la luminarea substratului relațiilor dintre personaje – la compunerea unui spectacol care capătă valoarea artistică a semnificațiilor general-

¹⁴⁴ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1972-1973/insula.html>.

umane. După realizarea artistică de mare finețe – scena beției cu aspirină, scenă bine gândită, expresivă, cumpătat gradată, de reală tonalitate emotivă, cei trei integrați, **Dora Ivanciuc, Florin Zamfirescu și Mihai Gingulescu**, exprimă ideea unei lumi ce se hrănește din așteptări, iluzii și visuri, compunând o atmosferă la valoarea justă a sentimentelor, fără să naufragieze în joacă facilă și superficială. Scena – rămâne în memoria spectatorului.



Mihai Gingulescu, Iolanda Dain și Florin Zamfirescu¹⁴⁵

Dintre interpreți, menționi deosebite celor trei din scena la care ne referim. Dora Ivanciuc (Nadia) pune în valoare calități de sensibilitate și emotivitate dovedite și în alte interpretări. Integrată perfect în psihologia personajului, joacă simplu, sincer, mereu pe coordonate textului, cu momente de mare gingășie și inocentă feminitate. Florin Zamfirescu (Boby II) cucerește prin modul direct de a gândi și compune datele psihologice ale personajului: spontaneitatea, frumusețea și dezinvoltura sunt elementele prin care știe să releve puritatea sufletească a eroului interpretat. Mihai Gingulescu (Manuel B. Manuel), printr-o interpretare remarcabilă, bine gândită, redă interesant și profund frământarea unui personaj care, văzut prin prisma caracterelor sociale suferă o „imensă nedreptate” personală; „năpăstuirea” e redată nuanțat și

¹⁴⁵ <http://iolandadain.mariactorimureseni.ro/>.

gradată cu mult simț dramatic. Interpretarea acestor trei actori talentați dă o mare valoare artistică întregului spectacol.

Celelalte roluri de episod se bucură, de asemenea, de o bună și inspirată distribuție. Remarcabilă compoziția lui **Al. Făgărășan** (Directorul biroului de voiaj) și a lui **Vasile Vasiliu** (Sarto), izbutită apariția Iolandei Dain (Proprietăreasa) și a lui Constantin Săsăreanu (Un agent de poliție). Bine integrați în atmosfera spectacolului **Mircea Chirvăsuță** (Un lucrător) și **Valentina Iancu** (Dactilografa). În figura lui Lopez, **Eugen Tănase** exprimă cu finețe și relief un registru variat de sentimente, izbutind o interpretare din cele mai valoroase.

În ansamblu, un spectacol de reală ținută artistică, de bun augur, pentru activitatea colectivului în actuala stagiune teatrală.

„Steaua Roșie”, 2 februarie 1973

Strigoii

de Henrik Ibsen

Regia artistică: Mircea Marin; **Traducerea:** Alecu Popovici și N. Filipovici; **Decoruri:** Mircea Matcaboji; **Costumele:** Edith Schrantz-Kunovits; **Data premierei:** 27 ianuarie 1973; **Distribuția:** Zoe Muscan (Doamna Alving), Răzvan Ștefănescu (Osvald Alving), Ștefan Sileanu (Pastorul Manders), Eugen Tănase (Engstrand), Marina Kánya (Regine)

„Toți suntem niște strigoi. Ne bântuie tot felul de idei, de credințe moarte. Ele nu trăiesc în noi, zac numai și nu putem scăpa de ele ... Pretutindeni sunt strigoi. De aceea ne este grozav de teamă de lumină, tuturor” – sunt cuvintele Doamnei Alving, care, odată cu elucidarea metaforei din titlul piesei, plasează atenția spectatorului în miezul dezbaterii etice a unei problematice de mare rezonanță socială în Norvegia lui Ibsen.

Susținând „adevăratul spirit de răzvrătire”, Ibsen propagă aspirația către eliberarea omului de tot ceea ce-i încătușează gândirea și voința, de tot ce e „*idee frântă*” și „*credință moartă*”, de tot ce „*nu are viață, dar zace aici, în adâncul ființei noastre*”; lansează chemarea împotriva celor ce fac ca munca să fie privită „*ca un flagel dumnezeesc, ca o pedeapsă a păcatelor noastre, iar viața drept o ticăloșie de care nu putem niciodată scăpa prea curând*”; împotriva acelor care insultă cea mai nobilă aspirație a omului – realizarea fericirii pe lumea asta (din scrisoarea către Skavian, 24 I 1882).

În legătură cu **Strigoii** (1881), într-o scrisoare adresată lui Schandorf, Ibsen afirmă: „*Intenția mea a fost să trezesc în cititor impresia că trăiește o bucată de realitate*”. Această realitate dominantă în Norvegia timpului său, nu e altceva decât „*filistinismul moralei convenționale burgheze*”. Împotriva acestei morale, Ibsen izbucnește într-un uriaș strigăt de revoltă. Dezbătând aspecte ale vieții burgheze de familie, autorul le

conferă rangul unor probleme generale, proprii întregului sistem social al vremii. Dezbateră etică a rădăcinilor lor sociale, umple piesa cu un conținut de idei de mare strălucire intelectuală, idei îndreptate împotriva platitudinii moralei burgheze.



Scenă din spectacol¹⁴⁶

Lectura regizorală a textului dramatic făcută de **Mircea Marin**, student în anul IV la Secția de regie de teatru de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București (clasa profesorului Radu Penciulescu), e un act de adevărată inteligență artistică datorită înțelegerii bune a problematicii și a datelor interioare ale personajelor. Sondarea întregului complex al universului psihologic, selectarea și punerea în lumină a firului autentic al conflictului, transpunerea în imagine scenică a infirmității morale a personajelor, e un travaliu artistic care pune la grea încercare chiar și pe regizorii cu mai mare experiență artistică. Transcrierea scenică a **Strigoilor** îi conferă lui Mircea Marin dreptul de a crede puternic în alte și multe reușite viitoare. Meritul regiei artistice e subliniat înainte de toate de știința cu care evită capcana comodă a interpretării naturaliste, de inteligența cu care dirijează efortul interpreților și atenția spectatorilor înspre problema de fond – aceea a suferinței morale a doamnei Alving și a lui Oswald.

¹⁴⁶ <https://www.teatrunitational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1972-1973/strigoii.html>.

Prin această regie pune în lumină mesajul piesei, și anume chemarea la luptă împotriva tuturor acelor strigoi din interiorul și exteriorul omului, care se cramponează de el și caută să-i sugrume orice pornire spre lumină, adevăr și bine. În intenția de a sublinia caracterul social al conflictului, regia artistică, depășește cadrul problemei periferice și izolate a „*eredității*” și își înscrie evoluția personajelor pe traiectul major al destinului tragic. Această concepție e sprijinită de o scenografie adecvată. Decorul lui **Mircea Matcaboji** și costumele lui **Edith Schrantz-Kunovici** se constituie într-un cadru plastic pe măsura sugestiilor textului dramatic și a viziunii regizorale. Evitând convenționalismul interiorului burghez obișnuit, decorul, izolat și fără orizont sugerează bezna oprimată a filistinismului Norvegiei lui Ibsen, sugerează cadrul lipsit de căldura, bucuria și lumina vieții.

Actorii distribuiți au căutat să rămână fideli intenției regiei artistice. Nu le vom imputa unele mici carențe de interpretare artistică din moment ce mesajul autorului a fost receptat de către spectatori. În *Doamna Alving*, **Zoe Muscan** s-a străduit să compună un personaj complex și dificil, reușind, în bună parte, să-l integreze în dimensiunile gândite de autor. În *Oswald*, **Răzvan Ștefănescu** a căutat să dea personajului său ponderea cerută de textul dramatic, izbutind să-i sugereze trăsăturile de caracter cu care l-a înzestrat autorul. Interpreții acestor două personaje centrale, în evoluția lor de ansamblu, vădesc înțelegera unor personaje complexe, obsedate de viață, mistuite de îndoială și teamă față de prejudecăți. Poate că o mai mare și mai bună limpezire a situațiilor scenice în care se înfruntă, ar putea duce la o simțitoare creștere a valorii actului artistic interpretativ. În *Manders*, **Ștefan Sileanu**, deși nu pare să-i fie la îndemână, izbutește totuși creionarea unui bun portret dramatic; prin sobrietatea mijloacelor artistice utilizate, actorul subliniază puternic conținutul preceptelor pastorului – potrivit căroră, personajul, în bigotismul său, se zbate pentru negarea rațiunii și a posibilității fericirii pe pământ.

În *Engstrand*, **Eugen Tănase** are o interpretare inteligentă și bine cumpănită, iar în *Regine*, Marina Kánya își trăiește corect și cu convingere personajul.

„*Steaua Roșie*”, 26 aprilie 1973

Speranța nu moare în zori

de Romulus Guga

Regia artistică și scenografia: Dan Micu; **Data premierei:** 31 martie 1973 – Premieră absolută; **Distribuția:** Victor Ștengaru (*Jean*), Florin Zamfirescu (*Petre*), Ștefan Sileanu (*Pavel*), Lucia Boga (*Maria Magdalena*), Constantin Doljan (*Colonelul*), Constantin Săsăreanu (*Procurorul*), Cornel Popescu (*Îndrăgostitul*), Ana Nagy-Scarlat (*Îndrăgostita*), Liviu Rozorea (*Scamatorul*), Ștefan Sileanu (*Domnul Zalaxa*), Dora Ivanciuc (*Doamna Zalaxa*), Ștefan Kövesdi (*Domnul Zalaxa*), Mihai Gingulescu (*Soldatul*), Alexandru Făgărășan (*Țăranul*), Ion Brătescu (*Călătorul*)

Recenta premieră de la Teatrul de Stat din Tg.-Mureș constituie debutul teatral al tânărului scriitor local, Romulus Guga, autor de poezii și proză, scriitor care frecventează cu egală simpatie și interes literatura clasică și modernă.

Piesa lui Romulus Guga trădează un interes puternic față de circulația ideilor și a modalităților moderne de exprimare scenică de la noi și de pe alte meridiane, trădează înclinația autorului spre reflecție, necesitatea spirituală de a lega realitatea în imagine artistică. Din această necesitate – acele dramatice semnificații sociale și politice implicate în **Speranța nu moare în zori**.

Piesa propune o convenție proprie teatrului modern. Undeva, într-o gară pustiită de pârjolul frontului se întâlnesc o serie de oameni de identități, preocupări și concepții de viață din cele mai diferite. Un șef de gară, comunist, animat de sentimentul și convingerea de a face „*totul pentru front, totul pentru victorie*”; doi tineri „*îndrăgostiți*”, aflați aici în misiune specială primită și pe linie organizatorică de la partid; un barman, un piccolo, un scamator – în așteptarea unui tren să-i poarte spre un loc unde să poată trăi; un călător și un țăran – care vor acasă; o femeie de stradă – care așteaptă și ea; un moșier ramolit, cu soția sa tânără, întovărășiți de un colonel cu ordonanță și un procuror... O lume pestriță, de compoziție forțată, care frizează nefirescul. Romulus Guga nu se sfiește însă de nefiresc, pentru că „*literar*” vorbind, și mai cu seamă la modul teatrului modern, împrejurarea propusă poate eventual să capete oricând amprenta verosimilului. Aici, însă se impune o precizare: dincolo de acest nefiresc, există zona timpului limită, există momentul istoric bine precizat în care autorul își fixează acțiunea dramatică: 6 martie 1945, moment de maximă importanță în istoria socială și politică a neamului.¹⁴⁷ Or, intenția autorului de grefare a acțiunii piesei pe șuvoiul exploziv al mișcărilor populare care au dus la instaurarea primului guvern democratic, are prea puțină acoperire artistică în raportările textului și cu atât mai puțină în psihologia eroilor comuniști; lipsite de viață scenică reală, aceste personaje devin o imagine palidă a eroilor cu care ne obișnuise istoria recentă a mișcării noastre muncitorești /.../. Autorul pare că nici nu dorește autenticitatea istorică a situației scenice – deoarece el ne propune altceva, ne propune un pact al convenției dramatice, ne propune soluția jocului scenic ... Formula este, de altfel, arhicunoscută. Au mai folosit-o cu succes Berger, Scherwood, Sinclair, Camus și alții, iar la noi Sebastian, Lovinescu și Voitin. Desigur, sub acest aspect dramaturgic, nimic de obiectat la textul lui Guga, deoarece înainte de toate, contează originalitatea mesajului artistic, fiorul de artă pe care îl transmite textul dramatic - și nu paternitatea procedurii. Cu siguranță, unii din cei descumpăniți de formula propusă vor încerca să argumenteze refuzul față de procedeele artistice. Aceștia uită însă adevărul că, pentru exprimarea ideilor, în limitele umanismului socialist poate și trebuie folosită formula care exprimă cel mai bine și cel mai potrivit conținutul mesajului. Situația

¹⁴⁷ Instaurarea primului guvern procomunist în România condus de Petru Groza.

propusă de Guga se încarcă de simboluri care tind să creeze o atmosferă densă – atmosferă, pe alocuri electricizată de încrușișarea poeziei cu sugestia momentului și faptului social-istoric dat. Funcția simbolică a personajelor declanșează protestul unei acțiuni dramatice în finalul căreia conștiințele se decantează – personajele sunt puse în fața unei probleme la temperatura cea mai acută: sunt puse să opteze sau nu pentru adevărul vieții (...) Personajele simbol din piesă trebuie să opteze pentru viață sau iluzie, pentru adevăr sau minciună. Pledoaria autorului e sinceră și convingătoare pentru adevărul istoriei și al vieții. Suspensia dramatică e alimentată de acțiunea psihologică a personajelor care duce la opțiunea finală. Unele personaje optează pentru adevăr și viață, aderă la nou, mânate de necesitatea intimă a preschimbării visului și iluziei în adevăr de viață, iar altele din recunoașterea simplă și logică a necesității de a trăi mai departe.

Ceea ce e substanță pură în aceste personaje e puterea gândului și a dorinței de a recunoaște frumusețea și logica noului adevăr, perspectiva noii vieți. Aceste personaje (Jean, Petre, Pavel, Magdalena și Scamatorul) au voința și puterea morală să transforme iluzia și poezia, mai mult sau mai puțin autentică, a vieții de până aci, în adevăr palpabil. Devenirea lor e simplă și logică, fără să forțeze nici inteligența și nici sensibilitatea spectatorului, deși, la un moment dat, le angajează pe amândouă. Spectacolul tânărului și talentatului **Dan Micu** merge pe linia majoră a intrigii, fără să neglijeze sublinierea momentelor care justifică poezia simbolică și filozofia titlului piesei.

Unele scene sunt învăluite în țesătura fină a detaliilor psihologice care se conturează uneori discret, alteori pregnant, pe măsura intensității reclamate de textul dramatic. Avem însă impresia că pe alocuri lectura regizorală contravine textului dramatic. Aceasta, datorită unor mijloace artistice lipsite de valoare care duc la minimalizarea unor momente de reală tensiune dramatică (exemplu, scena procesului).

Dincolo, însă, de uzitarea asiduă (și uneori nejustificată) a convenției scenice, meritul de seamă al regiei constă în demonstrarea faptului că actorul face rolul și că un joc fin și discret suplinește cu succes efectele scenice cele mai pretențioase. Scenografia (semnată tot de **Dan Micu**) prin extremă economie a mijloacelor, reface cu inteligență ambianța plastică necesară a spectacolului.

Distribuția cuprinde o echipă de tineri actori deosebit de talentați. **Ștefan Sileanu** (Pavel – se dăruiește cu inteligență rolului); **Cornel Popescu** și **Ana Nagy-Scarlat** (Îndrăgostiții) – trăiesc dincolo de zgârcenia textului propriu. Interpretarea acestor trei actori degajă ponderea și dragostea față de oameni caracteristică comuniștilor. **Victor Ștrengaru** (Jean), **Florin Zamfirescu** (Petre), **Lucia Boga** (Maria Magdalena) – trăiesc cu intensitate rolurile, desfășurând fiecare o emoționantă dinamică interioară; **Liviu Rozorea** (Scamatorul) – interpretează cu finețe trecerea din zona artificialului în cea a firescului; **Al. Făgărășan** (Țăranul) – controlat, nuanțat, precis; **Mihai Gingulescu** (Soldatul) – inteligent, ponderat, convingător, în limitele textului propriu. **Ion Brătescu** (Călătorul) – vădește încă o dată realele latențe ale talentului său în arta compoziției;

Ștefan Kövesdi și **Dora Ivanciuc** (Soții Zalaxa) – deși insuficient serviți de text, au evoluții scenice convingătoare; **Constantin Doljan** (Colonelul) și **Constantin Săsăreanu** (Procurorul) – interpretări nuanțate, gamă variată de exprimare pe linia de bază a evoluției personajelor proprii¹⁴⁸.

„*Steaua Roșie*”, 26 iunie 1973

Gloria și moartea lui Joaquin Murieta

de Pablo Neruda

Regia artistică și scenografia: Cristian Pepino; **Traducerea:** Ion Bănuță și Rosalia Bianu; **Muzica:** Silvia Culcer; **Data premierei:** 7 iunie 1973 – Premieră pe țară; **Distribuția:** Florin Zamfirescu, Sanda Maria Ulmeni, Marina Kánya; Livia Gingulescu, Constantin Doljan, Florica Dima, Răzvan Ștefănescu, Ion Brătescu, Vasile Vasiliu, Valentin Iancu, Mircea Chirvăsuță, Harkó István, George Mendel, Nagy András, Kiss László, Főris József

„*Piesa mea este politică desigur și e o piesă antiimperialistă, în legătură cu mișcarea din Chile, cu mișcarea generală a popoarelor din America Latină*”. „*Pentru mine – Murieta – este un om care a luptat împotriva rasismului, împotriva violenței invadatorilor, și în piesa mea apare în mod esențial astfel*” (Din declarațiile lui Pablo Neruda publicate în *Les Lettres françaises*, la 1 decembrie 1971; citatele după caietul de sală al spectacolului).

Recenta premieră pe țară de la Tg.-Mureș se înscrie, deci, în categoria teatrului politic, însă spectacolul nu poate fi gândit decât în orizontul aceluși câmp de desfășurare cultural-estetică care structurează disponibilitatea noastră pentru arta teatrală. Aceasta, deoarece, e vorba, în definitiv, despre un autor mare, cunoscut și prețuit pe toate meridianele globului, însă nu pentru teatru, deoarece e vorba despre o lucrare literară

¹⁴⁸ Alecu Popovici, cronicar al singurei reviste de specialitate din țară, scria, printre altele: „*să elogiem, deci, Teatrul din Târgu-Mureș, pentru devotamentul său artistic în slujba unei piese originale, într-o emoționantă dăruire colectivă. Ce-am mai putea adăuga în încheiere decât faptul că juriul Festivalului de la Piatra Neamț, apreciind atât textul cât și spectacolul, a acordat reprezentației cu Speranța nu moare în zori, marele premiu!*” („*Teatrul*”, iulie 1973, p. 48). Cu acest prilej s-au mai acordat: *Premiul de interpretare masculină* (Florin Zamfirescu), *Premiul de interpretare feminină* (Lucia Boga) și *Diploma de onoare pentru regie* (Dan Micu).

lipsită de adevăratele atribute ale artei dramatice. Iată motivele pentru care ne îndoim asupra necesității introducerii piesei în repertoriul teatrului.



Lucia Boga și Florin Zamfirescu¹⁴⁹

Pe de altă parte, însă, ne oprim cu mult interes asupra spectacolului deoarece e vorba de un viitor ucenic într-ale artei teatrale – studentul **Cristian Pepino**, de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București (care semnează atât regia artistică cât și scenografia). Cristian Pepino s-a aplecat cu pasiune asupra liniilor legendare ale lui Murieta, i-a surprins esența ce s-a păstrat în memoria poporului chilian, i-a conturat precis imaginea tradițională ce îmbogățește folclorul eroic al Americii Latine, i-a accentuat trăsăturile și dimensiunile naționale reușind astfel să-i imprime o imagine care răzbate adânc în lumea afectivă a spectatorului. Prin maniera de „punere” în plastică și dinamică scenică a figurii eroului, tânărul absolvent de institut izbutește o sugestivă evocare poetică a unui destin dramatic încărcat cu aspirații justițiare, sociale și naționale de mare rezonanță, a unui destin legendar de mare ecou în climatul de înnoire istorică din epoca respectivă a Americii de Sud. Sensul universului uman și al moravurilor de

¹⁴⁹ <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1972-1973/speranta-nu-moare-in-zori.html>.

viață ale epocii e subliniat și prin ideea scenografică, lipsită de orice teatralism, dezbrătată de decor, idee care, pentru a fi exprimată, se mulțumește doar cu câteva elemente tradiționale ale costumului național, dar mai cu seamă cu verbul și mișcarea, ca elemente majore în creația artistică. Actorii **Mihai Gingulescu**, **Florin Zamfirescu**, **Răzvan Ștefănescu**, **Ion Brătescu**, **Sanda Maria Ulmeni**, **Marina Kánya**, **Livia Doljan** și **Florica Dima** au o evoluție scenică de fină instrumentație expresivă, contribuind la lărgirea semnificațiilor poetice ale textului, la concentrarea dramatismului câtorva scene; de reținut puterea de transmitere și influențare a textului plin de poezie debitat de o echipă de tineri și talentați actori; evoluția lor se constituie într-un adevărat recital de poezie; aprecieri similare pentru interpretarea personajelor negative de către un grup de actori valoroși în frunte cu **Vasile Vasiliu**.



Sanda Ulmeni, Mihai Gingulescu și Florin Zamfirescu¹⁵⁰

Spectacolul de la Tg.-Mureș, cu întreaga frumusețe poetică a traducerii românești semnate de **Ion Bănuță** și **Rosalia Bianu**, frumusețe subliniată prin muzica teatrală a talentatei Silvia Culcer, poate că ar câștiga în eficiență printr-o montare de studio – eventual pe scena mai intimă din Sala Mică a Palatului Culturii; avem convingerea că pe o astfel de scenă, spectacolul și-ar dezvălui întreaga sa maturitate artistică.

¹⁵⁰ <http://mihaingingulescu.mariactorimureseni.ro/>.

Stagiunea 1973- 1974

*PARTIDUL - INIMA ȘI FAPTA
PUTEREA ȘI ADEVĂRUL
CVADRATURA CERCULUI SAU ROATA ÎN PATRU
COLȚURI
POGOARĂ IARNĂ
UN ASASIN CIUDAT
PREMIERA
PROCESUL REBELILOR DE PE "CAINE"*

„*Steaua Roșie*”, 21 octombrie 1973

Puterea și Adevărul

de Titus Popovici

Regia artistică: Harag György; **Scenografia:** Florica Mălureanu; **Data premierei:** 15 octombrie 1973; **Distribuția:** Valentino Dain (Pavel Stoian), Emil Mureșan (Emil Duma), Ștefan Sileanu (Petre Petrescu), Mihai Gingulescu (Vasile Olariu), Constantin Doljan (Tiberiu Manu), Ana Nagy-Scarlat (Marta), Ion Fiscuteanu (Moș Nichifor), Alexandru Făgărășan (Ion Avram), Cornel Popescu (Andrei), Nagy József (Mărieș), Florin Zamfirescu (Șoferul), Lidia Roșca Marinescu (Tovarășa din birou), Mircea Chirvăsuță (Tovarășul din birou), Kárp György (Ofițerul), Dan Guga (Subofițerul)

Inaugurarea actualei stagiuni teatrale la Târgu-Mureș prilejuiește reîntâlnirea spectatorilor cu o operă pe care au cunoscut-o deja în versiune cinematografică. Piesa lui Titus Popovici configurează o anume perioadă istorică din reperele căreia, prin selecție conștientă și afectivă, ne croim, azi, drumul spre un mâine străluminat de aura nemuritoarei omenii. Piesă de dezbatere politică, **Puterea și Adevărul** e și o piesă document: politicul și istoria primilor ani ai construcției socialiste se întretes, grefându-se pe destinul oamenilor. Lumea personajelor ce populează drama e lumea noilor constructori atașați ideilor de progres, lumea făuritorilor începutului de nouă istorie: oameni adevărați și integri, eroi de început de veac, nemaiîntâlniți până acum, simpli, clari și măreți în intransigența convingerilor pe care le propagă, pentru care luptă și suferă. Imagini vii ale eroismului revoluționar, acești oameni sunt conștient angajați în acțiuni definitorii pentru viața și caracterul lor propriu. În cadrul istoric al piesei, autedefinirea politică a oamenilor se face pe măsura alcătuirii psihice, a formației lor morale și intelectuale, a temperamentelor și convingerilor lor personale – însă de pe poziția fermă a atașamentului față de politica partidului, de necesitatea construcției noii societăți socialiste. În acest climat se nasc și cresc până la paroxism opinii, credințe, voințe. Dezbaterea pe tema înfăptuirii revoluției pune în relație dialectică conceptele de *adevăr* și *putere*. Deși eroii centrali sunt animați de același ideal, totuși, la un moment dat, se vor despărți datorită diferențelor de concepție despre metodele de împlinire a idealului comun. Ciocnirea de opinii și credințe, cinstite și sincere, dusă până la violență, conferă textului dramatic atribute de îndrăzneală și semnificativă interiorizare. Stringenta actualitate a mesajului moral-politic al piesei constă în afirmarea pleneră și răspicată a conținutului noțiunii de „*comunist de omenie*”; ori, altfel spus, constă în necesitatea punerii semnului de egalitate între „*putere*” și „*adevăr*” – deoarece, în caz contrar, noțiunea de democrație socialistă se golește de conținut, se neglijează (ori se trece brutal peste) particularitățile psihologice ale semenilor, se confundă cauza cu efectul, necesitatea cu metoda realizării.

Lecție strălucită, piesa lui Titus Popovici demonstrează prin imagini artistice grele de încărcătură morală și filozofică că între putere și adevăr nu se admite nici o fisură. Relația dintre acești termeni se rezolvă dialectic prin conectarea lor organică la *omenie*. Exercițarea puterii și a conducerii e legitimată numai prin cunoașterea adevărului – în consecință deci, recunoașterea erorii, dincolo de limpezirea conștiinței proprii, se constituie în semn de vitalitate politică și socială. Acesta e mesajul luminos pe care-l transmite textul lui Titus Popovici – e ceea ce trăiește azi, din plin, națiunea noastră socialistă.

Spectacolul conceput de regizorul **Harag György** pune în lumină toate intențiile și trimiterile piesei lui Titus Popovici. Fără veleități de forțată înnoire, montarea se remarcă prin echilibru și dozaj perfect în evoluția proceselor de conștiință ale protagoniștilor. Meritul principal al transcripției scenice constă în capacitatea de a explora esența confruntărilor, de a reliefa fondul psihologic, iar prin aceasta, de a servi premisele oferite de text. Atent la demonstrarea tezei politico-ideologice a autorului, regizorul imprimă spectacolului vigoare și unitate. Calitatea expresivă a reprezentației câștigă valoric prin cadrul scenografic sugestiv și funcțional de austeră și rafinată sobrietate, semnat de **Florica Mălureanu**.

Calitatea spectacolului e evidentă și în armonia și unitatea de stil a interpretării. Interesul față de ideile textului crește odată cu emoția pricinuită de jocul actorilor. E excepțională valoarea artistică a interpretării lui **Valentino Dain**, în figura lui Pavel Stoian: o plămădire sufletească de excepție, un caracter viguros, autoritar, temperamental până la violență, o conștiință răvășită de remușcările față de eșecurile de ieri. Linia interioară a personajului, dicțiunea, intonația, gestul, mișcarea sunt redade de o manieră artistică captivantă, plină cu atribute antologice¹⁵¹.

În Mihai Duma, **Emil Mureșan** compune cu inteligență și dramatism interior portretul luminos al comunistului care pledează pentru domnia omeniei (prin dezinvoltura interpretării, proaspătul absolvent de institut vădește talent bogat, posibilități reale și stăpânire temeinică a elementelor artei scenice) .

Ștefan Sileanu conferă intelectualului Petre Petrescu, însemnele demnității rănite, printr-o interpretare inteligentă, dezvoltată pe linia adâncirii psihologice și a discreției în folosirea mijloacelor de exprimare scenice. În Vasile Olariu, **Mihai**

¹⁵¹ „Așa stând lucrurile - scria și Virgil Munteanu, cronicar pentru revista „Teatrul” - în spectacolul târgumureșean, accentul cade pe interpretarea lui Pavel Stoian, căruia Valentino Dain, în dubla ipostază a personajului, îi dă o remarcabilă interpretare, una din acele rare interpretări care jalonează cariera unui actor și intră obligatoriu în sinteze și bilanțuri. Impresionant este actorul în momentele în care, deținător al atributelor de conducător, dezlănțuie întreaga forță a ființei sale într-un torent de energii amețitoare, repezi, precis direcționate, exercitând asupra celor din jur o putere de fascinație care dau o logică actelor lui, un farmec personal ce pare să convingă chiar și atunci când greșește evident. Dar, mai impresionant e când, privindu-se pe sine, ajunge, amar și chinuitor, să se înțeleagă, când abia acum ne face să înțelegem singurătatea lui de atunci și frământările și îndoielile lui” („Teatrul”, noiembrie 1973, p. 7-8).

Gingulescu interpretează simplu, sincer, convingător, cu mijloace artistice inteligente linia interioară a unui colonel de securitate plămădit din trăsături de caracter contradictorii.



Scenă din spectacol (în centru: Ștefan Sileanu)¹⁵²

În Tiberiu Manu, **Constantin Doljan** conturează cu dezinvoltură și reală aplicație caracterul sinuos al activistului conformist. În Marta, **Ana Nagy-Scarlat** creionează cu distincție și inteligență linia psihologică a unui personaj cald, luminos și sincer în afecțiuni dezinteresate. O mențiune pentru **Al. Făgărășan** pentru realizarea lui Ion Avram.

Privit în ansamblu, spectacolul cu **Puterea** și **Adevărul** pledează pen-tru simțul de răspundere politică și strădania spre treptată perfecționare artistică a talentatului și exigentului colectiv al Secției române de la teatrul din Tg.-Mureș.

„*Steaua Roșie*”, 22 decembrie, 1973

¹⁵² <https://www.teatronational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1973-1974/puterea-si-adevarul.html>.

Cvadratura cercului

de V. Kataev

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Traducerea:** Val Săndulescu și Leonard Efremov; **Scenografia:** Romulus Peneș; **Muzica de scenă:** Leonid Rebeja; **Data premierei:** 4 decembrie 1973; **Distribuția:** Vasile Vasiliu (Vasea), Mihai Gingulescu (Abram), Mihaela Marinescu (Tonía), Marinela Popescu (Ludmila), Constantin Doljan, (Flaviu), Ștefan Sileanu (Emilian), Sanda Maria Ulmeni, Marina Kánya, Iolanda Dain, Cornel Popescu, Emil Mureșan, Ion Rițiu, Dan Guga (Musafirii), Ioan Abraham/George Mendel (Sașa)

Cvadratura cercului își desfășoară acțiunea dramatică prin 1921, deci la începutul erei Sovietelor – atunci când, după afirmația autorului, era necesar „*a instaura în viață, cu mijloacele artei, un nou sistem moral*”. Comedie spumoasă, de mare vervă satirică, cu adresă la niște realități de mult apuse, piesa își păstrează întreaga prospețime de duh grație fondului strălucitor de idei pe care le propune insistent spectatorului zilelor noastre: dorința de înălțare spre puritate și adevăr. Desigur, astăzi, discuția (despre momentele comune, despre evoluțiile aproape comune ale unor eroi aproape comuni) cuprinsă în fabulația lui Kataev pare oarecum desuetă – însă, dincolo, în spatele ei, se ascunde gândul pur care refuză perspectiva îngustă a vieții lipsită de bucuria idealului și de satisfacția împlinirii lui. Or, tocmai acest mesaj conferă valoare de mare actualitate comediei lui Kataev.



Mihaela Marinescu, Marinela Popescu și Mihai Gingulescu

Lectura regizorală a lui **Nicolae Scarlat** subliniază ideea că ne putem realiza numai în lupta contra inerției și comodității, prin simțire bogată și înălțare spirituală - și numai în deplin acord cu valorile reale ale societății. Aducerea textului lui Kataev în concordanță cu spiritul contemporaneității noastre e vădită prin izbutita subliniere a filozofiei de viață a omului modern, într-unul din domeniile cele mai delicate ale existenței sale – realizarea fizică și intelectuală.

Sprijinit pe ideea scenografică inspirată a lui **Romulus Peneș**, regizorul Scarlat a avut știința necesară să sublinieze metafora cuprinsă nu în haina concretă a personajelor, ci în umanismul piesei, în sensul ei filozofic. De aici, întreaga acțiune scenică a unor personaje purtătoare a ideii de împlinire și fericire; de aici nevoia lor de plenitudine – iar pentru spectatorul de azi, îndemnul la refuz față de mentalitățile învechite, față de influențele unei lumi apuse.

În ansamblul său, spectacolul pune în evidență potențialul unei echipe omogene de interpreți cunoscuți și apreciați la valoarea lor incontestabilă – echipă, la care se adaugă două elemente noi, tinere, deosebit de înzestrate, de reală perspectivă de împlinire artistică. În Vasea, **Vasile Vasiliu** și în Abram, **Mihai Gingulescu**, reușesc, în limitele bune ale hazului debordant, să contureze două mentalități și psihologii diferite, care însă, în viziunea autorului, se completează în mod dialectic.

La fel, cele două proaspete actrițe – **Mihaela Marinescu** (Tonia) și **Marinela Popescu** (Ludmila); evoluând pe coordonatele psihice ale personajelor, cele două cupluri crează inteligent imaginea unor eroi care își caută (fiecare în felul său) împlinirea. Senturile comediei sunt rotunjite prin interpretările luminoase ale talentaților **Ștefan Sileanu** (Emilian) și **Constantin Doljan** (Flaviu).

„*Steaua Roșie*”, 25 ianuarie 1974

Pogoară iarna

de Maxwell Anderson

Regia artistică: Constantin Anatol; **Traducerea:** Profira Sadoveanu; **Scenografia:** Florica Mălureanu; **Muzica de scenă:** Ioan Sabău; **Coregrafia:** Szurd Ildikó; **Data premierei:** 11 ianuarie 1974; **Distribuția:** Ștefan Sileanu (Trock), Cornel Popescu (Shadow), Ion Fiscuteanu (Garth), Mihaela Marinescu (Miriamne), Alexandru Făgărășan (Esdras), Vasile Vasiliu (Vagabondul), Iolanda Dain (Prima fată), Livia Doljan (A doua fată), Constantin Anatol/Constantin Săsăreanu (Judele Gaunt), Emil Mureșan (Mio), Constantin Doljan (Carr), Réthy Árpád (Herman), Mircea Chirvăsuță (Lucia), Lidia Roșca Marinescu (Piny), Mihai Gingulescu (Sergentul), Nicolae Scarlat (Extremistul), Ede Bartos (Comisarul), Török András (Primul gangster), Harkó István (Al doilea gangster), Dan Guga (Marinarul), Ioan Ábrahám (Golănașul)

Inspirată din faimosul proces din 1927, împotriva lui Sacco și Vanzetti, piesa lui Anderson se înscrie în spiritul necesității deschiderii față de dezbaterile problemelor politice și a conflictelor sociale care zguduie societatea americană contemporană. Eliberată de încărcătură estetizantă, lucrarea lui Anderson (scrisă în 1935) urmărește transmiterea funcțională și intelectuală a unui mesaj politic – reabilitarea omului și a societății din zilele noastre. Dezbateri lucide și conștientă a destinului omului și al societății, piesa lui Anderson prilejuiește, pentru colectivul artistic al Secției române de la Teatrul de stat din Tg.-Mureș, un spectacol care, prin suma atributelor sale pozitive, e mai mult decât o „evadare” din cotidianul muncii încordate și creatoare, mai mult decât o delectare în frumusețea și lumina adevărului scenei – e un ajutor real pentru cunoașterea de sine, pentru consolidarea conștiinței sociale și politice.

Fără să țină câtuși de puțin la prezența neapărată pe scenă a evenimentelor la care se raportează piesa lui Anderson, prin prezentarea sensurilor epocii de plină ascensiune a fascismului, prin sesizarea dimensiunilor violenței și a crimei, devine, datorită caracterului dinamic și activ al eroilor centrali, o splendidă pagină de memorie istorică. Spectacolul de astăzi, depozitar al multor expresii de cultură și tehnică, simte uneori nevoia să-și recicleze memoria istorică pentru a-și putea înțelege mai bine epoca ...



Scenă din spectacol cu Ștefan Sileanu¹⁵³

Spectacolul de premieră cu **Pogoară iarna**, în regia artistică a lui **Constantin Anotol** – scenografia: **Florica Mălureanu**; muzica de scenă **Ioan Sabău**; coregrafia **Szurd**

¹⁵³ <https://www.teatrunitational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1973-1974/pogoara-iarna.html>.

Ildikó –are meritul de a fi construit de pe platforma gândului curat față de actul teatral. Altfel spus, regizorul crează un spectacol modern fără să declare război textului dramatic. Adică: regizorul nu a „construit”, ci a „restituit” scenei un text, căruia i-a descifrat semnificațiile fără să-l maltrateze; nu a „deschis o perspectivă” înspre ceva sau altceva, ci a adus-o și a creat-o concret din țesătura piesei; a găsit, adică, forma cea mai directă de comunicare – cuvântul, cu întreaga sa încărcătură de gândire și poezie.

Din distribuția din premieră, se detașează cuplul central Mio – Miriamne, în interpretarea tinerilor **Emil Mureșan** și **Mihaela Marinescu**. Forța de pătrundere a esenței personajelor, grija pentru păstrarea nealterată a datelor psihologice fundamentale și a mobilurilor care îi apropie și-i plasează pe linia intrigii scenice, fac ca evoluția lor să capete consistență dramatică convingătoare. În Garth, **Ion Fiscuteanu** dovedește aceeași forță de interiorizare expresivă pe care ne-o demonstrase și în alte creații de prestigiu. În Trock, excelentul **Ștefan Sileanu** exprimă inteligent și rafinat întregul dramatism al unui personaj condamnat moral și fizic. În Gaunt, **Constantin Anatol**, intuind precis coordonatele psihologice ale rolului, știe să portretizeze nuanțat figura jalnică a indecisului jude. Evoluția lui **Al. Făgărășan** conferă reală distincție scenică bătrânului Esdras. În Vagabondul, **Vasile Vasiliu** interpretează cu rafinată dezinvoltură și mult simț al umorului, potențând astfel suita momentelor grave. În Sergentul, **Mihai Gingulescu**, fără să simplifice sau să îngroașe, vedește o autentică stăpânire a măsurii expresivității artistice. **Constantin Doljan** îl construiește cu înțelegere și căldură pe Carr. **Nicolae Scarlat**, **Cornel Popescu**, **Constantin Săsăreanu**, **Mircea Chirvăsuță**, **Réthy Árpád** și **Dan Guga**, precum și **Iolanda Dain**, **Livia Doljan** și **Lidia Roșca Marinescu** contribuie la omogenitatea spectacolului grație tonului just, expresiei nuanțate și exacte de exponenți ai unei categorii sociale mai mult sau mai puțin precizate.

În ansamblu, interpretările actoricești vii, bogate în substanță și cu multă încărcătură de forță explozivă, conferă spectacolului **Pogoară iarna** atribute artistice din cele mai valoroase.

„Steaua Roșie”, 17 februarie 1974

Un asasin ciudat

de Nicolae Ștefănescu și Camil Șerban

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Scenografia:** Szakács György; **Data premierei:** 5 februarie 1974; **Distribuția:** Constantin Doljan (Cpt. Mihalcea), Cornel Popescu (Lt. Dinu), Dan Guga (Lt. Arsene), Ana Nagy-Scarlat (Ioana Vasiliad), Constantin Anatol (Sergiu Vasiliad), Ștefan Sileanu (Eugen Nimereanu), Zoe Muscan (Melania Nimereanu), Marina Kánya (Mariana Corbu), Valentina Iancu (Ecaterina Nichifor), Alexandru Făgărășan (François Hrisovelidis), Iolanda Dain (Eugenia Roșca)

Biografia artistică a teatrului din Tg. Mureș s-a îmbogățit cu o nouă piesă originală autohtonă – dovadă a largirii sferei de gândire și preocupare a conducerii artistice. Piesa lui N. Ștefănescu și C. Șerban invită la meditații asupra unor aspecte dintr-o zonă de viață mai puțin cunoscută din societatea noastră. Prin tematică și modalitate artistică, autorii conferă acestei „*piese anchetă*” un conținut moral și social bine determinat, cu funcții vădit educative. Puțin tributară tiparelor arhicunoscute și folosite de literatura dramatică de acest gen, autorii utilizează cu multă abilitate formula suspensului comic care permite exploatarea la maximum a elementului de surpriză, grefat pe narațiunea despre descoperirea asasinatului. Crima, utilizată ca pretext și consecință, dincolo de solicitarea atenției spectatorului asupra mecanismului și mobilului ei, e o invitație la atitudine față de unele stări de lucruri, care, uneori, mai ulcerează viața societății. Meritul textului dramatic zace undeva dincolo de procesul scenic – în prezentarea și stigmatizarea unor biografii și fapte cu semnificații care depășesc aria cazului dat.

Din momentul anunțării crimei, din prima scenă a acțiunii dramatice, spectatorul e introdus într-o rețea de situații pline de burlesc, emoții și umor, situații care exprimă deschis, ori prin sugestie, sensul ascuțit al faptului social-psihologic. Subordonând acțiunea scenică unei logice severe, autorii fac, cu tact și înțelepciune, un aspru rechizitoriu al unor concepții periferice, sociale și morale, care mai dăinuie încă în viața societății noastre. Abilitatea autorilor în conducerea acțiunii dramatice e evidentă – eroii acuză și sunt acuzați, creând astfel (mai cu seamă în finalul piesei) o degingoladă a viciului din a cărui atmosferă se desprinde forța care decantează elementele. Întreaga intrigă polițistă a piesei e ca o sondă (puțin camuflată și deloc adâncă) în conștiința unor personaje, sondă ce duce sub reflectorul criticii o seamă de „*păcate de toate zilele*”: minciuna, corupția, adulterul, desfrâul, șantajul, meschinăria și altele. E într-un fel oarecare, o partitură de viață, pe care unii o mai cântă în registrul corespunzător formației și mentalității proprii – sub bagheta satirică și justițiară a unor autori care cunosc în adâncime viața.

Caracterul de dezbatere a comediei satirice reține atenția regizorului **Nicolae Scarlat**, care, intuind factura piesei și natura conflictului, precum și componentele caracteriologice ale personajelor, dirijează interpretarea actoricească pe linia atitudinii simple, precise și hotărât demascatoare, izbutind astfel să construiască un spectacol amplificat în substanță social-moralizatoare.

Păstrându-se departe de tot ceea ce e la modă, accentuând trăsăturile de bază ale personajelor și ritmul alert al încrucișărilor psihologice, insistând asupra momentelor cheie din economia conflictului, regia artistică vădește cuminenție, inteligență și pasiune. Eliminând tot ce e convenție teatrală în decor și recuzită, scenografia lui **Szakács György** optează pentru elemente simple, însă de adevărată sugestie scenică, capabile să sublinieze forța dramatică investită în ideea de bază a piesei.

Ritmul vioi, pregnanța ideii de bază, puternica definire psihologică a personajelor – sunt doar câteva din caracteristicile care subliniază trăinicia actului regizoral și scenografic.



Constantin Doljan, Iolanda Dain
și Cornel Popescu¹⁵⁴

În compunerea scenică a personajelor se întrevade atenta grijă a regiei pentru evitarea eventualelor capcane pe care situațiile scenice le-ar fi permis. În Andrei Mihalcea, tânărul și talentatul actor **Constantin Doljan** crează fără efort și cu reale elemente de sensibilitate, figura veridică, sugestivă, plină de omenesc a unui căpitan de miliție chemat să elucideze cazul, să-l descopere pe asasin. În Dinu Nicoară și Arsene Marin, talentatul actor **Cornel Popescu** și **Dan Guga**, în scene și texte de serviciu, izbutesc imagini scenice sugestive. În Sergiu Demetriad, plurivalentul **Constantin Anatol**

¹⁵⁴ <http://iolandadain.mariactorimureseni.ro/>.

conturează, prin mijloace artistice de mare și rafinată simplitate, un personaj care iscă emoția și compasiunea spectatorului – iar în figura tinerei Ioana Vasiliad, **Ana Nagy-Scarlat**, printr-o interpretare reținută, ponderată, plină de finețe, recompune fondul sănătos al unui personaj agreabil. **Ștefan Sileanu** și **Zoe Muscan**, în figura soților Eugen și Melania Nimereanu, redau cu sinceritate întreg complexul psihologic al unor ființe calculate, cerebrale și pasionale în aceeași măsură – în care sunt și abile și perspicace pentru a-și face micile (ea) sau marile (el) lor socoteli. În Mariana Corbu, tânăra **Marina Kánya**, prezență scenică agreabilă, vădește inteligență și tact în sugerarea trăsăturilor psihice ale unei ființe care cunoaște în aceeași măsură câte ceva din obligațiile de serviciu și foarte multe din obligațiile ce revin din plonjonul voluntar în voluptatea vieții imorale. **Valentina Iancu**, prin mijloace scenice corecte, întruchipează verosimil figura îndureratei văduve, Ecaterina Nichifor. François Hrisovelidis și Eugenia Roșca se bucură de interpretări artistice de factură superioară. În figura lui François, **Alexandru Făgărășan**, iar în cea a Eugeniei Roșca, **Iolanda Dain**, furnizează plăcuta surpriză de a-și revela valențe artistice până aici doar bănuite de noi; intuind psihologia per-sonajelor, cei doi talentați actori izbutesc realizări artistice susținute pe o gamă largă de mijloace scenice adecvate, duse până la limita superioară a artei interpretative.

Privită în ansamblu, premiera cu **Un ucigaș ciudat**, dincolo de descifrarea precisă a conținutului de idei, se constituie, prin codul particular al semnelor modalității genului polițist, într-un spectacol de reale semnificații morale și sociale; iar prin aceasta – într-o reală reușită a teatrului.

„*Steaua Roșie*”, 30 martie 1974

Premiera

de John Cromwell

Regia artistică: Harag György; **Traducerea:** Radu Nichita; **Scenografia:** Romulus Penes; **Data premierei:** 1 martie 1974; **Distribuția:** Fana Geică (Fanny Ellis), Iolanda Dain (Jacky)

În cadrul programului „Atelier 74”, spectacolul cu piesa **Premiera**, a lui John Cromwell, montat în cocheta Sală Mică a teatrului din Tg.-Mureș, pare să se bucure de adeziunea spectatorilor: cele 6 spectacole de până azi au fost vizionate de aproximativ 500 de spectatori.

Premiera **Premierei** pledează pentru ambiția nobilă a acelor care au gândit și realizat un spectacol în care se redă viață și strălucire unui text de reală valoare literară și artistică și care se adresează zonelor superioare de gândire și sensibilitate ale spectatorului. În maniera sa de a fi jucat, acest spectacol n-are nimic ostentativ: nu e nici foarte persuasiv, nici foarte colorat și nici foarte nou. Și totuși te învâluie de farmec și admirație ...

Regizorul **Harag György**, scenograful **Romulus Peneș** și interpretele **Fana Geică** și **Iolanda Dain** alcătuiesc un colectiv care, fără să mizeze pe inedit și original, caută durabilul operei de cultură, în sensul cel mai nobil al cuvântului; realizarea lor e un act de prestigiu artistic – iar gândirea estetică ce stă la baza spectacolului ratifică o atitudine și legitimează o concepție privitoare la încadrarea pe linia celor mai ferme tradiții realiste ale dramaturgiei și ale artei scenice.

Gândirea regizorală, transpusă într-o viziune scenografică care trădează înțelegere psihologică, merge pe linia exploatării maxime a sensurilor interioare ale textului, pe care le vrea exprimate într-un limbaj scenic foarte contemporan.

Departate de a fi o simplă reconstituire a textului, viziunea regizorului, plină de personalitate și relief, e realizată într-o manieră magistrală de către cele două interprete. Experimentata și talentata **Fana Geică** o interpretează pe actrița Fany Ellis, dând dramei eroinei un înțeles patetic. Plămădită din patimă și mândrie ultragiată, evoluția scenică a eroinei e punctată de înfiorări de explozii mai mult sau mai puțin reținute contra viciului care o solicită mereu. Fana Geică întruchipează cu emoție o ființă care, dincolo de curajul și puterea morală de a-și înfrânge și refuza senzațiile tari, știe să-și găsească împlinirea în lumea de vrajă a artei scenice. Elanuri deviate în alcool, sentimente întortocheate și trunchiate de o lume care în fond îi e organic străină – punctează începutul unei drame pe care eroina o trăiește intens și pe parcursul căreia caută mereu o apropiere umană care s-o transfigureze și s-o înalțe deasupra mizeriilor vieții. O evoluție artistică fină, plină de adevărate momente de reținere, de disperare, de inteligență scenică și de farmec ... O interpretare care o situează pe Fana Geică peste nivelul maxim al evoluțiilor sale artistice de până aici, o interpretare răsplătită cu adevărate sinceră și deplină de către spectatorii săi.

Într-o manieră demnă de cea mai aleasă admirație, **Iolanda Dain** investește în rolul cabinierii Jacky cu mult mai mult decât conștiință profesională. Într-un rol de sprijin și partitură de secundare, Iolanda Dain are inspirată intuiție de a-și transforma prezența scenică într-o evoluție de maximă interiorizare, izbutind astfel să creeze un personaj pluridimensional; ca urmare, deși lipsită de text, Jacky capătă complexitate, iar multiplele fațete ale caracterului său sunt prezentate armonios, grație priceperii interpretei de a opera artistic cu mimica, gestul, privirea și semitonul.

Textul traducerii – foarte bun, datorită științei lui Radu Nichita de a crea un stil dramatic familiar, direct și spontan, împletit într-o frază nervoasă și plină de firescul solicitat de arta vorbirii scenice.

Privit în ansamblu, spectacolul cu **Premiera** e un recital în care spectatorul este implicat în acțiunea scenică care îi captează interesul în focarul incandescent al dramei. Altfel spus, aceasta se cheamă scopul teatrului și al artei actorului.

„Steaua Roșie”, 6 aprilie 1974

Procesul rebelilor de pe „Caine”

de Herman Wouk

Regia artistică: Harag György; **Traducerea:** Anca Tănăsescu; **Scenografia:** Romulus Peneș; **Data premierei:** 21 martie 1974; **Distribuția:** Bartos Ede (Blakely), Constantin Doljan (John Challee), Petru Dondoș (Willis Seward Keith), Alexandru Făgărășan (Randolph Southard), Ion Fiscuteanu (Philip Francis Gueeg), Mihai Gingulescu (Stephen Marik), Dan Guga (Grefierul), Dan Micu (Thomas Keefer), Cornel Popescu (Bird), Constantin Săsăreanu (Forrest Lundcen), Nicolae Scarlat (Thomas Keefer), Ștefan Sileanu (Barney Greenwald), Török András (Aprodul), Vasile Vasiliu (Junius Urban)

„Evoluția merge în sensul negației trecutului (...), eternei schimbări și pulverizări i se adaugă și un mobil lăuntric: nevoia de a fi sufletește în spiritul prefacerilor universale.” Justețea poziției lui Eugen Lovinescu își găsește confirmarea și în ideea de bază a piesei lui Wouk, piesă constituită într-un teren propriu și adecvat confruntărilor despre adevărul mai mult sau mai puțin relativ al omului, al adevărului considerat în sens larg, adică înglobând deopotrivă confirmări de valoare, exprimarea unor atitudini, avansarea unor idei ...



Fana Geică și Iolanda Dain¹⁵⁵

Piesa lui Herman Wouk prezintă **astăzi** știute într-o lumină **atunci** neștiută; prezintă cu mare forță dramatică, idei și aspecte despre morala istoriei celui de-al doilea război mondial, fără însă să facă istoria acelei morale. Recurgând însă la imaginația

¹⁵⁵ <http://iolandadain.mariactorimureseni.ro/>.

spectatorului, îl forțează pe acesta să ia atitudine, pentru a revitaliza câteva adevăruri crude care mocnesc încă în spuză memoriei indivizilor și a națiunilor, în spuză caldă a istoriei.

Wook investește în textul său dramatic un adevăr ce se revelează progresiv – are deci conștiința duratei și încredere nemărginită în justiția timpului. Operând cu judecăți și sentimente, piesa lui Wook memorizează câteva momente jalnice ale istoriei. Inspirând astfel prezentul prin trecut, autorul intenționează fortificarea conștiinței omului de azi și de mâine. De-aici, sentimentul de satisfacție în fața purității ideilor pe care le vrea drept jaloane ale omului spre viitor...

Piesă-proces, textul lui Wouk favorizează triumful adevărului, căruia îi descifrează puterea de percuție estetică, psihologică, politică și socială – iar prin crearea condiției primare și necesare a existenței sale, dă spectacolului de teatru forță de acuitate, de angajare și de prezență vie în conștiința spectatorului. Prin aceasta, dincolo de adevărul locotenentului Stephen Maryk (**Mihai Gingulescu**), e adevărul de om și de viață al avocatului evreu – locotenent Barney Greenwald (**Ștefan Sileanu**) – adevăr ce se constituie în rechizitoriu împotriva forțelor oarbe ale fascismului rasist-militarist de pretutindeni și orice nuanță.



Herman Wouk



Harag György

Spectacolul de premieră cu piesa lui Wouk e constituit pe ideea generoasă a reconstituirii acțiunii eroilor dramatici – iar aceasta, fiind mișcare interioară creatoare, duce la generarea sau regenerarea conștiințelor. Deși acțiune înscrisă în timp fizic bine determinat, sporul câștigat în procesul cunoașterii faptelor se circumscrie în plină actualitate. Actualul se confundă cu actul dramatic care cuprinde deopotrivă, atât trecutul (adică potențialul voinței eroilor), cât și viitorul (adică dinamica aspirațiilor lor). Cu alte cuvinte, atât textul lui Wouk, cât și spectacolul gândit regizoral de **Harag György**,

păstrează trecerea timpului tocmai în acuitatea actualului. Urmărind activizarea conștiinței de sine, spectacolul desfășurat în viziunea scenografică a lui **Romulus Peneș**, legat de fizionomia proprie epocii în care trăim, capătă o serie de valențe strict contemporane.

În ansamblul său, spectacolul e ilustrarea tezei potrivit căreia teatrul nu tolerează niciodată nici probleme vechi și nici soluționări scenice învechite – teatrul pretinde, în mod vital, probleme mari cu caracter veșnic, în haină întotdeauna contemporană; numai problemele fundamentale care poartă sămânța rostului major provoacă, în teatru, interesul rodnic al spectatorului ...

Ceea ce este în acest spectacol artă și valoare se reazămă pe pilonii solizi ai caracterizării precise a personajelor – pe descifrarea atentă a substanței ideilor vehiculate de replică. Ansamblul omogen și bine dirijat, colectivul de interpreți depășește cu succes dificultatea prezentată de cadrul închis al sălii unei curți marțiale și prin aceasta riscul apariției unor maniere de joc divergente; se impun trăsăturile comune de ținută, prestanță scenică și priceperea de a crea centre de atenție bine distribuite în parcursul întregului spectacol



Mihai Gingulescu și Ștefan Sileanu

Ciocnirea permanentă dintre avocatul apărării și procuror ține încordată atenția spectatorului. Interpretarea lui **Ștefan Sileanu** (avocatul Barney Geenwald) desfășurată pe o gamă largă de sentimente și atitudini, a realizat momente de reală tensiune

dramatică. Interpretul crede în absurditatea situațiilor în care trebuie să acționeze – o va face însă cu pasiune și inteligență. Pentru a-l cunoaște și a-l sancționa pe adevăratul de orice fel al adevărului vieții; ironic și ușor persiflant față de aceștia, actorul folosește cu pricepere și măsură nuanțele umorului fără să alunece în zonele teatralismului ieftin.

În ansamblu, spectacolul cu piesa lui Herman Wouk își păstrează meritul lărgirii orizontului de creație al teatrului târgumureșean.



Stagiunea 1974- 1975

*PITICUL DIN GRĂDINA DE VARĂ
NICNIC
TARTUFFE
SCÂNTEIERI ÎN TIMP
VRĂJITOARELE DIN SALEM
VITEAZUL
PLAY STRINDBERG
SOACRA CU TREI NURORI*

„*Steaua Roșie*,” 5 octombrie 1974

Piticul din grădina de vară

de D.R.Popescu

Regia artistică: Dan Micu; **Decorul:** Romulus Peneș; **Costumele:** Tamás Anna; **Data premierei:** 6 iunie 1974 – Premieră absolută; **Distribuția:** Marinela Popescu (Maria Boitoș), Zoe Muscan (Sevastița), Livia Doljan (Zambila), Ion Fiscuteanu (Pasăre), Mihai Gingulescu (Dominic Berceanu), Constantin Săsăreanu (Constantin Iros), Ștefan Sileanu (Miron David), Cornel Popescu (Oprițescu Mititelu), Constantin Doljan (Izidor Mercea), Alexandru Făgărășan (Vasile Stambuliu), George Mendel (Gardianul 1), Dan Guga (Gardianul 2)

Spectacolul de deschidere a stagiunii teatrale 1974-1975 a Teatrului de Stat (Secția română) din Tg.-Mureș cu **Piticul din grădina de vară** de D.R. Popescu este spectacolul distins cu Premiul al III-lea al dramaturgiei românești, organizat între 10-20 august a.c. în cinstea celei de-a XXX-a ani-versări a eliberării patriei.¹⁵⁶

După **Acești îngeri triști și Pisica în noaptea Anului Nou**, spectacolul de teatru din Tg.-Mureș se întâlnește pentru a treia oară cu o piesă de **D.R. Popescu** – cu o piesă de valoare ideatică și virtuți artistice deosebite. Spațiul tipografic ne lipsește de plăcerea analizei literare a unui text dramatic de mare stringență intelectuală care mustește de respect față de adevărul vieții și de calitatea poetică a cuvântului. Subliniem însă timbrul deosebit și originalitatea profundă a unghiului din care autorul surprinde și dezbate o problemă larg cunoscută în literatura noastră actuală: simbolul sacrificiului necesar înfăptuirilor social-morale, așezat în situații limită. Implică un dramatism de idei și de acțiune prezent doar în câteva din momentele de vârf ale istoriei dramaturgiei universale.

Străină de orice schemă, Maria Boitoș, plină de consistență și viabilitate, pulsează la unison cu frumosul și adevărul vieții reale. Provocând o dezbateră lucidă și fermă, fără menajamente, până la cotele celei mai înalte responsabilități morale și sociale, această superbă eroină are, fără perorații inutile, intuiția implicațiilor celor mai semnificative în planul politic, etic și so-cial, ale sacrificiului său. De aici amplificarea sensurilor și marea lor rezonanță în conștiința spectatorului obișnuit.

Conflictul dramei, susținut pe un adânc proces de clarificare umană, poartă în sine toate datele generatoare ale rechizitoriului împotriva unei societăți ulcerate de complexitatea unor contradicții falimentare.

¹⁵⁶ Autorul se referă la ziua de 23 august 1944 când România a trecut de partea Națiunilor Unite în cel de-al doilea Război Mondial, împotriva Germaniei naziste și a aliaților săi.

În spectacolul de la Tg.-Mureș, piesa lui D.R. Popescu se bucură de o notabilă interpretare regizorală și actricească. Meritul de seamă al regiei lui **Dan Micu** constă în știința cu care a integrat ideile piesei în spectacol, în clarviziunea cu care le-a transfigurat, prin câteva convenții scenice luminoase, în imagini artistice de reală valoare. De aici impresia că fondul de idei al textului e grefat în spectacol, că e o recreere regizorală – proces de artă și conștiință de găsimă a posibilităților eficiente de transmitere a mesajului; iar rezultatul imediat al acestui proces e nașterea unui spectacol politic cu un conținut ideologic de mare puritate. Sondând tehnica și lumea ideilor piesei, regizorul Dan Micu a creat un spectacol de pe pozițiile unei gândiri politice ferme, cu efecte salutare și asupra interpretării actorilor.



Marinela Popescu și Livia Doljan¹⁵⁷

Adept al unei interpretări firești, ferită de artificii, și, poate, urmărind nu atât conturarea tipologiilor umane cât mai ales sublinierea ideilor ce generează conflictul piesei, regizorul și-a îndrumat actorii înspre susținerea și argumentarea atitudinii și ideii cu care îi încarcă textul dramatic.

În figura personajului central, de mare frumusețe și tărie morală, a Mariei Boitoș, tânăra interpretă **Marinela Popescu** se simte stingherită de copleșitoarea povară artistică cu care autorul și-a înveșmântat eroina; în limita posibilităților sale, tânăra și talentata actriță izbutește o realizare onestă. **Zoe Muscan** (Sevastița), **Livia Doljan** (Zambila), **Mihai Gingulescu** (Berceanu), **Constantin Săsăreanu** (Iros), **Ștefan Sileanu**

¹⁵⁷ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1974-1975/piticul-din-gradina-de-vara.html>.

(David), **Cornel Popescu** (Mititelu), **Constantin Doljan** (Izidor), **Alexandru Făgărășan** (Stambuliu), o echipă deosebit de înzestrată, care știe să creeze cu minuție țesătura psihică a personajelor și să creeze atmosfera sugerată de textul dramatic până la cele mai fine nuanțe. În personajul Pasăre, **Ion Fiscuteanu** face din nou demonstrația măsurii reale a înzestrării sale artistice.

Partea structurală a spectacolului, decorul lui **Romulus Peneș** și costumele Annei Tamás, ilusrează perfect ideea de corelare a structurilor so-ciale ce apar în textul dramatic, servind cu fidelitate realizarea ideii artistice a spectacolului.

„*Steaua Roșie*”, 12 octombrie 1974

Nicnic

de Anca Bursan și Gheorghe Panco

Regia artistică: *Constantin Anatol*; **Decorul și costumele:** *Tamás Anna*; **Data premierei:** 4 octombrie 1974; **Distribuția:** *Mihai Gingulescu (Nicolae Udrea), Constantin Anatol (Tudor Mărău), Ștefan Sileanu (Sorin Vâlsan), Constantin Doljan (Dan Briaru), Valentina Iancu (Liana Stilea), Dan Guga (Muncitorul)*

Cunoaștem textul dramatic din amintirea unui mare succes realizat la Teatrul de comedie București, în stagiunea 1967/1968. Pentru premiera de acum, de la Teatrul de Stat din Tg.-Mureș, eram pregătit într-un fel, prin plăcerea de atunci... Odată însă cu derularea primelor scene, predispoziția mea s-a schimbat brusc într-o totală adeziune la ideea introducerii piesei în repertoriul Secției române... Rezistența ei e dată de câteva note caracteristice proprii literaturii genului, bine exploatate de către cei doi autori.

În cotidianul dur și cenușiu al unui șantier de construcții, izolat undeva în munți, izbucnește deodată, strălucitor, optimismul unor sentimente sincere, nobile și înălțătoare. Începe să mijască o nouă viață, ai cărei stâlpi de susținere sunt afecțiunea și poezia cuceritoare a adevăratei dragoste de muncă și viață. Se înstăpânește un nou climat în care realitatea se împletește cu fantezia și visarea, actul gratuit cu raționalul inițiativei creatoare. Cel care declanșează totul e **Nicnic** – ființă plăsmuită din vis și din realitate, simbol al frumuseții romantice și al dăruirii dezinteresate.

Personaj, în care simbolurile alternează cu realismul crud, poezia cu obiectivismul necruțător al vieții reale, Nicnic reflectă o concepție conținută în paradoxul potrivit căruia, întotdeauna și în toate, e necesar câte un strop de frumoasă și nebună poezie, pe care, fără s-o cultivăm, s-o lăsăm totuși să ne dispună la acțiune și meditație ...

Tocmai această înfățișare de vis și poezie, atrăgătoare prin suavitate și gingășie, pe care Nicnic o poartă cu dezinvoltură, ca pe o emblemă, printre oameni, e ceea ce place și cucerește, e ceea ce nu se uită. (Spectatorii de teatru din Tg. – Mureș au aplaudat deja asemenea făpturi – pe Gore din „*Șeful sectorului suflete*” și pe Starbuck din „*Omul care aduce ploaie*”). Ceea ce dă Nicnic cu generozitate oamenilor se constituie în

element tonifiant de viață, element care deschide, eventual, calea spre împlinirea visurilor și idealurilor. Acțiunile lui Nicnic (salvarea unui picior de pod din fața furiei apelor, deschiderea unui drum prin dinamitare de stânci, fixarea unui cârlig în vârful muntelui) – deși solitare, necontrolate și lipsite de finalitate, sunt totuși pornite dintr-un impuls de generozitate, din necesitatea de a-și demonstra sie însuși că omul poate și trebuie să fie util colectivității. Dincolo, însă, de acest soi de întreprinderi, Nicnic mai face ceva ce izvorăște din esența ființei sale: îi învață pe oameni să zâmbească și să râdă, să se bucure de ploaie și de soare, să iubească viața. Trăirea plenară în toate planurile realității dă farmecul și sensul adevăratei strădanii; numai astfel sunt luminoase perspectivele vieții omului.



Valentina Iancu și Mihai Gingulescu¹⁵⁸

Spectacolul cu **Nicnic** respiră noblețea și poezia ideilor textului dramatic. Regizor și actori, siguri pe consistența sensurilor piesei, s-au preocupat de găsirea și realizarea unei expresii scenice de reală frumusețe.

Experimentatul regizor **Constantin Anatol** reușește să închege un spectacol omogen, construit pe jocul armonios, plin de nuanțe și semnificații al planurilor de ficțiune și realitate, un spectacol limpede ca înțeleșuri, gândit cu mijloace artistice firești,

¹⁵⁸ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1974-1975/nicnic.html>.

sincere și emoționale. De reținut, în planul gândirii regizorale, grija pentru exploatarea fină și nuanțată a acelor situații și momente care îl solicită pe spectator la receptarea a tot ceea ce prezintă câștig valoric pentru spiritul său. Spectacolul ar crește, probabil, în valoare dacă s-ar desfășura într-un cadru scenografic care să nu fie văduvit de cea mai firavă undă de poezie plastică – într-un alt cadru decât cel semnat de **Anna Tamás**. Elaborate cu grijă și respect față de actul scenic, trăsăturile fundamentale ale personajelor sunt evidențiate în compoziții de certă valoare. În figura lui Nicolae Udrea – Nicnic, **Mihai Gingulescu** se impune prin descifrarea clară a esenței personajului, prin puterea de transfigurare a ideii de simbol, de construire a echilibrului grațios între notele de caldă umanitate, poezie și frumusețe și între pitorescul manifestărilor exterioare. Personajul Tudor Măraș, prin trăsăturile sale psihice, favorizează parcă posibilitățile și calitățile de interpret ale aceluiași **Constantin Anotol**; prin mijloace artistice bine gândite, actorul valorifică într-o compoziție complexă întregul fond de inteligență, energie morală, omenie și dragoste al omului care, din jenă și pudoare, își înfășoară ființa interioară în căptușeala acidă a ironiei agile. Valorificând inedite posibilități de autoexprimare scenică, **Ștefan Sileanu** izbutește o compoziție fină, construită pe studiul laborios al stării de spirit, a lumii gândurilor și temperamentului tânărului și exuberantului inginer Sorin Vîlsan. În figura lui Dan Briaru, **Constantin Doljan** face din nou do-vada unor reale și prețioase însușiri compoziționale, iar **Valentina Iancu** are, în Liana Stilea, o interpretare bine gândită, sinceră și simplă, vibrând la o tensiune conținută în atitudini și gesturi reținute. Apariția lui **Dan Guga**, în figura muncitorului, agreabilă, în nota generală a unui spectacol izbutit.

„*Steaua Roșie*”, 19 decembrie 1977

Tartuffe

de Molière

Versiunea scenică și regia artistică: Dan Micu; **Traducerea:** A. Toma; **Decorul și costumele:** Romulus Penes; **Data premierei:** 6 decembrie 1974; **Distribuția:** Fana Geică (Doamna Pernelle), Ion Fiscuteanu (Orgon), Livia Gingulescu (Elmira), Ion Rîțiu (Damis), Marinela Popescu (Mariana), Petru Dondoș (Valer), Constantin Doljan (Cleant), Mihai Gingulescu (Tartuffe), Zoe Muscan (Dorina), Cornel Popescu (Domnul Loyal), Török András (Un căpitan), George Mendel (Laurent)

Prin datele sale artistice, premiera cu **Tartuffe**, de la Secția română a Teatrului de stat din Tg.-Mureș, se înscrie în perimetrul aceleași gândiri regizorale care a stat la baza spectacolelor cu *Prințesa Turandot* de Gozzi, *Molière* de Bulgakov și, într-o oarecare măsură, *Speranța nu moare în zori* de Romulus Guga

De astă dată, pare că suntem puși în fața unui alt aspect al aceluiași proces de creație, și anume: asistăm la o separare totală între ceea ce se petrece pe scenă și ceea

ce ne așteptam să se petreacă ... Să ne explicăm: e cunoscut, în general, faptul că Tartuffe e un caracter tipic și universal, sinonim cu fățarnicia și impostura; se mai știe însă că personajul Tartuffe, pe scenă, trăiește numai în funcție de celelalte personaje și înainte de toate, în funcție de Orgon; se știe, prin urmare, că în textul lui Molière, marele fățarnic există numai în măsura în care există și marele credul. Or, de data aceasta, suntem puși în situația să constatăm niște relații scenice noi, relații care duc la stabilirea unui alt echilibru scenic decât acela pe care îl fixase autorul. Avem de-a face, prin urmare, cu ruperea în ceea ce îndeobște se cunoaște prin așa-numita tradiție universală a piesei și a personajului titular; avem de-a face cu niște acorduri noi, străine de tradiție și de diapazonul testamentar al lui Molière.



Marinela Popescu și Zoe Muscă¹⁵⁹

Mai cunoaștem, pe de altă parte, și faptul că astăzi un spectacol de teatru nu mai e „o baie de iluzii efemere”, ci un instrument ferm și eficace pentru consolidarea conștiinței de sine, a conștiinței sociale și politice. În acest sens, ar fi, probabil multe de discutat. Ar trebui, poate, înainte de orice, să lămurim problema delicată a valorificării scenice a textului dramatic, mai cu seamă atunci când e vorba de un text clasic. Pe

¹⁵⁹ <https://www.facebook.com/MariActoriMureseni.ro>

făgașul acestei idei, subliniem faptul că opera clasicilor cuprinde însăși esența spiritualității respective, spiritualitate moștenită și cultivată de posteritate.

Istoria literaturii și criticii universale ne învață că orice imixtiune conceptivă într-o operă clasică duce la modificarea nejustificată a valorilor culturale ale omenirii: e motivul pentru care, opera clasică se bucură de așa-numita inviolabilitate spirituală. Considerăm necesară lămurirea acestor aspecte pentru a înțelege mai bine complexul de probleme puse de premiera în discuție.

E vorba, înainte de toate, de o perspectivă inedită a textului lui Molière, perspectivă dată de noua versiune scenică a lui **Dan Micu**. Versiunea lui Micu păstrată, în general, în limitele textului original, își are calitățile și deficiențele sale inerente. Calități: scoaterea puternică în evidență, îngroșarea caricaturală a tarelor sociale vizate de autor. Deficiențe: intervenția arbitrară în echilibrul original al personajelor, schimbarea (tot arbitrară) a relațiilor dintre aceste personaje – până într-atâta încât avem de-a face cu o nouă distribuire de accente și caractere, o nouă viziune asupra unor stări de lucruri bune și temeinic statuate de către însuși Molière.

Regizorul Dan Micu e unul dintre puținii creatori de reală prestanță artistică, cu personalitate bine definită; o personalitate predispusă să treacă peste consensul conceptelor admise ale literaturii și ale regiei scenice. De data aceasta însă, avem sentimentul că valoarea concepției sale regizorale nu e în raport direct cu valoarea formulei scenice a spectacolului. Aceasta, deoarece, Dan Micu a recurs la o formulă de compromis, de amestec de modalități artistice-interpretative – de la formula realismului scenic, până la formula de circ; a recurs, în orice caz, la o formulă care nu corespunde pentru Molière.

Limitați la această versiune și la această concepție scenică, apreciem decorul și costumele lui **Romulus Peneș** drept elemente ce se pun în slujba ideii de bază a spectacolului, aceea de gătuire și nimicire a individului și a personalității. În perimetrul acestei gândiri regizorale, cu toate elementele de clownerie uzitate (or, poate, tocmai pentru realul nivel artistic al acestora), se impun, prin realizările lor actricești, **Ion Fiscuteanu** (Orgon), **Mihai Gingulescu** (Tartuffe), **Marinela Popescu** (Mariana), **Livia Gingulescu** (Elmira), **Zoe Muscan** (Dorina), **Fana Geică** (doamna Pernelle) și **Constantin Doljan** (Cleant). Sunt realizări deosebit de valoroase însă valoarea lor reală e dată nu de expresia scenică a textului lui Molière, ci de încadrarea lor organică în lectura regizorală a versiunii scenice a lui Dan Micu.

„*Steaua Roșie*”, 8 martie 1975

Vrăjitoarele din Salem

de Arthur Miller

Regia artistică: Eugen Mercus; **Traducerea:** Mihnea Gheorghiu; **Decorul:** Helmuth Stürmer; **Costumele:** Maria Stoenescu; **Ilustrația muzicală:** Dumitru Stănicel; **Data**

premierei: 28 februarie 1975; **Distribuția:** Alexandru Făgărășan (*Pastorul Parris*), Livia Gingulescu (*Betty Parris*), Ana Nagy-Scarlat, Valentina Iancu (*Tituba*), Mihaela Marinescu (*Abigail Williams*), Marina Maria (*Susann Walcott*), Lidia Roșca Marinescu (*Doamna Ann Putnam*), Constantin Săsăreanu (*Thomas Putnam*), Livia Doljan (*Mercy Lewis*), Marinela Popescu (*Mary Warren*), Ion Fiscuteanu (*John Proctor*), Zoe Muscan (*Elisabeth Proctor*), Vasile Vasiliu (*Francis Nurse*), Iolanda Dain (*Rebecca Nurse*), Mihai Gingulescu (*Giles Corey*), Ștefan Sileanu (*Pastorul John Hale*), Cornel Popescu (*Ezekiel Cheever*), Mircea Chirvăsuță (*Paznicul Herrick*), Petru Dondoș (*Judecătorul Hathorne*), Constantin Doljan (*Viceguvernatorul Danforth*)

Massachusetts 1692 ... În comunitatea unor descendenți ai unor vechi familii de puritani alungați din Anglia, izbucnește (și e întreținută cu abilitate) istoria unei neîntrerupte vânători de vrăjitoare. O mulțime de oameni sunt trimiși la spânzurătoare. Printre cei nemulțumiți de procedura bisericii și puterii laice coalizate cu marii proprietari este și John Proctor, care, împotrivindu-se tribunalului, va trebui să piară în lupta inegală.

Explicând esența procesului, Miller arată că „setea de pământ care înainte se transforma în procese de hotăr și divergențe contractuale, s-a transpus pe plan moral: oricine putea să-și învinovățească vecinul de vrăjitorie, acapararea pământului căpătând astfel o justificare morală.” Deși aparent simplă, fabula piesei are o structură complexă țesută pe câteva idei, care, în ansamblul lor, ilustrează elocvent rezistența eroului împotriva modernelor vânători de vrăjitoare la modă, mai ieri și astăzi, într-o lume în care domină alt mod de viață decât al nostru. Suita de secvențe de dramatism concentrat determină limpezirea unei serii întregi de sensuri sociale și politice extrem de interesante, sensuri care dezleagă în mod artistic, câteva din problemele majore ale vieții.

Regia artistică a lui **Eugen Mercus**, gândită realist cu finețe și discernământ, apropiindu-se de minuțiozitatea autorului în compoziția dramatică, a găsit și pus în lumină greutatea specifică a esenței conflictului, a fiecărui personaj și replică, izbutind astfel să descifreze cu claritate semnificațiile ideilor cuprinse în piesă. De aici, determinarea marii varietăți de comportament și limbaj al personajelor, de aici puterea de trecere peste rampă a celor mai fine nuanțe ale textului, de la metafora încărcată de valori până la violența cea mai crudă. De aici, apoi, posibilitatea de percepere plenară a adevărului zguduitor pentru care pledează autorul și personajele sale. În travaliul său artistic, regizorul e servit din plin de colaboratorii săi **Helmuth Stürmer** (decorul), **Maria Stoenescu** (costume) și **Dumitru Stănicel** (ilustrația muzicală).

Am simțit pe parcursul celor patru acte clocotul actorilor de a se integra în concepția regizorală dată, de a trata piesa în lumina semnificațiilor sociale adânci pe care le cuprinde. Faptul e cu atât mai remarcabil, cu cât efortul interpreților se constituie

Într-un act de transfigurare scenică prin mijloace artistice de reală valoare, vii și convingătoare.



Zoe Muscan și Marinela Popescu¹⁶⁰

De reținut, participarea conștientă a fiecărui interpret la acțiunea de punere în lumină a trăsăturii specifice caracterului personajului propriu – o redare adâncită și nuanțată a ideilor pe care le întruchipează. Dintre interpreți, o remarcă deosebită pentru **Ion Fiscuteanu** și **Zoe Muscan** (în figurile soților Proctor) pentru realizarea expresiei scenice bogate, cuprinzătoare și inventive a figurilor. Deosebit de bune realizările actorilor **Mihaela Marinescu** (Abigail Williams), **Ștefan Sileanu** (pastorul John Hale), **Al. Făgărășan** (Pastorul Parris), **Constantin Doljan** (vice-gubernatorul Danforth), **Mihai Gingulescu** (Giles Corey), **Marinela Popescu** (Mary Warren) și **Iolanda Dain** (Rebecca

¹⁶⁰ <https://www.facebook.com/MariActoriMureseni.ro>

Nurse), personajele care își evidențiază substanța și ideile care răzbat în toată bogăția lor.

În nota dominantă majoră a spectacolului, evoluția actorilor **Livia Gin-gulescu, Ana Nagy-Scarlat, Marina Maria, Lidia Marinescu, Constantin Săsăreanu, Livia Doljan, Vasile Vasiliu, Cornel Popescu, Mircea Chirvăsuță și Petru Dondoș.**

„*Steaua Roșie*”, 17 mai 1975

Viteazul

de Paul Anghel

Regia: Nicolae Scarlat; **Scenograf decor:** Dan Jitianu; **Asistent scenograf decor:** Mircea Bivolaru; **Scenograf costume:** Dan Jitianu; **Asistent scenograf costume:** Mircea Bivolaru; **Distribuția:** Bartos Ede (Astronomul, Vlădica), Constantin Doljan (Secretarul imperial), Petru Dondoș (Petru Armeanul), Alexandru Făgărășan (Diplomatul), Ion Fiscuteanu (Iancu), Mihai Gingulescu (Horea), Maria Marina (Doamna Florica), Mihaela Marinescu (Velica), Mendel György (Ion Nicolae Vodă, Magistrul), Zoe Muscan (Maica Teofana), Cornel Popescu (Sfetnicul), Rethy Árpád (Gabor Áron), Ion Rițiu (Solul imperial), Constantin Săsăreanu (Generalul imperial), Ana Scarlat (Doamna Stanca, Femeia), Ștefan Sileanu (Mihai Viteazul), Vasile Vasiliu (Împăratul Rudolf), Ion Velea (Cântărețul), Zeno Fodor (Bălcescu), Ion Velea - autorul cântecelor

Spectacolul jubiliar cu piesa lui Anghel, închinat aniversării a 375 de ani de la Unirea Principatelor Românești sub Mihai Viteazul, prilejuiește colectivului artistic al Secției române de la Teatrul de Stat din Tg.-Mureș, unul din cele mai interesante spectacole ale acestei stagiuni și nu pregetăm a spune că meritul este în primul rând al regizorului **Nicolae Scarlat**. Personajele, mai cu seamă cele centrale – Mihai Viteazul și Sfetnicul său – cu fervorile lor, cu temerile, cu violențele lor, definirea exactă a coordonatelor interne ale acțiunii, culoarea generală a piesei, fiorul de înaltă tensiune politică a textului, tonalitatea de „*basorelief dramatic*,” trecerile bruște de la exaltarea pasiunii la realismul observației socialpolitice, toate aceste virtuți ale textului pot fi regăsite în lectura regizorală a lui Scarlat. Regizorul a știut să reconstituie atmosfera grea, neliniștitoare a piesei, să descrie sugestiv o lume care n-a înțeles, care n-a putut înțelege „*ambiția marilor principii pentru această bucată de pământ*.”

Înțelesurile textului, plasate la hotarul dintre legendă și adevăr sunt, rând pe rând, scoase la iveală cu un real simț al detaliului și mai ales cu știința de a da eroilor o mare tensiune spirituală. De aici, apoi, acea atmosferă de încordare și febră, de neliniște interioară care îl duce pe eroul central la explozii de conștiință și voință încheiate cu insolubile zbateri cu lumea și cu sine însuși. O singură rezervă: regizorul ar fi trebuit să găsească, în partea a doua a spectacolului, mijloace proprii și adecvate pentru păstrarea

liniei ascendente în exprimarea violenței conflictului – aceasta, pentru a evita scăderea accentuată a tensiunii dramatice.

În rolul lui Mihai Viteazul, **Ștefan Sileanu** reușește una dintre cele mai frumoase creații ale sale. O stea strălucitoare în beznă, un punct luminos de maximă intensitate de viață ardentă, punct pierdut într-o lume îngustă, într-un veac care nu-l înțelege și nu-l poate cuprinde – acesta este eroul lui Sileanu. Fără intenția de a analiza textul dramatic, reținem faptul că în cadrul viziunii autorului, actorul, în întreaga sa evoluție din acest spectacol, găsește resursele și mijloacele cele mai potrivite pentru a sublinia trăsăturile de simțire și gândire din care e plămădit Mihai: e însuflețit, până la obsesie, de misiunea sa istorică, de realizarea mărețului ideal național al Unirii, pentru împlinirea căruia e înțelept și pățimaș, e militar genial și abil om de stat, dar e, tot atunci, și egoist și abuziv și isteric. ... Prin intonație, gest și machiaj, Ștefan Sileanu, folosind mijloacele artistice de maximă autenticitate, redă întreaga și mistuitoarea combustie interioară a unui personaj de o extraordinară rezonanță în spiritul spectatorilor. În figura Sfetnicului, **Cornel Popescu** dă cazului său un înțeles patetic realităților istorice ale veacului lui Mihai; actorul compune convingător și elegant un rol scenic într-o modalitate concordantă cu talentul său deosebit: ponderat, perfect echilibrat sufletește, înțelegător față de lumea interioară a lui Mihai și realitatea lumii de dinafară, devotat, clarvăzător; e completarea luminoasă și firească a uneia și aceleiași strălucitoare imagini istorice.

Dintre celelalte figuri se impun în mod deosebit, Maica Teofana, pe care **Zoe Muscan** o interpretează cu emoție intensă, precum și Petre Armeanul (**Petru Dondoș**), Velica (**Mihaela Marinescu**), Solul imperial (**Ion Rîțiu**), Cântărețul de balade (**Ion Velea** – cu cântece proprii, de inflexiuni și tonalități pe care piesa le presupune și le cere), Horea (**Mihai Gingulescu**), Iancu (**Ion Fiscuteanu**), Bălcescu (**Zeno Fodor**), Gábor Áron (**Réthy Árpád**) – care, prin roluri mai mult sau mai puțin episodice, sunt adevărate prezențe artistice.

Scenografia semnată de arhitecții **Dan Jitianu** și **Mircea Bivolaru**, reușește, printr-o ingenioasă folosire a luminilor, să creeze un cadru plastic care imprimă spectacolului un autentic suflu istoric.

Steaua Roșie", 24 mai 1975

Play Strindberg

de Fr. Dürrenmatt

Regia și scenografia: Liviu Ciulei; **Traducerea:** Nicolae Reiter; **Ilustrația muzicală:** Mircea Theodor Ciortea; **Data premierei:** 16 mai 1975; **Distribuția:** Constantin Doljan (Edgar), Zoe Muscan (Alice), Constantin Anatol (Kurt).

Transformând, în 1968, **Dansul morții** de August Strindberg în **Play Strindberg**, Friedrich Dürrenmatt a făcut – potrivit afirmației sale – „*dintr-o tragedie casnică burgheză, o comedie despre tragediile casnice burgheze*”.

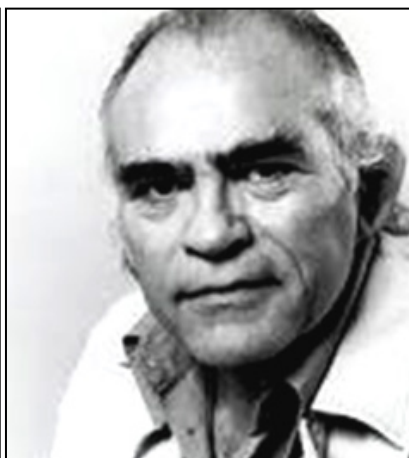
Dincolo de aparenta atitudine de desacralizare a clasicului, dincolo de aparenta „joacă” împotriva lui Strindberg, adaptarea lui Dürrenmatt se mulează perfect ideii de subordonare totală a cvasitotalității mijloacelor de expresie scenică la receptivitatea spirituală a omului modern. Renunțând la încărcătura de psihologism din *Dansul morții*, Dürrenmatt recrează conflictul inițial, prezentându-i toate semnificațiile caricaturale actuale. E vorba deci de o reaşezare a esenței gândirii lui Strindberg în contextul coerent al vieții autentice a zilelor noastre

Subtil cunoscător al dramaturgiei moderne, fin analist al teatrului lui Dürrenmatt, regizorul **Liviu Ciulei**, fără să renunțe la modelele conceptuale originale, și-a gândit și realizat spectacolul pledând pentru un conflict și personaje vii, concrete, ferite de pericolul reducerii la scheme figurative - și care, prin coeficientul lor de umanitate, interzic ori (în cel mai rău caz) întârzie operația de eventuală confruntare cu imaginea goală sau abstractă.

În felul acesta, Liviu Ciulei își concepe conflictul pe criteriul suprem al unicității, deci pe acea valență care e în stare să smulgă personajele din cercul posibilelor identificări simplificatoare. Rezultatul: revelarea, în persoana eroilor, a unor conștiințe mistuite de bizara pasiune a vulnerabilității morale proprii. În consecință, „logica” răsturnării psihologicului lui Strindberg în grotescul lui Dürrenmatt nu e străină de tonalitatea scenică construită pe elemente care, uneori, frizează absurdul. Din contră.



Friedrich Dürrenmatt



Liviu Ciulei

.Legitimarea e dată de relațiile declarate ori subînțelese dintre personaje, relații construite pe jocul disperat și absurd al neputinței sau al urii, și pe laconismul dus până la explozie, al replicilor. Înțelegerea perfectă atât a esenței conflictului și personajelor,

cât și a formei specifice a textului dramatic, permite regizorului Ciulei să creeze un spectacol teatral elegant, alert, plin de tensiune interioară; aceasta, datorită și spațiului scenografic (semnat tot de Ciulei) gândit în spiritul textului dramatic și realizat inteligent din linii și culori de sobră tonalitate și finețe.

Rezonanța piesei și a spectacolului e asigurată, în aceeași măsură, și de cheia interpretării actorilor. Efortul actoresc, colectiv, în creșterea tensiunii dramatice e remarcabil - și cu atât mai valoros cu cât evoluția fiecăruia e un adevărat recital artistic. Atmosfera densă a spectacolului (subliniată prin ilustrația muzicală a lui **Mircea Theodor Ciortea**) e obținută prin virtuozitatea cu care se poartă, la temperatură încinsă, un dialog aparent antagonic, construit pe spirala confruntărilor interioare ale personajelor. Dramatismul concentrat al replicilor e susținut de jocul de sobră intensitate și autenticitate în idei și sentimente al lui Edgar – **Constantin Anatol**, al Alicei – **Zoe Muscan** și al lui Kurt – **Constantin Doljan**.

C. Anatol – sărbătorindu-și cu acest prilej festiv aniversarea a 30 de ani de prodigioasă activitate scenică – construiește cu mijloace de reală noblețe artistică, portretul complex și exigent al unui personaj cioplit parcă din linii și culori dure și întunecate: de reținut, în mod deosebit, scena intitulată „*Cina singuratică*” – adevărată lecție de interpretare mimetică. **Zoe Muscan**, purtând cu strălucire povara unui rol complex, consecventă și unitară ca temperament, transmite, inteligent, prin cuvânt și pauză, întreaga vibrație interioară a unui personaj irosit și debusolat. **Constantin Doljan**, stăpân pe o întreagă gamă a mijloacelor de exprimare scenică, compune cu multă finețe, lumea de gândire și simțire a unui tip care se zbate penibil și neputincios între egoism și dependență. Prin multiplele sale virtuți artistice, premiera cu Play Strindberg e imaginea vie a contractului fericit dintre text, regizor și talentul actorilor.

„*Steaua Roșie*”, 4 octombrie 1975

Soacra cu trei nurori

de George Vasilescu

Regia artistică: Constantin Săsăreanu; **Scenografia:** Szakács György; **Ilustrația muzicală:** Gálna László; **Data premierei:** 15 iulie 1975; **Distribuția:** Iolanda Dain (*Soacra Aftinia*), Mihai Gingulescu (*Constantin*), Aurel Ștefănescu/Ion Fiscuteanu/Petru Dondoș (*Culai*), Vasile Vasiliu (*Gheorghe*), Livia Doljan (*Anica*), Livia Gingulescu (*Floarea*), Marinela Popescu (*Agripina*), Lidia Roșca Marinescu/*Dorina Păunescu* (*Maranda*)

Păstrată în limitele tiparului clasic al povestirii lui Ion Creangă, comedia în versuri a lui **George Vasilescu** concentrează câteva planuri dramatice de adevărată substanțialitate. Întâlnim în desfășurarea ei o dezbatere gravă și acută privind adevărata și falsa condiție socială a femeii: o dezbatere (apropiată de problematica unora din marile noastre romane) privind despotismul familial, cu întreg complexul de cauze și

efecte care îl generează: o dezbatere privind problema pământului – proprietate privată - și a zestrei, cu implicațiile inerente moral-sociale în viața familiei și a satului într-o etapă istorică dată.

Cel mai important plan al piesei privește însă problemele de atitudine și conștiință față de complexul relațiilor social-politice sub care aspectul respectării principiilor de demnitate personală, de adevăr și dreptate, de atitudine față de muncă; cu alte cuvinte problemele de etică și echitate socială dezbătute de pe poziția relațiilor familiale de la țară. Felul în care George Vasilescu pune și rezolvă dramaturgic aceste probleme, demonstrează și viabilitatea fondului de gândire etică și social-politică a lui Creangă, demonstrează permanența unor idei care, prin puternicul lor ecou peste timp, se dovedesc de strictă actualitate.



Marinela Popescu, Livia Doljan, Iolanda Dain,
Vasile Vasiliu și Mihai Gingulescu¹⁶¹

Spectacolul colectivului Secției române de la Teatrul de stat din Tg.-Mureș, pus în scenă de **Constantin Săsăreanu**, se desfășoară inteligent și luminos pe linia unei subtile adânciri a problemelor marcate, fără ostentație, de frământările personajelor, ducând în final la rezolvări cu semnificații etice și sociale de inedită acuitate contemporană. Deși este vorba de zona unor probleme de familie, de întindere și interes aparent restrâns, grație unei să-nătoase gândiri regizorale, mesajul piesei are o largă deschidere față de problematica generală a dezvoltării noastre sociale actuale. Iar acest

¹⁶¹ <http://iolandadain.mariactorimureseni.ro/>.

fapt pledează în favoarea regizorului Constantin Săsăreanu, care își dirijează spectacolul spre receptivitatea spirituală a spectatorului zilelor noastre.

Soluțiile privind conceperea cadrelor scenice, începând cu cortina împodobită cu imagini familiare din opera marelui humuleștean, cu decorul de bună funcționalitate, de caldă tonalitate moldovenească (semnat de **Szakács György**) și sfârșind cu elementele de ilustrare muzicală de creație națională (semnată de **Gálna László**) – grija față de plasticitatea accentului și vorbirii marelui povestitor, dau spectacolului dimensiunea certă a reușitei.

Meritul principal al spectacolului rămâne însă cel al distribuției și îndrumării interpreților. Dintre aceștia, în figura soacrei Aftinia, **Iolanda Dain** are o creație de impresionantă performanță scenică – partitură dificilă construită pe subtila trecere de la trăirea aparent molcomă la inflexiunea intensă și tăioasă.

În cele trei nurori, **Livia Doljan** (Anica), **Livia Gingulescu** (Floarea) și **Marinela Popescu** (Agripina), se impun prin firescul și sinceritatea cu care sugerează lumea interioară a unei anumite categorii din universul feminin al literaturii lui Creangă; o mențione deosebită pentru **Marinela Popescu**, pentru naturalețea cu care își înobilează personajul, devenit factor decisiv în transformarea spiritualității celor din jurul său. În rolurile celor trei fii, **Mihai Gingulescu** (Constantin), **Aurel Ștefan** – de la Teatrul de Stat din Turda (Culai) și **Vasile Vasiliu** (Gheorghe) au bune contribuții la îmbogățirea paletelor caracterelor fixate de autorul textului dramatic. În Maranda, **Lidia Roșca Marinescu** vădește inteligență și sensibilitate față de personaj și de ideea de bază a spectacolului.

Printre atributele sale, spectacolul cu **Soacra cu trei nurori** e o remarcabilă inaugurare a actualei stagiuni teatrale din Târgu-Mureș.



Stagiunea 1975- 1976

*PATIMA ROȘIE
COCOȘUL DE TABLĂ
PATRU LACRIMI
O SCRISOARE PIERDUTĂ
GAIȚELE
OAMENII CAVERNELOR*

„Steaua Roșie”, 17 ianuarie 1976

Cocoșul de tablă

de Dan Rebreanu

Regia artistică: Costin Dragnea-Marinescu; **Scenografia:** Romulus Peneș; **Data premierei:** 29 decembrie 1975; **Distribuția:** Cornel Popescu (Gore), Mihai Gingulescu (Trubadurul), Livia Gingulescu (Aurora), Ion Fiscuteanu (Zebră), Ion Rițiu (Vili), Vasile Vasiliu (Nelu), Mihaela Marinescu/Valentina Iancu (Iulia), Marinela Popescu (Emilia), Iolanda Dain (Mama lui Gore), Fana Geică (Mama Emiliei), Alexandru Făgărășan (Abrudan), Petru Dondoș (Dobriș), Livia Doljan (Vânzătoarea), Cristian Ioan/Ion Rițiu (Un tânăr), Lidia Roșca Marinescu (O cumpărătoare)

Piesa de debut a lui Dan Rebreanu, prezentată în premieră absolută de către un colectiv al Secției române de la Teatrul de Stat din Tg.-Mureș, sporește literatura dramatică originală cu imaginea scenică a unor aspecte de viață și etică socială a unei pături a tineretului nostru. „*Trăim perfecționându-ne într-o societate hotărâtă să se perfecționeze pe toate planurile, și nu ne pot lăsa indiferenți rebuturile și eșecurile, neîmplinirile, mersul de-a curmezișul ori îndărăt al unora.*”

Sunt cuvintele autorului, desprinse din caietul de sală al spectacolului; cuvinte care definesc însăși tematica piesei, tematică ce ar putea eventual deschide drumuri noi spre aprofundarea dezbaterii de idei și a psihologiei unor personaje - și a unei lumi față de care „*cunoașterea, înțelegerea conștientă ... nu se mai pot împăca sub nici o formă cu nepăsare, cu trecerea indiferentă pe lângă*”.

În intențiile sale, piesa se vrea deci o metaforă artistică a unei lumi în care convulsiile rebuturilor sociale sunt încă prezente, numeroase și suficient de puternice. Tocmai din acest motiv, credem noi, autorul pedalează puternic deoarece, dincolo de bravada unor astfel de „eroi”, viața lor, clădită pe non-sens e plină de stridențe, de ridicol, de penibil și multă prostie.

Interesul spectatorului trebuie să fie solicitat însă nu numai de desfășurarea întâmplărilor, ci mai ales de felul în care se încheagă această acțiune pe linia ideologică a conținutului de idei al piesei. Avem convingerea că, în ceea ce privește textul dramatic, e ceva de domeniul perfectibilului – ceva ce în spectacol, trebuia însă, în orice caz, înlăturat. După părerea noastră, tehnica spectacolului, construită pe efecte scenice mai mult sau mai puțin exterioare conținutului piesei, face ca fondul de idei să descrească, să se subțieze treptat, să nu atingă limita posibilă a dezvoltării firești. Regizorul **Costin Dragnea-Marinescu**, intenționând să creeze (în cadrul scenografiei lui **Romulus Peneș**) un spectacol de ținută, s-a risipit în căutarea unor rezolvări tehnice care nu au darul să impună imaginea scenică a dezbaterii de idei. Regia artistică ar câștiga în valoare dacă ar ține în măsură suficientă seama de tonalitatea textului dramatic care nu suportă

întotdeauna un dramatism împins până la limită – iar prin aceasta ar fi eliminată, credem noi, și lipsa de unitate stilistică a spectacolului¹⁶².



Iolanda Dain și Cornel Popescu¹⁶³

În aceste condiții, interpreții distribuiți sunt în situația de a face eforturi substanțiale de căutare a posibilităților de exprimare a psihologiei și relațiilor dintre personajele respective. Un efort deosebit, dublat de inventivitate și fantezie creatoare, vădesc **Ion Fiscuteanu** (Zebra), **Cornel Popescu** (Gore), **Vasile Vasiliu** (Nelu), **Marinela Popescu** (Emilia) și **Livia Gingulescu** (Aurora). Bine gândite și realizate, compozițiile lui **Mihai Gingulescu** (Trubadurul) și **Al. Făgărășan** (Abrudan). Convingătoare creația **Mihalei Marinescu** și **Valentinei Iancu** (Iulia) și a lui **Ion Rițiu** (Vili), **Iolanda Dain**, **Fana**

¹⁶² Constantin Paraschivescu este de cu totul de altă părere în cronică sa din revista „Teatrul” (februarie 1976, p.28-29): „Tânărul regizor Costin Dagnea-Marinescu – scrie acesta - e la primul său spectacol pe scena din Târgu-Mureș. A avut posibilitatea să-și alcătuiască o distribuție bună, cu doi actori de reală expresivitate dramatică în rolurile mai importante, Cornel Popescu (Gore), Ion Fiscuteanu (Zebra) și a creat un echilibru al montării care pune în valoare, fără ostentație, cursivitatea subiectului și elementele de antiteză care-l compun. Succesiunea tablourilor are fluență și firesc, cu discernământ sunt puse în valoare momentele cheie.”

¹⁶³ <http://iolandadain.mariactorimureseni.ro/>.

Geică, Livia Doljan, Lidia Roșca-Marinescu, Petre Dondoș și Cristian Ioan, în nota bună a strădaniei întregului colectiv.

„*Steaua Roșie*”, 21 ianuarie 1976

Patru lacrimi

de Viktor Rozov

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Traducerea:** Tudor Steriade; **Data premierei:** 10 ianuarie 1976; **PROTECTOAREA** (O glumă): **Distribuția:** Constantin Săsăreanu (Susleakov), Marinela Popescu (Larisa); **SUNTEM CHIT** (Comedie de caractere): **Distribuția:** Constantin Doljan (Denisov), Alexandru Făgărășan (Seleznirov); **OMUL DE NEÎNLOCUIT** (Comedie de situație), **Distribuția:** Teodor Danetti (Avdei), Iolanda Dain (Evdokia), Vasile Vasiliu (Siomin); **SĂRBĂTORIREA** (Tragicomedie): **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Andrei), Ana Nagy-Scarlat (Nina), Marina Maria (Muza), Ion Rițiu (Petea), Petru Dondoș (Stepan)

În cadrul programului „Atelier `76”, un colectiv artistic al Secției române de la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș prezintă spectacolul de comedie compus din patru schițe dramatice de V. Rozov, în traducerea lui Tudor Steriade. **Protectoarea, Suntem chit, Sărbătorirea și Omul de neînlocuit** sunt patru momente de viață și tot atâtea invitații la propriul nostru examen de conștiință.

Regia artistică a spectacolului, semnată de **Nicolae Scarlat**, realizează o montare unitară, revelatoare pentru înțeleșurile adânci și generale cu care e investit elementul cotidian (și aparent banal) al vieții noastre cea de toate zilele. Meritul regiei constă în știința de a surprinde realitatea în dezvoltarea ei dialectică, în puterea de a-i zugrăvi imaginea artistică, ceea ce duce implicit la vigoasă subliniere a semnificației socialului implicat în fiecare din cele patru „*lacrimi*”. Imaginea scenică a vieții cotidiene pe care ne-o propune autorul (și pe care, în alți termeni, o numim „*indelicatețe, violență și inechitate*”), e demonstrația adevărului potrivit căruia, în teatru, obișnuitul (deci și banalul) nu poate fi exprimat decât prin atribute care să se impună din punct de vedere artistic.

În cadrul acestei demonstrații, aplaudăm fără rezerve încadrarea actorilor în atmosfera unitară a spectacolului, realizată prin reală putere de interiorizare, de privire a personajelor prin psihologia lor, și mai puțin prin „*farmecul*” situațiilor în care le plasează autorul.

În acest sens, **Constantin Săsăreanu** (Susleakov), **Marinela Popescu** (Larisa), **Constantin Doljan** (Denisov), **Mihai Gingulescu** (Andrei) și **Ana Nagy-Scarlat** (Nina) reușesc să creeze miniaturi de reală valoare artistică.

Alexandru Făgărășan (Seleznikov), **Teodor Danetti** (Avdei), **Iolanda Dain** (Evdokia) și **Vasile Vasiliu** (Siomin), printr-o bună dozare a efectului comic cu

permanentul subtext de autoironie, creionează personaje a căror evoluție atinge limitele maxime îngăduite de întruchiparea veridică.

Marina Maria (Muza), **Ion Rițiu** (Petea) și **Petru Dondoș** (Stepan), în apariția lor mai mult decât sporadică, izbutesc să creeze totuși imaginea „*tipului*” respectiv din societatea zilelor noastre.¹⁶⁴

Steaua Roșie”, 14 aprilie 1976

O scrisoare pierdută

de I.L. Caragiale

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Decoruri și costume:** arh. Dan Jitianu; **Data premierei:** 26 martie 1976; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (*Ștefan Tipătescu*), Livia Doljan (*Agamemnon Dandanache*), Alexandru Făgărășan (*Zaharia Trahanache*), Teodor Danetti (*Tache Farfuridi*), Vasile Vasiliu (*Iordache Brânzovenescu*), Constantin Doljan (*Nae Cațavencu*), Ion Rițiu (*Ionescu*), Vlad Rădescu (*Popescu*), Ion Fiscuteanu (*Ghiță Pristanda*), Cornel Popescu (*Un cetățean turmentat*), Zoe Muscan, Lidia Roșca Marinescu (*Zoe Trahanache*), George Mendel (*Un fecior*)

Spre satisfacția noastră, reținem, de la început, avantajul colectivului de-a fi pornit de la punctul unui nou început în exegeza textului lui Caragiale – ceea ce permite o nouă imagine la transpunerea scenică. Satisfacția e cu atât mai mare cu cât avantajul despre care vorbim se dovedește a fi convertit la îndrăzneală înțeleaptă – deoarece regizorul renunță la „*moștenirea*” clasice și arhicunoscutei imagini scenice a textului piesei (aceasta mai cu seamă din punctul de vedere al spectatorului avizat), renunță la „*responsabilitatea*” pe care i-o impune, sub raportul valențelor instructiv-educative și estetice, formula clasică a interpretării psihologice. Regizorul animat de sentimente de maximă prețuire a capodoperei dramaturgiei naționale, a avut pasiunea și știința să caute și să găsească soluții scenice noi, care, departe de a contrazice caragialismul vin parcă să-l lumineze din unghiuri noi și inedite, adâncind parcă și mai mult relațiile dintre personaje – ceea ce facilitează realizarea unei întregi serii de remarcabile creații actoricești. Lectura regizorală originală a lui **Nicolae Scarlat**, dincolo de nota sa de fidelitate față de textul dramatic, procedează la disecarea acțiunii și a replicilor până la

¹⁶⁴ Amintitul critic de teatru, Constantin Paraschivescu, scria, printre altele, că: „*Și schița intitulată Omul de neînlocuit are ecou în public, mai ales datorită jocului firesc, plin de savoare, practicat de Teodor Danetti, Iolanda Dain și Vasile Vasiliu. Totuși, sceneta începe sub semnul teatralității, și multe gesturi inutile sau poante ieftine afectează întrucâtva, atmosfera și alterează desenul personajului interpretat de Vasile Vasiliu. De asemeni, ușor marcate de teatralitate ni s-au părut schițele interpretate de Marinela Popescu și Constantin Săsăreanu, Constantin Doljan și Alexandru Făgărășan. E, poate, numai o impresie – iar dacă nu e, înseamnă că tehnica eliberării de convențiile scenei nu se câștigă numai într-un spectacol*” („Teatrul”, februarie 1976, p. 36-37)

evidențierea elementelor ce condiționează comportamentul social și psihologic al personajelor. Este ceea ce am numi un nou proces de demonstrare a mecanismului psihic și moral al personajelor devenite tipuri general-umane.

Intenția regizorală a spectacolului este bine susținută de decorurile și costumele arhitectului **Dan Jitianu**, de la Teatrul „*Lucia Sturdza Bulandra*” din Capitală, care, prin creația sa, deosebit de funcțională, reușește să adauge atmosferei spectacolului o notă de adevărată localizare a unei lumi fals-pretențioase, stăpânită de gusturi îndoielnice, pitorească (astăzi) în și prin principiile sale de viață. Regia și scenografia contribuie la formarea, în spectator, a unei stări emoționale dispuse să recepteze întocmai odată cu dialogul dintre personaje întregul lor conținut de idei și de stări afective.

Înscris în optica generală a spectatorului, aportul actorilor este, în general, remarcabil. Amploarea și valabilitatea textului rostit de către majoritatea interpreților se amplifică prin ingeniozitatea cu care se face notația sonoră (uneori poetică și muzicală – Ghiță, Zoe, Tipătescu, Cațavencu), prin știința de a pune în prim plan gestul și pantomima personajelor respective. De aici, o caracteristică de ansamblu a interpreților – găsirea și păstrarea unui ritm intern propriu și adecvat al ideilor și presiunilor pe care le poartă personajele. Cu totul remarcabile ni se par interpretările actorilor **Mihai Gingulescu** (Tipătescu), **Ion Fiscuteanu** (Polițaiul Ghiță), **Cornel Popescu** (Cetățeanul turmentat), **Constantin Doljan** (Cațavencu) și **Zoe Muscan** (Zoe) – prin însușirea întocmai a notelor esențiale ale personajelor lor. **Teodor Danneti** (Farfuridi), **Vasile Vasiliu** (Brânzovenescu) și **Al. Făgărășan** (Trahanache) – creații bune implantate în viziunea de ansamblu și în atmosfera spectacolului. Interesantă apariția **Liviei Doljan** în figura lui Dandanache. **Ion Rițiu** (Ionescu) și **Vlad Rădescu** (Popescu) – apariții distinct conturate în tabloul-frescă al alegerilor.

„*Steaua Roșie*”, 17 aprilie 1976

Gaițele

de Alexandru Kirițescu

Regia artistică: Mihai Raicu; **Scenografia:** Tamás Anna; **Ilustrația muzicală:** ing. Lucian Ionescu; **Data premierei:** 9 aprilie 1976; **Distribuția:** Fana Geică (Aneta Duduleanu), Maria Dumitrașcu (Wanda Serafim), Livia Gingulescu (Margareta Aldea), Ana Nagy-Scarlat (Colette Duduleanu), Iolanda Dain (Fräulein), Valentina Iancu (Lena), Lidia Roșca Marinescu (Zoia), Marinela Popescu (Zamfira), Petru Dondoș (Mircea Aldea), Cristian Ioan (Georges Duduleanu), Constantin Săsăreanu (Ianache Duduleanu)

Parvenitism, snobism, ignoranță și o deznădăjduită lipsă de cultură. Este lumea „*gaițelor*”: Aneta Duduleanu și a surorilor ei, Lena și Zoe. Un triptic de o rară expresivitate socială, reprezentând resturile destul de trainice încă, în acea vreme, ale unei clase care mai are destulă forță pentru a-și menține privilegiile. Acest „*cuib de*

viespi” este completat prin prezența Vandei, o aventurieră, care caută să-și ucidă spleenul prin speluncile Pari-sului, gata oricând să-și culeagă „*voluptatea ca pe o poamă coaptă*.” Iar în mijlocul acestei lumi, Kirițescu îl plasează pe Aldea, intelectualul, care se poate adapta acestui mediu, și prin care autorul pune problema rolului intelectualului în societatea burghezo-moșierească în care nu se poate realiza.

Spectacolul colectivului artistic al Secției române de la Teatrul de stat din Tg. Mureș reflectă, prin coordonatele sale generale, intențiile autorului de denunțare a mentalității de clasă și a individualismului zoologic al acestei lumi în plină descompunere, dorința crâncenă de posesiune a reprezentanților acestei clase, cramponate de formele învechite ale unei vieți închistate de prejudecăți și tradiții formale.

Regia artistică semnată de **Mihai Raicu** (scenografia: **Tamás Anna**; ilustrația muzicală: ing. **Lucian Ionescu**), optează pentru realizarea unui spectacol construit pe elemente de comedie, apropiată de formele pamfletar-satirice, ceea ce face ca substanța comică să reiasă din contrastul care condamnă prin ridicol caracterul retrograd al unor personaje care vor să afișeze cu totul altă aparență decât cea reală. În acest sens, scenografia contribuie esențial la dezvăluirea intensă a conținutului inuman și ridicol al membrilor „*cuibului*”. Conlucrarea dintre regizor și scenograf duce la crearea ambianței și atmosferei scenice proprii prin care substanța personajelor și preocupările lor de viață și de idei evidențiază adevăratul lor sens social. Prin grija regiei artistice, evoluția personajelor nu se limitează doar la exprimarea trăsăturilor exterioare, ci mai cu seamă la detașarea critică, la demascarea esenței lor sociale. De aici, varietatea mijloacelor de expresie, a datelor caracterologice, a ticurilor, a limbajului și comportamentul propriu personajelor, iar în ansamblu, al întregului mediu social. Spectacolul lui Mihai Raicu, sugerând o atmosferă de reală monotonie și deprimare, degajează ideea de veștejire a societății în care omul își pierde sensul existenței reale. Din colectivul de interpreți, o mențiune deosebită celor trei „*gaițe*” – dintre care **Fana Geică** (Aneta Duduleanu), prin coloritul viu și bogat al paletelor mijloacelor sale artistice are puterea și știința redării nedesimulate a esenței personajului interpretat. **Lidia Roșca Marinescu** (Zoe) și **Valentina Iancu** (Lena) compun personaje verosimile care își trădează în mod evident conținutul interior retrograd. **Marinela Popescu** (Zamfira) exprimă corespunzător, potrivit intențiilor textului, atitudini critice directe, în timp ce **Iolanda Dain** (Fräulein), greșit îndrumată, apasă până la ininteligibil pedala șarjei gratuite. **Constantin Săsăreanu** (Ianache Duduleanu) și **Cristian Ioan** (Georges Duduleanu) compun, diferențiat, portrete adecvate; o notă meritorie pentru primul, grație expresivității și coloritului cu care știe să-și gândească personajul – o notă în minus pentru al doilea, caz, în care, se pare că e vorba de o eroare de distribuție. **Maria Dumitrașcu** (Vanda Serafim) confirmă speranțele legate de o evoluție ascendentă marcată de la debutul ei la Târgu-Mureș; compoziție ce se impune prin finețea mijloacelor artistice cu care își luminează interior personajul. **Ana Nagy-Scarlat** (Colette Duduleanu) vădește același real talent în înțelegerea și exprimarea

lumii de idei a personajului, aceeași prestață în compunerea scenică. **Livia Gingulescu** (Margareta Aldea), alături de **Fana Geică**, știe să-și apropie esența reală a personajului și să-i dea viață scenică verosimilă; e o realizare mai mult decât meritorie. **Petre Dondoș**, în figura ziaristului Mircea Aldea, greșit îndrumat, actoricește nu poate să realizeze ascuțimea ciocnirii de mentalitate pe care o reprezintă în opoziție cu cea a Dudulenilor; prin puțin efort în plus, realizarea sa artistică va deveni perfectă.



Stagiunea 1976- 1977

*MINCINOSUL
BALCONUL
RĂTĂCIRE
OH, TINEREȚE!
1907 DIN PRIMĂVARĂ PÂNĂ-N TOAMNĂ
IDOLUL ȘI ION ANAPODA
PROCESUL HORIA
DUNDO MAROJE SAU COMEDIA BANILOR*

„Steaua Roșie”, 22 octombrie 1976

Mincinosul

de Carlo Goldoni

Regia artistică: Constantin Anatol; **Traducerea:** George Ivașcu și Polixenia Karambi; **Decorul:** Szakács György; **Costumele:** Romulus Peneș; **Data premierei:** 1 septembrie 1976; **Distribuția:** Constantin Săsăreanu (Doctorul Balanzoni), Valentina Iancu (Beatrice), Maria Dumitrașcu (Rosaura), Marinela Popescu (Colombina), Petru Dondoș/Radu Neag (Ottavio), Vlad Rădescu (Florindo), Mihai Gingulescu (Brighella), Teodor Danetti (Pantalone), Vasile Vasiliu (Lelio), Cornel Popescu (Arlecchino), Cristian Ioan (Un birjar), Ion Rițiu (Tânărul), George Mendel (Un poștaș)

Inaugurarea noii stagiuni teatrale de la Tg.-Mureș a prilejuit întruchiparea scenică a uneia dintre cele mai populare comedii ale lui **Carlo Goldoni** într-un spectacol colorat, viu și expresiv, punctat cu momente de adevărată performanță artistică.

Regizorul **Constantin Anatol** și-a condus inteligent echipa de interpreți spre afirmarea ideilor majore implicate în textul dramatic. Fructificând din plin posibilitățile oferite de scenografie (decoruri: **Szakács György**; costume: **Romulus Peneș**), regia artistică a știut să folosească spațiul scenic și dinamismul mișcării psiho-fizice a personajelor pentru a crea premisele necesare largirii rezonanței contemporane - actuale a dezbaterii (și receptării) ideilor piesei.

Ca atare, regia a contribuit la captarea interesului spectatorilor, la conectarea lor, ca participanți activi, în sfera de idei și stări de sentimente pe care le propune autorul. Buna organizare a desfășurării acțiunii scenice și a relațiilor dintre personaje permite sublinierea pregnantă a caracterelor și tipurilor piesei, demonstrând, în același timp, concretul poziției ideologice și etice de pe care a gândit întregul spectacol; de aici adeziunea spontană a spectatorilor, adeziune care, e cu atât mai vie, cu cât e dată într-un climat de voie bună, întreținută de inteligența replicilor, de satira și umorul suculent al lui Goldoni.

E evident că interpretarea scenică a eroilor lui Goldoni a avut și are, dintotdeauna, un caracter stimulator asupra artei actorului. Personalitatea și spiritualitatea acestor eroi îi obligă pe actori să-și „distileze” inteligența, să-și adâncească puterea de gândire și înțelegere, să-și selecteze mijloacele de exprimare artistică. Pentru orice actor, de oricând și de oriunde, rolul lui Lelio-mincinosul a însemnat și înseamnă prilejul unei munci stăruitoare pentru găsirea celor mai adecvate mijloace de exprimare vie, colorată și extrem de variată (de la replică la replică) a unui univers deosebit. Iată de ce portretul realizat de **Vasile Vasiliu** va fi cu atât mai bogat cu cât actorul va ști să depășească cât mai curând numărul insuficient de larg al schemelor pe care le folosește; credem în posibilitățile interpretului – în interesul adâncirii personajului și al plusului valoric al spectacolului. **Cornel Popescu** și **Marinela Popescu** sunt două prezențe cuceritoare,

pline de viață, de optimism sănătos și mai ales de înțelepciune, în interpretarea personajelor Arlechino și respectiv, Colombina.



Scenă din spectacol¹⁶⁵

Bună dozare a mijloacelor de exprimare ale lui **Constantin Săsăreanu** în figura medicului Balanzoni și ale lui **Vlad Rădescu** în cea a lui Florindo. Remarcabilă contribuția lui **Mihai Gingulescu** în dezvăluirea sensurilor confidentului Brighella, prin stăpânirea bună a mijloacelor artei scenice concentrate în imaginea puternică a înțelepciunii populare. **Valentina Iancu** (Rosaura) și **Petru Dondoș** (Ottavio), în nota bună a spectacolului. **Teodor Danetti** reține, pe drept, atenția, prin încercarea de valorificare a notelor de umor oferite de evoluția scenică a neguțătorului Pantalone.

În ansamblul său, premiera cu **Mincinosul** – un debut promițător de stagiune teatrală la Tg.-Mureș.

„*Steaua Roșie*”, 11 decembrie 1976

Balconul

de D.R. Popescu

¹⁶⁵ <https://www.teatrunitational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1976-1977/mincinosul.html>.

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Scenografia:** Anna Tamás; **Data premierei:** 2 decembrie 1976; **Distribuția:** Cornel Popescu (Adrian), Ion Rițiu (Melpomete), Otilia Borbáth/Lidia Roșca Marinescu (Voichița), Constantin Doljan (Alex), Cristian Ioan (Țaporea), Constantin Săsăreanu (Bășat), Teodor Danetti (Cășină), Lidia Roșca Marinescu/ Fana Geică (Stela), Alexandru Făgărășan (David), Livia Doljan (Rozalia), Ștefan Moiescu/ Ede Bartoș (Toderea), Ion Fiscuteanu (Andrei), Mihai Gingulescu (Horia), Ana Nagy-Scarlat (Fana)

Dezbaterea unor probleme cu caracter general-uman în lumina ideologiei și gândirii noastre, conferă piesei lui **D. R. Popescu** atribute de certă valoare, politică-umanitaristă. Angajată în lupta pentru triumful ideilor înaintate ale societății noastre, această piesă, în interpretarea actorilor Secției române de la Teatrul de Stat din Tg.-Mureș, se constituie în sursă de momente artistice de semnificativă împlinire a unora din sarcinile majore ale zilelor noastre: modelarea conștiinței, făurirea și dezvoltarea omului nou, marcat de un înalt nivel ideologic-moral.

Lectura regizorală a lui **N. Scarlat** urmărește focalizarea întregului complex de idei implicate în piesă; de aici, sentimentul bun că spectacolul e o dezbatere scenică de sinteză a politicului, eticului și filozoficului, ca o osatură a unor concepții despre om și adevărul vieții. Desfășurarea acțiunii pe planurile interferate ale visului și realității capătă o tratare regizorală corectă, ferită de orice ostentație. În ansamblul său, spectacolul e făcut cu măsură și bun gust. Aceasta, datorită și contribuției de gândire și realizare adecvată, la unison cu vibrația ideilor, a scenografiei artistei **Anna Tamás**. În acest cadru, personajele, caracterizate amplu, își găsesc locul firesc atât ca temă, cât și ca desen al mișcării scenice. Credem, însă, că unele momente din evoluția povestirii scenice și din relațiile dintre personaje nu sunt încă suficient de limpezite, putând pricinui eventuale dificultăți sau nedumeriri în receptarea mesajului piesei. Rezerva noastră e făcută în ideea de continuare a acțiunii de perfecționare a spectacolului, prin uzarea fără timiditate de acele mijloace scenice particulare care dau strălucire tocmai unor astfel de momente din evoluția scenică a textului dramatic. În acest fel, s-ar lumina mai puternic trăsăturile caracterelor și s-ar reda mai amplu și mai nuanțat ideile majore ale textului.

În realizarea spectacolului, un merit de seamă revine actorilor, dintre care unii reușesc creații de valoare. În rolul pivot al piesei, al fostului ilegalist David Ionescu, **Al. Făgărășan** redă viu și convingător tribulațiile iminente momentelor de zbatere interioară în procesul de regăsire, de definire lucidă a sensului vieții, de triumf al adevărului asupra oricărui fel de compromis. În figura luminoasă a tânărului Adrian Ionescu, **Cornel Popescu** compune plastic și adecvat întreg zbuciumul unui suflet răvășit de întrebări. Demne de remarcat finețea cu care **Otilia Borbáth** redă întreg farmecul de viață al tinerei și „întinatei” Voichița: sinceritatea și dezinvoltura cu care **Ion Fiscuteanu** redă

temperamentul ilegalistului Andrei: tactul și inteligența cu care **Fana Geică** conturează trăsăturile de caracter ale mamei Stela; simplitatea și căldura cu care **Mihai Gingulescu** și **Ana Nagy-Scarlat** întrupează pe Horea, respectiv pe Fana. Organic inserați în dialog și în acțiune, interpreții așa-ziselor „*molii ale socialismului*” asigură, prin compoziții și evoluții bine gândite, echilibrul spectacolului. **Ion Rițiu** (Melpomete), **Constantin Doljan** (Alex), **Cristian Ioan** (Țaporea), **Constantin Săsăreanu** (Bășat), **Teodor Danetti** (Cășină), **Livia Doljan** (o excepțională Rozalia) și **Bartos Ede** (Toderea) contribuie la realizarea unui spectacol care, lucrat în continuare, are șanse să devină un autentic eveniment de artă scenică militantă¹⁶⁶.

„*Steaua Roșie*”, 8 ianuarie 1977

Rătăcire

de Tudor Negoiță

Regia artistică: Mihai Manolescu; **Scenografia:** Szakács György; **Data premierei:** 30 decembrie 1976; **Distribuția:** Constantin Săsăreanu (*Tatăl*), Iolanda Dain (*Mama*), Mihai Gingulescu (*Șerban*), Livia Gingulescu (*Iulia*), Marinela Popescu (*Delia*), Livia Doljan (*Laura*), Maria Dumitrașcu (*Dana*), Cristian Ioan (*Emil*), Ion Rițiu (*Alfred*), Marius Bodochi/*Dan Guga* (*Poștașul*)

Tânărul **Mihai Manolescu**, proaspăt absolvent al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București, angajat cu ambiție și curaj în montarea piesei lui Tudor Negoiță se dovedește a fi o prezență regizorală interesantă. Acest prim spectacol al lui Mihai Manolescu, montat într-un teatru profesionist, denotă o regie gândită pe marginea unitară a textului, o regie discretă dar activă prin încercarea de a exprima cât mai clar, fără efecte și accente forțate, ideea de bază a piesei degajată din așa-zisa „*dramă a deprădăcinașilor*.”

Ceea ce surprinde plăcut la acest foarte tânăr debut regizoral e marea sa disponibilitate de a se exprima profesional în primul rând prin actori precum și știința cu care disciplinează evoluția actorilor în ansamblul complex al desfășurării acțiunii scenice. Reținem ca trăsătură pozitivă și meritorie intenția de evitare a autodemnstrăției regizorale – fapt ce se constituie în platformă sigură pentru activitatea sa viitoare.

¹⁶⁶ Florin Tornea, în „*Teatru*” (ianuarie 1977, p. 42-44), aprecia spectacolul de la Târgu-Mureș ca fiind deja un eveniment demn de laudă din moment ce afirma că: „echipa de interpreți cu care a lucrat Nicolae Scarlat a venit în sprijinul lucrului său regizoral, în genere, cu migăloase invenții compoziționale și cu mici excepții, a încheat un spectacol de extrem de frumoase virtuți plastice, dar, mai ales, de limpezi și convingătoare – nu o dată, tulburătoare – descifrări ale unui text dificil, greu de „literatură”, furat, adesea, de ambiguitate”.

În lucrul cu actorii distribuiți, e evidentă preocuparea regizorală de desfacere meticuloasă a acțiunii dramatice, de descifrare și punere în lumină a sensurilor ei majore și profund actuale. Desigur, sublinierea diferențiată a multiplelor sensuri despre care vorbim, ține de arta interpreților; de reținut însă știința cu care Mihai Manolescu a dirijat și ansamblat această bună muncă actoricească

Spectacolul cu piesa lui **Tudor Negoită**, situat la un bun nivel de măiestrie scenică, evidențiază forța unui colectiv care reliefează profiluri actoricești de autentică valoare artistică. Astfel, în figura „*omului care nu poate uita pământul unde s-a născut*,” **Livia Gingulescu** realizează o partitură scenică complexă și variată, întrețesută din izbutite momente de tălmăcire a universului moral al „*dezrădăcinatei*” Iulia.



Scenă din spectacol¹⁶⁷

Mihai Gingulescu, mânuind cu abilitate câteva replici – cheie, are o evoluție scenică care dezvăluie cu autenticitate impresionantă sensibilitatea, omenescul, pasiunea pentru dreptate și adevăr a personajului Șerban. **Marinela Popescu** dovedește bogată imaginație și inventivitate scenică, degajând prospețime atrăgătoare în compunerea Deliei. Se impun, de asemenea, **Iolanda Dain** – prin recunoscută experiență compozițională (Mama); **Constantin Săsăreanu** – prin veritabilă și caldă prezență umană (Tatăl); **Livia Doljan** – prin dezinvoltura și rafinamentul cu care știe să dozeze umorul (Laura); **Maria Dumitrașcu** – prin simplitatea și gingășia cu care compune psihologia unui

¹⁶⁷ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1976-1977/ratacire.html>.

personaj tratat ingrat de către autor (Dana); **Cristian Ioan** – prin buna sa intuiție scenică, (Emil) și, în sfârșit, **Ion Rițiu** – prin maniera personală prin care, refuzând clișeu, știe să adopte atitudine critică față de personaj (Alfred).

Privit în ansamblu, spectacolul cu **Rătăcirea** definește efortul creator al unui colectiv teatral tânăr și talentat, lansat pe drumul atingerii și consolidării treptei de deplină maturitate artistică.

„*Steaua Roșie*”, 5 martie 1977

Oh, tinerețe

de Eugene O`Neill

Regia artistică: Zoe Stanca-Anghel; **Asistent regie artistică:** Mihai Manolescu; **Traducerea:** Zoe Stanca Anghel; **Decoruri și costume:** Diana Popov și arh. Vladimir Popov; **Ilustrația muzicală:** ing. Lucian Ionescu; **Coregrafia:** Maria Dumitrașcu; **Data premierei:** 17 februarie 1977; **Distribuția:** Ștefan Moiescu (Nat Miller), Livia Doljan (Essie), Ion Rițiu (Arthur), Cornel Popescu (Richard), Marinela Popescu (Mildred), Rareș Guga/Marius Bodochi (Tommy), Ion Fiscuteanu (Sid Davis), Melania Ursu (Lilly Miller), Teodor Danetti (David Mc. Comber), Livia Gingulescu (Muriel Mc. Comber), Radu Neag (Wint Selby), Dorina Păunescu (Bella), Mihai Gingulescu/Vlad Rădescu (Barmanul), Constantin Doljan (Voiajorul comercial), Cristina Ionescu (Femeia de serviciu)

Din noianul de impresii produse de munca și creația artistică cu piesa lui O`Neill, însemnările de față doresc să consemneze doar câteva, legate de elementele de reală și plăcută surpriză. Astfel: o piesă mai puțin cunoscută a unui arhicunoscut dramaturg american, o regizoare de renume, în debut la Tg. Mureș și patru actori noi, de certă valoare artistică, în apariție în bloc, în aceeași distribuție actricească ... Iată elementele ca pe parcursul spectacolului starea de încântare a spectatorului să crească de la o scenă la alta.

În figura lui Nat Miller, actorul **Ștefan Moiescu** reliefează bogatul subtext al replicilor lui O`Neill printr-o filtrare personală care pledează pentru adevărata personalitate artistică. În personajul complex al surorii lui Nat, în Lilly Miller, actrița **Melania Ursu** compune în modalitatea bijutierului care sporește strălucirea pietrei prețioase: ridicând amănuntul de viață la valori tipice, actrița împrumută forță de generalizare imaginii artistice a sentimentelor pe care le întruchipează.

În Bella, **Dorina Păunescu** realizează pe coordonate de interpretare sigure un profil dramatic plin de savoare și veridicitate, iar în figura tânărului student Wint Selby, **Radu Neag** vedește putere de gândire și realizare în spiritul textului dramatic. Acestea sunt realizările actorilor noi – realizări care, am sentimentul că au produs, pe suportul concepției regizorale, un reviriment în evoluția scenică a multora dintre ceilalți actori distribuți.

Astfel: **Ion Fiscuteanu**, în figura lui Sid Davis, și-a dezvăluit noi și nebănuite fațete ale marelui său talent. La fel, **Livia Doljan** (Essie), **Marinela Popescu** (Mildred), **Mihai Gingulescu** (Barmanul) și **Constantin Doljan** (Voiajorul). Pe aceleași considerente, aprecieri deosebite pentru **Cornel Popescu**, pentru desăvârșita exprimare a universului lăuntric și vieții spiritului tânărului Richard, și menționi pentru **Ion Rițiu**, **Teodor Danetti**, **Livia Gingulescu**, (copilul) **Rareș Guga** și **Cristina Ionescu** pentru aportul la crearea atmosferei scenice. Operând cu idei și mijloace de expresie contemporane, actorii izbutesc să prezinte o remarcabilă realizare scenică contemporană.



Scenă din spectacol¹⁶⁸

Problema principală a realizatorilor spectacolului e cea a însuflețirii scenice a gândurilor lui O'Neill și modelarea mijloacelor de expresie corespunzătoare ideii textului dramatic; altfel spus: extragerea acestor idei din însăși izvoarele de gândire ale autorului. Operația, plină de nobilă ambiție și migală e încununată cu succes – de unde și eficiența spectacolului, eficiență sinonimă cu autentică valoare artistică. Intensitatea psihică a spectacolului se transmite spectatorilor – de aici, sinceritatea și căldura aplauzelor sălii.

Meritul deosebit al regizoarei **Zoe Stanca-Anghel** (asistent – **Mihai Manolescu**) constă în insistența asupra caracterizării personajelor, în știința întru chipării cât mai

¹⁶⁸<https://www.teatrunational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1976-1977/oh-tinerete.html>.

pregnante a figurilor respective; acest merit crește în valoare prin faptul că actorii exploatează toate acele situații și momente scenice, precum și acele trăsături umane pe care autorul le-a prins în culorile uneori vii, alteori estompate ale umorului și duioșiei, ale hazului și ironiei blânde. În realizarea personajelor, actorii, ținând seama de aceste date, întruchipează anumite trăsături etice purtătoare de idei caracteristice. În acest fel, marea majoritate a actorilor creează personaje vii, concrete, puternic individualizate.

Expresia artistică a spectacolului, conceput de soții **Diana și Vladimir Popov**, se înscrie activ în funcția și sprijinul tălmăcirii interpretative a piesei. Cu aceleași resorturi e gândită și realizată coregrafia (**Maria Dumitrescu**) și ilustrația muzicală (**Lucian Ionescu**) a spectacolului.

„*Steaua Roșie*”, 23 aprilie 1977

Idolul și Ion Anapoda

de George Mihail Zamfirescu

Regia artistică: Mihai Manolescu; **Scenografia:** Tamás Anna; **Ilustrația muzicală:** Silvia Culcer; **Data premierei:** 14 aprilie 1977; **Distribuția:** Lidia Roșca Marinescu (*Stăvăroaia*), Ana Nagy-Scarlat/Irina Cosma (*Mioara*), Valentina Iancu (*Frosa*), Vasile Vasiliu (*Ion*), Vlad Rădescu (*Valter*), Constantin Săsăreanu (*Aristotel*), Marius Bodochi/Dan Ciobanu (*Icu Dănicel*)

O reîntâlnire plăcută a spectatorilor cu o piesă a lui **G. M. Zamfirescu** – dar mai ales o întâlnire reușită a rolului titular cu un interpret plin de disponibilități scenice, creatoare; iată semnificația unei premiere teatrale încărcată cu atributele adevăratului act de cultură.

Piesa lui Zamfirescu, pătrunsă de spiritul amplei înțelegeri a resorturilor care mișcă societatea, într-o lume în care elementul de descompunere e intrinsec și virulent, e învăluită ușor de unda suflului înnoitor de umanitate. Partea de rezistență a spectacolului e dată de încercarea de caracterizare socială a mediului, de dezvăluire realistă a tabloului social și a psihologiei personajelor, de conturare a unor sentimente și pasiuni ce dovedesc potențialul viral al celor din categoria eroilor titulari, chiar dacă aceștia se resemnează, aparent, într-o viață mediocră, de găoace familială mic-burgheză (bună și semnificativă, în acest sens, ilustrația muzicală a **Silviei Culcer**). E vizibil efortul regizorului **Mihai Manolescu** și al interpreților de a trata piesa în lumina acestor semnificații majore, în lumina concepțiilor despre viață și teatru ale lui Zamfirescu.

Atitudinea regizorului față de text e ilustrată prin respectarea sensurilor implicate ale comediei tragice. Faptul, în sine, e lăudabil, însă, credem că acest respect e necesar să fie convertit în putere de transfigurare scenică prin mijloace specifice, proprii.

Ni se pare timidă încercarea de față. Există în spectacol momente realizate cu mijloace artistice reale și convingătoare; de pildă, scena „*musafirului nepoftit*”, care e valorificată într-o imagine expresivă și diferențiată. În această scenă, regizorul a obținut, prin participarea interpreților, punerea în lumină a caracterului personajelor, precum și redarea nuanțată a ideilor întruchipate. Reținem tocmai acest moment deoarece e elocvent pentru participarea creatoare a regiei în găsirea și redarea sensurilor printr-o imagine scenică inventivă și cuprinzătoare; pe de altă parte, momentul evidențiază mai puțină grijă față de unitatea de stil a spectacolului și interpretării artistice... Credem, apoi, că în transmiterea scenică a „*devenirii idolului*” regia ar trebui ajutată și de către talentata scenografă **Tamás Anna**, ale cărei decoruri, create cu gust, într-o tonalitate plăcută, rămân, totuși, neutre – în evident contrast cu „*exterioarele*” care își au expresivitatea și puterea de sugestie bine marcate.



Vasile Vasiliu și Valentina Iancu¹⁶⁹

Ni se pare timidă area de față. Există în spectacol momente realizate cu mijloace artistice reale și convingătoare; de pildă, scena „*musafirului nepoftit*”, care e în într-o imagine expresivă și diferențiată. În această scenă, regizorul a obținut, prin participarea interpreților, punerea în lumină a caracterului personajelor, precum și redarea nuanțată a ideilor întruchipate. Reținem tocmai acest moment deoarece e elocvent pentru

¹⁶⁹ <https://www.teatrunitational.ro/arhiva-teatrului/stagiuni/stagiunea-1976-1977.html>.

participarea creatoare a regiei în găsirea și redarea sensurilor printr-o imagine scenică inventivă și cuprinzătoare; pe de altă parte, momentul evidențiază mai puțin grijă față de unitatea de stil a spectacolului și interpretării artistice... Credem, apoi, că în transmiterea scenică a „*devenirii idolului*” regia ar trebui ajutată și de către talentata scenografă **Tamás Anna**, ale cărei decoruri, create cu gust, într-o tonalitate plăcută, rămân, totuși, neutre – în evident contrast cu „*exterioarele*” care își au expresivitatea și puterea de sugestie bine marcate.

În realizarea spectacolului un merit de seamă îi revine lui **Vasile Vasiliu**, care, în figura lui Ion, impune imaginea vie a unui simbol, a anonimului, evidențiind pregnant multiplele resorturi interne, umane, ale „*dânsului*”, interpretare cuceritoare în momentele de fină poezie a strădaniilor pigmalionice față de Frosa. În rolul acesteia, **Valentina Iancu** exprimă cu plastică elocventă întreg zbuciumul unui suflet nedreptățit. **Lidia Roșca Marinescu** (Stăvăroaia) conturează cu abilitate profilul vicleniei și rapacității ascunse sub masca falsei „*corectitudinii*” mic-burgheze. **Ana Nagy-Scarlat** (Mioara), **Constantin Săsăreanu** (Aristotel) și **Vlad Rădescu** (Valter), uzitând mijloace adecvate, contribuie prin gesturi și replici sugestive la crearea atmosferei spectacolului (cu rezerva amintită). **Maria Bodochi**, o apariție agreabilă la „*haimanaua inteligentă*.”

„*Steaua Roșie*”, 30 aprilie 1977

Procesul Horia

de Al. Voitin

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Scenografia:** arh. Traian Nițescu; **Data premierei:** 28 aprilie 1977; **Distribuția:** Ștefan Moisescu (Horia), Ion Fiscuteanu (Cloșca), Radu Neag/Mihai Gingulescu (Crișan), Alexandru Făgărășan (Crișănușu), Constantin Anatol (Contele Antoniu Jancovich von Darubar), Constantin Doljan (Generalul-baron Paul von Papilla), Teodor Danetti (Secretarul aulic Adam Triecsik von Melynados), George Custură/ Vasile Vasiliu (Contele Francisc Barkóczy), Ion Rîțiu/Vlad Rădescu (Contele Ștefan Illésházy), Cornel Popescu (Căpitanul Knaabe), Cristian Ioan (Alexandru Bota), Livia Doljan (Rebeka Király-Szpánosy), Marinela Popescu (Edith Szpánosy), Melania Ursu/Iolanda Dain (Eva lui Adam Giurgiu), Dorina Păunescu/Iolanda Dain (Eva lui Mihai Turciu), Marcela Andrei/ Valentina Iancu (Eva lui Marcu Giurgiu), Dan Glasu (Actuarul Friedrich von Eckhard), Mircea Chirvăsuță (Meșterul Anton Steinwald)

Prezentată în preajma și în cinstea centenarului cuceririi Independenței de stat a României, premiera cu piesa lui Al. Voitin are rezonanțe adânci în conștiința spectatorului. Prin suma de valori literar-dramatice și moral-estetice conținute, piesa și spectacolul capătă, deopotrivă, valențe politice chemate să fortifice credința că viața noastră își trage puterea și nemurirea din istoria noastră, trecută și prezentă.

Înscrierea piesei în repertoriul Secției române a Teatrului de Stat din Tg.-Mureș, dincolo de meritul incontestabil al conducerii artistice, se justifică „*nu numai prin aceea că ea ne oferă un mijloc seducător de prezentare metaforică a unor idei contemporane, ci și prin faptul că scriitorul își poate comunica viziunea asupra trecutului prin interpretarea dialectică a evenimentelor*” (Al. Voitin).



Ion Fiscuteanu, Ștefan Moisescu și Radu Neag¹⁷⁰

Întruchiparea scenică a acestui text dramatic de mare forță generalizatoare are, în viziunea regizorală a lui **Dan Alecsandrescu**, un pronunțat caracter de spectacol de idei animate de un puternic suflu contemporan. Demn de relevat, caracterul activ al interpretării regizorale, evidențiat prin subtila înfățișare a universului de idei ce se ciocnesc de niște florete nervoase pe întreg parcursul spectacolului, prin fixarea liniei logice a desfășurării raporturilor dintre forțele și personajele scenice, prin găsirea tonalității celei mai potrivite pentru definirea gradului tensiunii dramatice. În viziunea regizorală a lui Dan Alecsandrescu, subtila țesătură de relații politice și psihologice dintre personaje, transpusă într-un cadru scenografic de maximă expresivitate scenică (**Traian Nițulescu**), se constituie în element de adevărată distincție: e atmosfera locului și timpului istoric, cu tonurile ei de umbră și lumină – o atmosferă scenică proprie și corespunzătoare dimensiunii logice și psihologice pe care o conține fiecare

¹⁷⁰ Reproducere din revista „Teatrul”.

personaj.¹⁷¹De aici, densitatea de idei a spectacolului și puterea de reliefare a semnificațiilor istorice și, în același timp, contemporane pe care le dezvăluie. Raportul conflictului dintre forțele politice antagoniste, resorturile social-psihologice ale personajelor centrale sunt reliefate în măsura în care desfășurarea „procesului” pune în lumină justețea și măreția cauzei poporului român, a maturității gândirii sale politice, a adevărului luptei sale pentru libertate politică și socială. Momentul în care contele Janovich rostește: „*Ai învins Horia!*”, e unul de maximă tensiune dramatică.

Dinamica interioară a spectacolului e susținută prin demonstrația inter-pretativă a unei echipe de actori înzestrați care, într-un spectacol de echilibrată profesionalitate, adâncesc incursiunile autorului în lumea psihologică a eroilor. **Ștefan Moiescu** (Horia), **Ion Fiscuteanu** (Cloșca), **Radu Neag** (Crișan), **Alexandru Făgărășan** (Crișănuțu), însușindu-și substanța personajelor, reușesc compoziții impunătoare, de remarcabilă forță de sugestie.

Constantin Anatol (contele Jancovich), **Constantin Doljan** (generalul Papilla), **Teodor Danetti** (Melynados), dezvăluie prin bună interiorizare, etapele sugestive ale proceselor psihologice care îi înconvoaie sub povara adevărului că dreptatea și lupta pentru libertate nu pot fi înfrânte niciodată.

Cornel Popescu (Knaabe), **Ion Rițiu** (Illésházi), **Cristian Ioan** (Soldatul Bota), crează roluri încadrate organic în spectacol. **Livia Doljan** (Szpánosy), **Marinela Popescu** (Edith), **Mircea Chirvăsuță** (Meșterul Steinwald), izbu-tesc, în roluri mici, creații mature. **Melania Ursu** (Ana lui Adam Giurgiu) și **Dorina Păunescu** (Ana lui Mihai Turciu), crează momente de maximă tensiune dramatică. Inspirată și de bun augur distribuirea lui **George Custură** (Barkóczi), **Dan Glasu** (Eckhard) și **Marcela Andrei** (Eva lui Marcu), studenți în anul I, Secția română, la Institutul de Teatru „*Szentgyörgyi István*”, datorită contribuției lor meritorii la realizarea atmosferei de ansamblu a spectacolului.

Spectacolul cu piesa **Procesul lui Horia** se înscrie, prin realizările re-marcabile ale fiecărui actor în parte și ale întregului colectiv în ansamblu, ca o reușită de prim rang a Secției române a Teatrului de Stat din Tg.-Mureș.¹⁷²

¹⁷¹ De aceeași părere era și Valeria Ducea, care scria în cronică sa că: „*spectacolul semnat de Dan Alecsandrescu – desfășurat în decorul auster, creator de atmosferă și în costumele frumoase ale lui Traian Nițescu – monumental, armonios, de înaltă ținută, valorifică plenar acest text, care, de altfel, nu e pentru întâia oară luat în seamă de regizor și de scenograf; în aceeași formație, în urmă cu nouă ani, cei doi au montat **Procesul lui Horia** și la Arad. Cu experiența și cu învățămintele câștigate atunci, au reluat, astăzi, piesa, cu intenție vădită de a demonstra permanenta oportunitate a lucrării*” („Teatrul”, mai 1976, p. 39-40).

¹⁷² La ediția din 1977 a Festivalului „Cântarea României”, spectacolul a fost distins cu *Premiul I*, Constantin Anatol cu *Premiul I pentru interpretare masculină*, Dan Alecsandrescu, cu *Premiul III pentru regie* și Traian Nițescu cu *Premiul III pentru scenografie*.

Este incontestabil meritul regiei de a fi realizat o distribuție care demonstrează o atentă cunoaștere a forțelor și talentelor actricești ale teatrului, este meritul regiei și al actorilor de a fi adus pe scena târgumureșeană, într-o inspirată scenografie, un spectacol de aleasă ținută artistică și vibrație pa-triotică.

Nu putem încheia rândurile noastre fără a sublinia frumusețea și bogăția de date și idei a caietului de sală – o notă maximă în plus pentru activitatea teatrului.



Stagiunea 1977- 1978

*NOAPTEA CABOTINILOR
A MURIT TARELKIN
DOCTOR FĂRĂ VOIE
PIATRĂ LA RINICHII
OMUL CARE ADUCE PLOAIE
EMIGRANȚII
POVESTEA DULGHERULUI ȘI A FRUMOASEI SALE
SOȚII
FEDRA*

„*Steaua Roșie*”, 16 octombrie 1977

Noaptea cabotinelor

de Romulus Guga

Regia artistică: Dan Alexandrescu; **Scenograf:** Romulus Peneș; **Data premierei:** 13 octombrie 1977 – Premieră absolută; **Distribuția:** Ștefan Moisescu (*Anton de Lambi*), Iolanda Dain (*Eleonora*), Cornel Popescu (*Viniciu*), Ion Fiscuteanu (*Coriolan*), Alexandru Morariu (*Timotei*), Dorina Păunescu (*Adela*), Valentina Iancu (*Claudia*), Mihai Gingulescu (*Un trompetist*)

Actuala stagiune teatrală din Tg.-Mureș s-a deschis cu premiera absolută a piesei **Noaptea cabotinelor** de Romulus Guga. Semnat de regizorul **Dan Alecsandrescu**, spectacolul atrage atenția prin câteva virtuți notabile, prin atmosferă și printr-o subtilă prelungire în conștiința spectatorului a ecoului stârnit de dezvoltarea de idei propuse de un text încărcat de noblețe și puritate ideologică, înveșmântat în imagini poetice de certă valoare artistică.

Atmosfera spectacolului și pregnantă fermitate a ideilor înlănțuite de-a lungul acțiunii dramatice desfășurată integral în planul conștiinței protagoniștilor izvorăsc din spiritul în care autorul își concepe piesa, din spiritul în care regizorul face lectura scenică a piesei. Atât o poziție, cât și cealaltă, dincolo de afirmarea unor atitudini și concepții politice și ideologice ferme, pledează pentru o fericită (și din păcate, rară)

Decorul semnat de **Romulus Peneș**, prin linia și desenul său realist, sugestiv prin valoarea încărcăturii metaforice, contribuie eficient la realizarea intenției de punere în valoare și lumină reală a mesajului etic-politic al piesei: „*că omul poate fi nimic, dar niciodată înfrânt*”; de subliniere puternică a ideii profund umaniste: „*că viața, oricât de vinovată este față de noi, e totuși imaculată, că lumina care sălășluiește în fiecare ființă e cognoscibilă când servește libertatea și puritatea umană*” (Romulus Guga – în caietul de sală).

Toate mijloacele scenografice, de reală valoare artistică, de la mimică la mișcare și intonație, de la costume, recuzită și muzică, până la jocul magistral al pauzelor artistice, se constituie în tot atâtea factori care vin în sprijinul opțiunii spectatorului pentru o meditație sinceră, pentru conectarea sa la dimensiunea revoluționară a vieții sociale autentice.

Spectacolul cu piesa lui Romulus Guga s-a bucurat de o distribuție actoricească valoroasă, expresivă și capabilă să transforme în virtuozitate scenică până și cele mai dificile momente și situații dramatice ale textului.

În rolul lui *Viniciu*, **Cornel Popescu** izbutește să reliefeze cu rafinament și nuanțat psihologia unui personaj dramatic complex și dificil. **Alexandru Morariu**, în figura lui *Timotei*, își face un debut promițător la Tg.-Mureș. **Dorina Păunescu** și **Valentina Iancu**

întruchipează corect și cu demnitate artistică pe Adela și respectiv, **Claudia Ștefan Moiescu** (Anton) și **Iolanda Dain** (Eleonora) interpretează convingător personaje cu comportamente și stări psihice deosebit de interesante în planul scriiturii dramatice. În figura lui Miron, **Mihai Gingulescu** întrupează corect personajul-referință care delimitează stările, ideile și comportamentul tuturor personajelor piesei.

întâlnire de reală eficiență artistică dintre autor și regizorul **Dan Alexandrescu**.



Cornel Popescu și Dorina Păunescu¹⁷³ Ion Fiscuteanu și Valentina Iancu

Deschiderea noii stagiuni teatrale de la Tg.-Mureș, făcută sub un bun augur, vădește cu prisosință faptul că teatrul dispune de multe și valoroase personalități artistice¹⁷⁴.

¹⁷³ Reproducere din revista „Teatrul”.

¹⁷⁴ „Spectacolul grav – scria Mira Iosif - auster, cu infiltrații ironice, cu momente de veselie buimacă, cu tăceri triste, cu pauze amenințătoare, cu replici-cheie decupate limpede, cu personajele în veșnică dispută, mișcându-se firesc, realist, dar și cu planuri studiate, cu gesturi simbolice, de învăluire, de respingere – plantația demonstrându-ne, încă o dată, lectura în adâncime, sondarea interioarelor piesei – spectacolul, deci, semnat, cu autoritate, de Dan Alecsandrescu, restituie piesei lui Romulus Guga profunzimea, elevația dezbaterii și finețea riposteii la adresa „cabotinelor” („Teatrul”, noiembrie 1977, p. 60). La rândul său, Valentin Silvestru vorbește despre piesă caracterizând-o drept o ” dramă tulburătoare”, **Noaptea cabotinelor**, „concepută cu sobrietate și finețe scenică la Teatrul Național din Târgu-Mureș”(Valentin Silvestru, *Un deceniu teatral*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 70).

„Steaua Roșie”, 3 decembrie 1977

A murit Tarelkin

de A.V. Suhovo-Kobîlin

Regia artistică: Harag György; **Traducerea:** Alexandru Kirițescu și Tatiana Berindei; **Asistent de regie:** Mihai Manolescu; **Scenograf:** Dan Jiteanu; **Asistent scenografie:** Smaranda Vasilescu; **Muzica:** Silvia Culcer; **Data premierei:** 26 noiembrie 1977; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Maxim Kuzmici Varravin, respectiv Căpitanul Polutatarinov), Aurel Ștefănescu (Kandid Kastorovici Tarelkin, respectiv Sila Silâci Kopâlov), Cornel Popescu (Antioh Elpidiforovici Oh), Ion Fiscuteanu (Ivan Antonovici Raspuliev), Cristian Ioan (Cibisov), Dan Glasu (Ibisov), George Custură (Omega), Constantin Săsăreanu (Flegmont Egorîci Popugaicikov), Constantin Doljan (Civankin), Radu Neag/Emil Schmidt-Stein (Kristian Kristianovici Unmöglichkeit), Livia Gingulescu (Ludmila Spiridonova Brandahlistova), Iolanda Dain (Marușa), Dan Ciobanu (Pahomov), Vlad Rădescu/Traian Costea (Kaciala), Liviu Timuș/Alexandru Perghe (Șatala), Cristian Ioan (Vanicika)

Premiera cu **A murit Tarelkin** e un succes incontestabil și se reține la activul regizorului și al colectivului artistic al Secției române a Teatrului din Tg.-Mureș. Textul dramatic al lui A. V. Suhovo Kobîlin are șansa unei lecturi regizorale și a unei distribuții din cele mai fericite. Odată cu derularea acțiunii dramatice îți dai seama de adevărul cuprins în cuvintele autorului: „*Ce grozăvie să-i pui unui om care are posibilitatea să vorbească, o botniță pe viață! Și pentru ce? Fiindcă satira sa nu provoacă, din păcate, râsul, ci cutremură...*”

E expresia amărăciunii lui Suhovo-Kobîlin față de hărțuielile sale de o viață cu oficialitățile țariste din perioada de început a dezvoltării relațiilor capitaliste din Rusia... Satira acestor stări de lucruri capătă în spectacol o tălmăcire artistică remarcabilă.

Regizorul **Harag György** (asistent de regie Mihai Manolescu) caută și reușește să păstreze intact miezul dramatic al piesei lui Suhovo Kobîlin. Exigent și inventiv, regizorul știe să facă o lectură critică inteligentă și incitantă a esenței ideilor pe care le expune la exigența spectacolului contemporan. Acest spectacol își are puterea sa de existență în ceea ce regizorul Harag a mai dovedit-o și în alte montări - știe să creeze, în spectacol, o bună unitate și sudură de echipă artistică, adică o eficientă stăruire asupra sincronizării relațiilor dintre personaje ori grupuri de personaje, fapt care, în spectacolul cu *A murit Tarelkin* dezvăluie o reușită din punct de vedere al omogenizării interpreților. Semnificativ, în acest sens, scenele în care sunt mișcate grupurile de interpreți care exprimă inteligent aceleași idei și funcții dramatice; e o mișcare cvasi coregrafică de mare rafinament și cu efecte multiplicare grație imaginii scenografice ingenioase a arhitectului **Dan Jitianu** (asistent, arh. Smaranda Vasilescu). Păstrând intact miezul

dramatic al farsei, regizorul Harag György vădește predilecție atât pentru sublinierea ideilor de bază, cât și pentru punerea în valoare a detaliului semnificativ.

Insistăm asupra acestui fapt deoarece regizorul nu pregetă pe parcursul spectacolului, să recurgă la repetare, fapt prin care detaliul respectiv capătă forță de sugestie, conturează pregnant tabloul scenic respectiv. De forța sugestivă a spectacolului nu e străină nici muzica de scenă a Silviei Culcer.



Iolanda Dain și Aurel Ștefănescu¹⁷⁵

Stăruirea asupra detaliului nu e un lucru gratuit, deoarece poartă în sine semnificația adevărului, pune deci în evidență substanța textului.

Spuneam că șansa reușitei e dată și de exacta distribuire a interpreților care izbutesc să contureze în mod exact personajele respective. Evoluția de ansamblu a actorilor denotă o integrare în concepția regizorală despre esența textului, o integrare în disciplina scenică a spectacolului. Portretizările artistice, nuanțate și colorate contribuie la completarea caracteriologică a personajelor.

Dintre interpreți se detașează puternic **Ion Fiscuteanu** care, volubil, cu nonșalanță, cu mult mult umor și multă vitalitate compune figura subcomisarului de poliție Raspliev. În figura lui Tarelkin, **Aurel Ștefănescu** își face un bun și promițător debut la Târgu-Mureș: face o compoziție minuțioasă, dă dovadă de un bogat registru

¹⁷⁵ iolandadain.mariactorimureseni.ro.

interpretativ. **Mihai Gingulescu** autentic și convingător în personajele interpretate, Varravin și Polutatarinov. **Cornel Popescu** în Elpidiforovici izbutește o compoziție minuțioasă bazată pe inteligență și distincție scenică. În celelalte roluri de mai mică întindere, actorii **Cristian Ioan** (Cibisov), **Constantin Săsăreanu** (Popugaicikov), **Constantin Doljan** (Civankin), **Radu Neag** (doctorul), **Livia Gingulescu** (spălătoreasa), **Iolanda Dain** (bucătăreasa), **Dan Ciobanu** (portarul), **Vlad Rădescu** (vardistul) precum și studenții Institutului de Teatru: **Dan Glasu**, **George Custură**, **Liviu Timuș** și **Ion Ruscuț**, se integrează în ideea regizorală contribuind la realizarea unui spectacol de aleasă ținută artistică.

„*Steaua Roșie*”, 7 ianuarie 1978

Doctor fără voie

de Molière

Regia artistică: Hunyadi András; **Traducerea:** Sică Alexandrescu și Mircea Ștefănescu; **Scenografia:** Szakács György; **Muzica de scenă:** Silvia Culcer; **Data premierei:** 30 decembrie 1977; **Distribuția:** Vasile Vasiliu (*Sganarelle*), Marinela Popescu (*Martine*), Ion Rițiu (*Domnul Robert*), Teodor Danetti (*Géronte*), Irina Cosma /Adriana Gădălean (*Lucinde*), Adrian Mazarache (*Léandre*), Ștefan Moisescu (*Valère*), Alexandru Morariu (*Lucas*), Smara Marcu (*Jacqueline*), Alexandru Făgărășan (*Thibaut*), Ion Rițiu (*Perrin*)

Recenta premieră din Sala Mică a Teatrului din Târgu-Mureș, se înscrie în cadrul preocupării consecvent urmărite de a imprima repertoriului din stagiunea târgumureșeană actuală un caracter cât mai popular, cât mai larg accesibil. Debutul din seria spectacolelor cu piesa lui **Molière** e de bun augur: spectatorii gustă din plin jocul actorilor (reținem ca inspirată montarea piesei în Sala Mică, de studio, a teatrului, unde, datorită condițiilor obiective și ideii de joc a creatorilor, spectatorul este, vrând-nevrând, implicat în tot ceea ce se face și se spune în piesă).

Meritul creatorilor constă în faptul că au izbutit să restituie piesei lui Molière câteva din notele ce-i sunt proprii și care au făcut să intre în grația spectatorilor de oricând și de oriunde: sprinteneala, caracterul bun de improvizatie și ceea ce mi se pare mai valoros, acea elasticitate ce izvorăște din robustețea unor idei constituite în eșafodaj al aceluși gen de comedie care solicită până și bufonadei și calamburului un anumit soi de solemnitate. Regia artistică a lui **Hunyadi András**, desfășurată în cadrul unei idei scenografice simple și ingenioase (**Szakács György**) susținută și de o muzică de scenă plină de har (**Silvia Culcer**) vădește inspirație și inteligență atunci când încearcă întoarcerea piesei lui Molière la izvoarele adevăratei comedii – atunci când întregii succesiuni de gaguri aparent spontane le împrumută haina farmecului, le investește cu putere de convingere. Dincolo de starea de spirit, de dispoziție și haz, adevăratul câștig

al spectatorilor constă în faptul că, grație muncii regizorului și a actorilor, pot să descopere oameni adevărați, fizionomii adevărate, pârghiile intime, reale ale unei societăți dintr-o epocă istorică dată; altfel spus, schemele spectacolului scot la iveală personaje desemnate ca personalități, scot la iveală temperamente ce lasă să se întrevadă caractere.

Regia și-a dirijat interpretării spre luminarea resorturilor etice, morale și sociale ale conflictului dramatic. Receptivi problematicii piesei, actorii distribuiți cu grijă să creeze un spectacol agreabil, plin de vervă. Dintre interpreți, **Vasile Vasiliu**, în rolul lui Sganarelle, se dovedește din nou un actor plin de vervă comunicativă, plin de vioiciune și agilitate fizică și spirituală, plastic și variat în mijloacele de expresie scenică; un actor și un personaj care umple scena și sala cu prezență și eficiență artistică. În Martine, **Marinela Popescu** valorifică în mod savant întreaga prospețime fizică și spirituală a personajului. **Ștefan Moisescu** și **Alexandru Morariu**, lucrând pe contraste, dau consistență personajelor Valère și, respectiv, Lucas; la fel, **Alexandru Făgărășan** și **Ion Rîțiu** în aparițiile episodice ale personajelor Thibaut și, respectiv, Robert și Perrin. Interpretări demne de relevat, cele ale actriței (debutantă la Tg.-Mureș), **Smara Marcu**, în Jacqueline, și a actorului (revenit la Tg.-Mureș) **Adrian Mazarache**, în figura tânărului Léandre: amândouă aceste interpretări sunt bine integrate în spectacol și promițătoare pentru evoluții artistice viitoare. De bun augur, interpretarea proaspetei absolvente de institut, **Irina Cosma**, în rolul Lucindei, iar cea a lui **Teodor Danetti**, în rolul lui Gêronte, în nota bună a spectacolului.¹⁷⁶

Steaua Roșie", 14 februarie 1978

Piatră la rinichi

de Paul Everac

Regia artistică: Constantin Anatol; **Scenografia:** Diana Popov și arh. Vladimir Popov; **Data premierei:** 2 februarie 1978; **Distribuția:** Cornel Popescu (Virgil Urechiatu), Ștefan Moisescu (Directorul Farfuz), Constantin Săsăreanu (Administratorul Hărăbaie), Mihai Gingulescu (Președintele Strungă), Constantin Doljan (Doctorul Ranchiș),

¹⁷⁶ Păreră Margaretei Bărbuță e cu totul alta, apreciind în cronică sa, că: „regizorul și actorii au intenționat să revigoreze stilul spectacolului vechi, de bălci, al reprezentației populare, de largă accesibilitate, tinzând să provoace râsul. Se râde, ce-i drept, la acest spectacol, dar nu fără un crescând sentiment de jenă. Pentru că, după începutul care vrea să reînvie unele mijloace ale comediei dell'arte (Marinela Popescu e cea care reușește cel mai bine în această încercare, cu grație frustră și cu dezinvoltură), montarea alunecă, treptat, spre clowneria facilă, amestecând stilurile. Sigur, actorii au haz. Vasile Vasiliu e un bun actor-acrobat. Ștefan Moisescu și Alexandru Morariu se străduiesc uneori cu succes, să fie doi clovni nătăfleți. Teodor Danetti, Adrian Mazarache, Smara Marcu manifestând, la rândul lor, multă bunăvoință. Dar asta nu-i destul. Comedia clasică, fie ea și populară, are rigoriile ei, care se răzbună când sunt neglijate” („Teatrul”, iunie 1978, p.47).

Alexandru Făgărășan (Responsabilul Dăicuțoiu), Cristian Ioan/Dan Ciobanu (Picolul Scurtuleț), Vasile Vasiliu (Funcționarul Peșcheșanu), Aurel Ștefănescu (Contabilul Roșcovă), Valentina Iancu (Camelia Străcșineanu), Iolanda Dain (Contabila Mardare), Melania Ursu/Dorina Păunescu (Geta Plăcintă), Marinela Popescu (Secretara Pica), Livia Doljan (Funcționara Costiță), Livia Gingulescu (Sora medicală), Smara Marcu/Maria Cecilia Hoppe (Doctorița Odobîcă), Lidia Roșca Marinescu (Doamna Bodolea), Alexandru Perghe (Sandu), Adriana Gădălean/Doina Preda (O participantă la ședință)

După expresia autorului ei, piesa „*exprimă corect o valență a societății noastre.*” E adevărat – deoarece, textul acestei comedii „*justițiere*” ne atrage atenția asupra neomeniei și ridicolului, asupra micimii morale a unora dintre noi, asupra primejdiei perpetue pe care o prezintă menținerea în stare de funcționare a unor asemenea stări deplorabile. E evident, deci, că **Paul Everac** și-a gândit piesa și și-a construit personajele dintr-o complexitate de nuanțe, de ipostaze psihice și atitudini care presupun nu numai o adâncă cunoaștere a veșii și societății, ci și o înaltă poziție partinică față de ele. Dincolo de faptul că e o compoziție insuficient sudată (fapt avertizat, de altfel, prin definirea ei drept „*comédie de teatru filmic*”), că prin însăși tematica sa nu poate fi cu totul originală, piesa lui Everac, prin valențele sale de puternică mobilizare a conștiințelor, capătă, în expresia sa scenică, un caracter profund educativ, de acută actualitate.

În interpretarea unui talentat colectiv artistic de la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș, comedia lui Everac se circumscrie într-un spectacol care captivează și animă publicul spectator. Desfășurată în cadrul scenografic al lui **Vladimir și Diana Popov**, regia lui **Constantin Anatol** contribuie la o vie și pregnantă compunere a actului teatral capabil să declașeze răsul acuzator – iar prin aceasta, să caute dirijarea „*opinie publice spre rostul ei firesc.*” Plin de vitalitate creatoare, regizorul **Constantin Anatol** nu se retranșează în spatele unor poziții comode (și neinteresante) pe care le oferă șablonul arhicunoscut al interpretărilor de o comedie desuetă ... De-aici, apoi, farmecul lecturii regizorale răsfrânt în multitudinea de aspecte atrăgătoare ale creației de ansamblu a actorilor¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Referindu-se la prestația regizorului Constantin Anatol, îndeosebi, cât și la întreg spectacolul de la Târgu-Mureș, Margareta Bărbuță avea cuvinte de apreciere la adresa realizatorilor scriind că: „*spectacolul pus în scenă de Constantin Anatol (e curios că, în cele mai multe teatre unde s-a jucat această comedie, ea n-a fost pusă în scenă de către regizori, ci de către actori, scenografi și alți voitori de bine), pune în valoare cu acuratețe mesajul militant și situațiile comice, conturând, cu mijloace concret-individualizante, personajele, realizând o bogată galerie de portrete satirice. Un decor ingenios, din panouri semicirculare glisante, realizat de arh. Vladimir Popov, oferă posibilitatea schimbării «cinematografice» a locului de joc, melodiile antrenante care însoțesc schimbările punctând cu vioașie ritmul alert al reprezentației*” („Teatrul”, iunie 1978, p. 47-48).

Spectacolul cu **Piatră la rinichi** prilejuiște câteva realizări actricești din cele mai remarcabile. Astfel: mereu proaspătul și mereu savurosul **Cornel Popescu** înfățișează magistral caracterul lui Urechiatu; deși în roluri episodice, **Alexandru Făgărășan** (Dăicuțoiu) și **Melania Ursu** (Plăcintă), au creații de reală valoare scenică; la aceeași valoare ridicată, compoziția lui **Mihai Gingulescu** (Strungă) și **Constantin Săsăreanu** (Hărăbaie); o contribuție serioasă în construirea atmosferei generale a comediei au **Iolanda Dain** (Mardare), **Constantin Doljan** (Ranchiș), **Maria Cecilia Hoppe** (Odobâncă), **Marinela Popescu** (Pica) și **Valentina Iancu** (Străcșineanu), care, în ansamblu, reușesc să exprime trăsăturile definitorii de caracter, mentalitate și atitudine ale personajelor interpretate.

„*Steaua Roșie*”, 22 aprilie 1978

Omul care aduce ploaie

de Richard Nasch

Regia artistică: Kincses Elemér; **Traducerea:** Trixi Staicu și Mircea Alexandrescu; **Decor și costume:** Romulus Peneș; **Data premierei:** 13 aprilie 1978; **Distribuția:** Alexandru Făgărășan (H.C. Curry), Adrian Mazarache (Noah Curry), Cornel Popescu (Jim Curry), Melania Ursu (Lizzie Curry), Vlad Rădescu (Șeriful), Mihai Gingulescu (File), Constantin Codrescu (Starbuck)

Personalitate marcantă în viața cultural-artistică din țara noastră, **Constantin Codrescu** are șansa unui debut din cele mai fericite pe scena târgumureșană. Întâlnirea lui cu figura celebrului Starbuck e un moment artistic din categoria celor „*de neuitat*”, deoarece, pentru a-l cita însuși pe Codrescu, întruparea scenică a personajului „*îi dă dreptul de a se numi om de talent*”. Dacă ar fi necesară o argumentare, am afirma cu satisfacție că actorul manevrează cu voluptoasă dezinvoltură toate datele psiho-fizice din arsenalul vrăjit al științei artistice și teatrale pentru a recrea lumea lăuntrică a acestui simpatic și născocitor personaj „*care aduce ploaie*” – pe care știe să-l impună spectatorului printr-un joc scenic tulburător, prin simplitatea sa lucidă în afirmarea ardentă a sentimentului de dragoste pentru om, de încredere și afirmare a vieții. Adevărat complex de sentimente în convenționalul unor relații umane mai puțin obișnuite, personajul lui Constantin Codrescu capătă, treptat, ceva din aura caracterului de autenticitate, învăluită în fiorul unei calde unde de poezie chemată să îndulcească viața și sufletul semenilor.

Uimitoarea expresivitate scenică a actorului, intonația și inflexiunea savantă a cuvântului și a mișcării, a ideilor dialogului, facilitează formularea și transmiterea noutăților care punctează sentimentele și starea generală de spirit a personajului. Realizarea actorului – pledoarie scenică pentru afirmarea necesității încrederii în viață și în frumusețea ei.

Spectacolul cu „*comedia și romanța*” al lui Richard Nasch, creat pe o partitură regizorală semnată de **Kincses Elemér**, în scenografia lui **Romulus Peneș**, plasează personajele în relații desfășurate pe firul logic al ideilor și psihologiei piesei. De-aici meritul realizatorilor dat de încercarea de a da o maximă expresivitate atmosferei scenice în care intențiile par să fie marcate chiar și în absența cuvântului.



Adrian Mazarache, Cornel Popescu și Alexandru Făgărășan¹⁷⁸

Personajele sunt tratate cu mișcare și profunzime. **Melania Ursu** inter-pretează, în sfârșit, un rol pe măsura adevăratelor sale disponibilități creatoare: interferând fără ostentație momentele de dramă și comedie, compune o Lizzie emoționantă; **Cornel Popescu** analizează și redă cu minuție un Jim încântător, pe care îl face să trăiască cu intensitate și sincer; **Adrian Mazarache** realizează cu maturitate artistică și aleasă discreție scenică un Noah verosimil, firesc; **Al. Făgărășan** compune inteligent țesătura fină a imaginii calde și bune a bătrânului Curry; **Vlad Rădescu** (care semnează și asistența de regie) conturează imaginea verosimilă a Șerifului, iar **Mihai Gingulescu**, sondând esența de gând și sentiment a personajului File, desfășoară un traiect scenic de certă valoare artistică.

Prin suma atributelor sale, spectacolul cu piesa lui Richard Nasch se impune ca o realizare de permanență în repertoriul teatrului din Tg.-Mureș.

¹⁷⁸ <http://cornelpopescu.mariactorimureseni.ro/>.

„Steaua Roșie”, 6 mai 1978

Emigranții

de Slavomir Mrozek

Regia artistică și scenografia: Mihai Manolescu; **Traducerea:** Ioana și Tudor Savu; **Ilustrația muzicală:** ing. Lucian Ionescu; **Data premierei:** 29 aprilie 1978; **Distribuția:** Alexandru Morariu (AA), Ion Fiscuteanu (XX)

Prin semnificațiile ale politico-ideologice, spectacolul cu **Emigranții** de Slavomir Mrozek se înscrie în cea mai acută actualitate moral-socială dominantă într-o anumită societate a lumii contemporane. Desfășurată într-un cadru strict realist, piesa reputatului scriitor polonez, gândită și compusă în structura farsei tragice de tipul absurdului, pune în focarul concentric al unor lumini orbitoare problema erorii și a vinovăției cu care se încarcă personajele (nenominalizate) AA și XX – reprezentând o categorie de dezrădăcinați care îngroașă așa-zisa *emigrație* a tuturor declassaților de pretutindeni.



Alexandru Morariu și Ion Fiscuteanu

Semnând regia artistică și scenografia spectacolului, **Mihai Manolescu** vădește maturitate în înțelegerea esenței cuprinse în țesătura de idei a textului dramatic: starea reală, de spirit, a celor două personaje; momentele lor de relevare a adevărului; duritatea ciocnirilor neîntrerupte care îi poartă pe eroi pe o linie tensională paroxistică; situația tragică de imposibilitate de a se înțelege, de a se pricepe reciproc; dar, în mod deosebit, e meritorie priceperea regizorului de a dezvolta, în crescendo, o acțiune

scenică interioară care, în final, dezvăluie – pe măsura ironiei autorului – o anumită „*eliberare*” de mizeria neputinței (personajului AA) și de mizeria sărăciei (personajul XX); altfel spus, se conturează pregnant, în fața spectatorului, imaginea imensei „*tristeți a oamenilor abandonați de decizia faptei majore*” – ceea ce, la concret, înseamnă căderea celor lipsiți de un ideal de viață. Lectura regizorală a textului și transpunerea lui scenică (utilizând cu efect ingenioasă ilustrație sonoră a ing. **Lucian Ionescu**) se constituie, credem noi, într-un moment de posibilă și reală lansare a tânărului regizor.

Spectacolul cu piesa lui Mrozek confirmă, din nou, calitățile interpretative ale actorilor distribuiți: disciplina artistică, scenică, măiestria și talentul lor deosebit. În compunerea lui XX, **Ion Fiscuteanu** gândește și compune aprofundat ideea unui personaj în „*condiția de străin*”; interpretează nuanțat întreg complexul de inferioritate pe care acesta îl trăiește; actorul trece inteligent, fin, cu multă dezinvoltură prin succesiunea stărilor psihice proprii unor atari condiții.

Interpretând personajul AA, **Alexandru Morariu** conturează imaginea plastică, vie, a intelectualului emigrant filtrându-i psihologia printr-o lumină albă și rece, actorul știe să comprime întreg dramatismul personajului într-o imagine severă, uneori de extremă sobrietate.

Privit în ansamblu – un spectacol teatral remarcabil, semn de vădit și constant progres artistic și cultural-politic al Teatrului din Târgu-Mureș.

„*Steaua Roșie*”, 20 mai 1978

Povestea dulgherului

de Radu Stanca

Regia artistică: Zoe Stanca-Anghel; **Mișcarea scenică și asistența de regie:** Maria Cecilia Hoppe; **Scenografia:** Tamás Anna; **Muzica de scenă:** Kovács András; **Data premierei:** 4 mai 1978; **Distribuția:** Ion Rițiu (*Dulgherul*), Dorina Păunescu (*Soția cea frumoasă și Urâta*), Iolanda Dain (*Negustoreasa*), Aurel Ștefănescu (*Ispravnicul*), Constantin Săsăreanu (*Bogatul*), Cristian Ion/Vlad Rădescu (*Isprăvnicelul I*), Dan Ciobanu (*Isprăvnicelul II*), Adriana Gădălean/Livia Gingulescu (*Slujnica*), Smara Marcu (*Crâșmărița*), Radu Neag/ Emil Schmidt-Stein (*Crainicul împărătesc*), Lidia Roșca Marinescu/Maria Cecilia Hoppe (*Însoțitoarea crainicului*), Alexandru Perghe (*Solul*).

Valorificarea scenică a legendei dramatice a lui Radu Stanca este mai mult decât un act de cultură. Montarea textului acestui adevărat vrăjitor al cuvântului este prilej de maximă desfătare spirituală.

Gândită și desfășurată sub semnul ideii de permanență a marilor adevăruri de viață, regia artistică a **Zoei Stanca-Anghel** (mișcare scenică și asistență de regie: **Maria Cecilia Hoppe**), pune în lumină câteva elemente fundamentale prezente într-o vastă zonă a folclorului național. E evidentă stăruința regiei la acțiunea de descifrare a sensurilor etico-filozofice propuse de autor, de descifrare a unui text încărcat cu replici

și metafore cu iz de poem. Contribuția scenografiei e substanțială: decorurile și costumele create de **Tamás Anna** contribuie la compunerea cadrului și atmosferei proprii desfășurării poemului.



Adriana Gădăleanu, Aurel Ștefănescu și Smara Marcu
Cristian Ioan și Dan Ciobanu (în spate)¹⁷⁹

Meritorie, în același sens, și contribuția lui **Kovács András**, prin muzica de scenă adecvată. Un element deosebit în planul conlucrării creatorilor spectacolului îl constituie mișcarea scenică a personajelor, care, prin coregrafie, subliniază mișcarea de idei, stările de spirit și ciocnirile dramatice, contribuind astfel la potențarea imaginii plastice a conflictului scenic. E un merit deosebit al actriței Maria Cecilia Hoppe. Descifrarea legendei lui Radu Stanca, făcută în limitele grației, ale plasticității și culorii, ar căpăta un plus de valoare dacă interpreții ar ști să se aplece mai mult asupra rostirii, conținutului plin de poezie și farmec al replicii de sincronizare logică cu mișcarea coregrafică; cele două elemente își au, prin logica lor, frumusețea și rațiunea lor aparte, constituind, în același timp, ineditul montării acestui spectacol.

Remarcabil, în ansamblu, travaliul artistic al actorilor distribuiți. Dintre interpreți se impun, cu precădere, **Ion Rițiu** în figura Dulgherului și **Dorina Păunescu** în cea a Soției

¹⁷⁹ <http://smaramarcu.mariactorimureseni.ro/>.

frumoase și în Urâta. Ion Rițiu compune cu dezinvoltură un personaj cu o evoluție interioară contradictorie; o realizare gândită și redată cu tact și bună știință a dozării. Dorina Păunescu are, de data aceasta, o sarcină scenică pe măsura adevăratului ei talent; două personaje complexe, de natură și încărcătură psihologică diferită pe care le crează la un nivel artistic deosebit. De reținut, drept împlinire artistică, evoluția **Iolandei Dain** în figura Negustoresei, a **Adrianei Gădăleanu** în figura slujnicei, precum și cea a **Smarei Marcu** în figura Crâșmăriței. Ceilalți actori: **Aurel Ștefănescu**, **Cristian Ioan**, **Dan Ciobanu**, **Constantin Săsăreanu**, **Radu Neag**, **Maria Cecilia Hoppe** și **Alexandru Perghe** contribuie, mai mult sau mai puțin, la valorificarea de ansamblu a viziunii regizorale.

„*Steaua Roșie*”, 17 iunie 1978

Fedra

de Jean Racine

Regia artistică: Dan Micu; **Traducerea:** Tudor Măinescu; **Scenografia:** Tamás Anna; **Data premierei:** 8 iunie 1978; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Tezeu), Melania Ursu (Fedra), Cornel Popescu (Hipolit), Marinela Popescu (Aricia), Livia Doljan (Enona), Adrian Mazarache (Teramen), Livia Gingulescu (Ismena), Valentina Iancu (Panopa), Bedö Ferenc (Paznicul)

Remarcabilă în chip nemijlocit, maturitatea profesională a colectivului de creatori și interpreți, nu poate fi privită independent de ingenioasa imagine scenografică în care regia își transpune climatul psihologic specific textului piesei; e un spectacol gândit îndrăzneț și realizat până aproape de limita riscului nobil.

Dan Micu, regizorul bun și convingător pe care-l știu, caută insistent definirea planurilor apte pentru evoluția armonioasă a personajelor; caută argumentele de logică și simțire în caracterizarea eroilor – toate acestea, pentru fundamentarea temeinică și exactă a relațiilor, pentru a lega totul cât mai strâns de viziunea despre natura umană și de concepțiile artistico-filozofice ale autorului.

Ca atare, valoarea lecturii regizorale e și mai pregnantă - și e amplificată în raport direct cu „*ieșirea*” din șablonul spectacolului clasic, tradițional, închis și monoton. Și totuși regizorul știe să respecte sensurile primare ale textului desfășurându-și spectacolul într-un spațiu aerat și luminos (scenografia: **Tamás Anna**) propriu dinamicii complexe a lumii interioare a eroilor.

Vorbim aici, despre limitele riscului din regia lui Dan Micu. Avem în vedere recurgerea la unele „*efecte scenice*” care, fără să vrei te trimit la adevăratele efecte teatrale din perioada elisabetană; ori, în spectacolele racineene, amuțirea prin smulgerea limbii (Teramen, în remarcabila interpretare a lui **Adrian Mazarache**), rămâne, în ciuda ineditului, un efect fals și nesemnificativ.

Avem, apoi, în vedere realizarea scenică a ciocnirilor de gând și sentimente ce fixează relațiile dintre personaje; de data aceasta, riscul ni se pare prea mare deoarece Racine însuși fixează conturul imaginii de măreție și profunzime interioară a eroilor, incendiată, uneori, de pasiuni mistuitoare, de idei incandescente.



Melania Ursu și Cornel Popescu¹⁸⁰

Poate că forțat și de condițiile obiective ale distribuției, regizorul îl „*in-terzice*” pe autor și încearcă să apropie universul piesei mai aproape de starea de spirit a omului zilelor noastre dar dacă e așa, atunci nu ni se mai pare impietate față de autor faptul că Aricia („*prințesă de viță regească*”), corect interpretată de **Marinela Popescu**, că Hipolit, întrupat cu dezinvoltură de **Cornel Popescu**, că celelalte femei: Enona (**Livia Doljan**), Panoga (**Valentina Iancu**) și Ismena (**Livia Gingulescu**) sunt străine de datele psiho-fizice fixate de Racine. În spectacolul lui Dan Micu, doar Tezeu și, în câteva momente, Fedra sunt personaje cărora bogăția mijloacelor scenice ale talenților **Mihai**

¹⁸⁰ <http://cornelpopescu.mariactorimureseni.ro/>.

Gingulescu și, respectiv, **Melania Ursu**, le dau contur de valoare; cu precădere Mihai Gingulescu, personajul căruia rămâne în memorie.¹⁸¹



¹⁸¹„Cu excepția Melaniei Ursu adecvată, cadențele raciniene, având totodată noblețea, grația și patetismul cerute de rol – scria Constantin Radu-Maria - ceilalți actori au evoluat fiecare de unul singur, cu mai multă sau mai puțină înțelegere și, prin urmare, la oarecare distanță de personaj. („Teatrul”, martie 1979, p.52).

Stagiunea 1978 - 1979

*FLORIILE UNUI GEAMBAȘ
INTERVIU
BOSTANUL GĂUNOS
CUM VĂ PLACE
ADOLESCENȚII
RUGĂCIUNE PENTRU UN DISC-JOCKEY*

„Steaua Roșie”, 22 octombrie 1978

Floriile unui geambaș

de Sütő András

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Scenografia:** Mircea Natcoboji; **Data premierei:** 12 octombrie 1978; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Michael Kolhaas), Micaela Caracaș (Lisbeth), Ion Fiscuteanu (Nagelschmidt), Cristian Ion (Herse), Lidia Roșca Marinescu (Maria), Cornel Popescu (Baronul Wenzel), Ion Rițiu/ Constantin Doljan (Baronul Gunter), Dan Ivănescu (Franz Muller), Nicolae Urs (Kallheim), Dan Ciobanu (Hinz), Emil Schmidt (Keinz), Dan Glasu/Traian Costea (Zainer), Constantin Săsăreanu (Eibenmeyer), Aurel Ștefănescu (Vameșul)

Prin montarea piesei lui **Sütő András**, Teatrul de Stat din Tg.-Mureș a intrat din plin pe făgașul realizărilor din actuala stagiune artistică. Această minunată retranscriere scenică a cronicii lui Heinrich von Kleist, în izbutita tălmăcire românească a lui **Tudor Balteș**, prilejuiește un spectacol dens, de ținută artistică, edificator asupra posibilităților de realizare a colectivului Secției române; un spectacol care degajă vitalitate, străbătut de pasiunea cu care protagoniștii își dispută condiția existenței proprii și a ideilor lor.

Meritul de bază al regiei constă în tălmăcirea în imagini scenice de reală vibrație interioară a ideii moral-filozofice propuse de autor – imagini con-vingătoare, personaje veridice animate de o psihologie complexă, cu un mesaj formulat clar și limpede. Relevăm în acest sens contribuția, în ansamblu, a colectivului de actori distribuiți. Aceștia, bine dirijați regizoral, izbutesc, în general, să investigheze zonele de bază ale gândirii și simțirii personajelor interpretate și, în bună parte, să le redea într-o imagine apropiată de cea sugerată de textul lui Sütő András. Rezerva noastră privește tabloul care înmănușează pe reprezentanții feudali (Baronul Wenzel von Tronka – **Cornel Popescu**, Baronul Günter – **Ion Rițiu**, Kallheim – **Niculae Urs**, Hinz – **Dan Ciobanu**, Kunz – **Emil Schmidt**), un tablou exploatat cu mai puțină dibăcie – datorită, poate, și puținătății datelor obiective furnizate de interpreți; evoluția unora din acest fragment pare să iasă, prin stridentă, din limita perfect chibzuită a organizării regizorale, lezând astfel coerența demonstrației artistice, de ansamblu, a spectacolului.

Spectacolul cu piesa lui Sütő András demonstrează disponibilitățile interpretative ale câtorva actori – unii, intrați demult în grațiile spectatorilor, alții noi, tineri, proaspeți, emițând reale speranțe de împlinire artistică. În Michael Kolhaas, **Mihai Gingulescu** are o veritabilă creație prin care face ca ideile pe care le întruchipează să se fixeze adânc în memoria spectatorului. La fel și **Ion Fiscuteanu**, care îi dă lui Nagelschmidt forță, culoare, putere de pătrundere în contemporan.

Micaela Caracaș (Lisbeth), dincolo de prestanță și frumusețe scenică, aduce ceva din fondul de tragism al femeii care acceptă totul pentru împlinirea credinței și

sentimentelor sale. **Dan Glasu** (Zauer), student la actorie, prin rostire curată și nuanțată, prin mișcare plastică și ritm interior adecvat, vădește datele necesare dezvoltării sale de mâine. În nota cea mai bună a spectacolului **Adrian Mazarache** (Luther), **Cristian Ioan** (Herse) și **Lidia Roșca Marinescu** (Maria). Contribuții bune, **Aurel Ștefănescu** (Vameșul), **Constantin Săsăreanu** (Eibenmeyer), **Ștefan Moiescu** (Mann) și **Doina Preda** (Antonia).



Aurel Ștefănescu și Micaela Caracaș¹⁸²

Decorurile lui **Mircea Natcoboji** și costumele create de **Edith Schranz -Kunovics**, simple, frumoase, funcționale, sugerează atmosfera proprie înfruntării ideilor dominante ale textului dramatic.¹⁸³

„*Steaua Roșie*”, 28 octombrie 1978

Interviu

de Ecaterina Oproiu

Regia artistică: Raluca Iorga Mîndrilă; **Scenografia:** Teodora Dinulescu; **Data premierei:** 15 octombrie 1978; **Distribuția:** Melania Ursu (Reportera), Alexandru Morariu (Reporterul), Livia Gingulescu (Tuți de la pupitru), Iolanda Dain (Sudorița), Doina

¹⁸² <http://aurelstefanescu.mariactorimureseni.ro/>

¹⁸³ Prezentat la *Festivalul contemporan '80* de la Brașov, Micaela Caracaș a obținut *Premiul pentru debut*, iar Dan Ivănescu o *Mențiune*.

Păunescu (O femeie la fân), Marinela Popescu/Doina Preda (Nuțica), Smara Marcu/Marcela Andrei (Cateluța), Valentina Iancu (Primărița), Alexandru Făgărășan/Emil Schmidt (Stângaci), Dan Guga/Dan Ciobanu (Secundul)

Spectacolul cu piesa Ecaterinei Oproiu demonstrează cel puțin două adevăruri fundamentale incontestabile. Primul: o literatură bună, o operă literară de calitate, bine gândită și scrisă, este implicit politică. Altfel spus: această piesă, străină de orice iz lozincard, lipsită de ostentație, este, prin virtuțile însumate, un semnal luminos pentru înmulțirea efortului comun orientat spre formarea conștiinței socialiste a omului zilelor noastre. Prin verva și vorba sa scânteietoare, autoarea poartă o neîncetată bătălie cu prejudecata care mai caută încă, în chip orgolios, să frâneze, mai puțin de drept, mai mult de fapt, emanciparea femeii. Al doilea: adevăratul succes în teatru nu poate fi obținut decât prin cunoașterea temeinică a esenței ideilor propuse de textul dramatic. Adică: adevăratul contur psiho-fizic al personajelor, ritmul interior al acțiunii dramatice, tonalitatea și cadența replicilor nu pot fi realizate fără analiza temeinică a piesei.



Iolanda Dain și Melania Ursu¹⁸⁴

Spectacolul regizoarei **Raluca Iorga Mîndrilă**, de factură și stil realist autentic, se defășoară alert, pe axul major al interpretării critice și detașate față de personaje, față de „*portretele*” respective din momentele diferitelor interviuri. Dovada netă a reușitei spectacolului o constituie faptul că publicul a primit și continuă să primească acest act

¹⁸⁴ <http://iolandadain.mariactorimureseni.ro/>.

teatral cu entuziasm receptându-i conținutul și limbajul specific. Aceasta, pentru faptul că unele din condițiile de bază au fost îndeplinite întocmai. Astfel, conlucrarea regizoarei cu scenografa **Teodora Dinulescu**, la condițiile sălii de studio, se dovedește deosebit de inspirată. Spațiul sălii de spectacol, judicios dimensionat, lucrat cu finețe, bun gust și fantezie, crează subtile posibilități de desfășurare a jocului actorilor; iar conlucrarea regiei cu interpreții pare să atingă limitele firești ale pasiunii față de arta scenică interpretativă.

Personajele ce populează spectacolul sunt, fără excepție, proaspete, originale, construite în majoritatea lor cu rafinate invenții compoziționale. **Melania Ursu** (Reportera) și **Alexandru Morariu** (Reporterul) își trăiesc fer-mecător personajele, dându-și din plin măsura adevăratelor lor daruri interpretative. În secvențele de interviuri – o interpretare mai bună ca alta. **Iolanda Dain** (Sudorița), **Dorina Păunescu** (O femeie la fân), **Livia Doljan** (Avocata), **Valentina Iancu** (Primărița), **Alexandru Făgărășan** (Stîngaci) realizează în chip de adevărați maeștri, pe linia mereu ascendentă, tot atâtea portrete șlefuite cu căldură, pasiune și migală. **Marinela Popescu** și **Marcela Andrei** (studentă în anul III de actorie), utilizînd pe linia bune și tradiționalei colaborări între teatru și Institutul de teatru, compun în limitele luminoase ale celei mai bune arte, conturul fermecător al Nuțicăi și al Cateluței. **Livia Gingulescu** și **Dan Guga** portretizează cu savoare și discreție pe Tuți și pe Secundul ei.

Spectacolul, prin virtuțile sale plastice, prin nota sa de autoexigență artistică, prin puterea de convingere ce o degajă, se înscrie adânc în memoria spectatorului. Prin împletirea armonioasă a celor trei elemente de bază ale actului teatral – text, regie, interpretare – spectacolul cu piesa **Interviu** este (parafrazănd un clasic englez) al naibii de bun.¹⁸⁵

„*Steaua Roșie*”, 23 decembrie 1978

Bostanul găunos

de Jovan Sterija Popovic

Regia artistică: Szabó István (Iugoslavia); **Scenografia:** Szakács György; **Muzica:** Silvia Culcer; **Data premierei:** 12 decembrie 1978; **Distribuția:** Livia Doljan (Fema), Marinela Popescu (Evița), Alexandru Făgărășan (Mitar), Doina Preda (Ancuța), Niculae Urs (Jovan), Gina Cazan (Sara), Vasile Vasiliu (Svetozar Rujici), Dan Ciobanu (Vasilie).

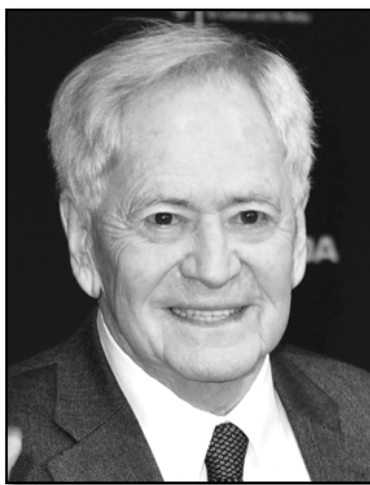
Szabó István, de la Teatrul Național din Subotica, semnează regia artistică a recentei premiere a colectivului Secției române de la Teatrul Național din Tg. Mureș. Întreprinderea regizorului ni se pare din cele mai dificile; aceasta, deoarece tema comediei, străveche și arhicunoscută, puternic vehiculată în dramaturgia europeană de

¹⁸⁵ Vezi și cronică semnată de Constantin Radu-Maria în „*Teatru*”, martie 1979, p. 50-51.

la mijlocul secolului trecut, familiară spectatorilor noștri prin dulcea variantă a Chiriței lui Alecsandri, pune, astăzi, probleme. Din capul locului, regizorul **Szabó István** e chemat să creeze un spectacol care să ne solicite infinit mai mult decât ar face-o o comedie „ușoară” și „subțire”. Chiar dacă piesa lui Popovic (în traducerea românească a lui **Ioan Radin**), are o subliniată adresă socială, astăzi nu mai are forța de impact – după cum nici titlul nu mai are efectul de șoc pe care trebuie să le fi avut odinioară. Regizorul a trebuit, deci, să depășească unele dificultăți de acest fel; și a căutat s-o facă printr-o lectură critică, în unele momente, inteligentă și incitantă. Într-adevăr, momentele cele mai bune sunt acelea în care simțim și vedem că e vorba de satirizarea unui fenomen istoric de anvergură (ascensiunea unei clase) prin intermediul unor scene, bine lucrate, de intrigă esențializată și redusă la minimum; această intrigă însă e mereu periclitată de „spectacolul parodic” în care e antrenată (uneori exagerat) văduva de opincar, personajul principal, Fema.



Jovan Sterija Popovic (1806-1856)



Regizorul Szabó István

Desigur, Szabó István știe cel mai bine că piesa lui Popovic este integrată unei evoluții istorice pe care noi, spectatorii de astăzi, o judecăm retrospectiv; iar regizorul a făcut o astfel de lectură scenică. Acesta însă, forțează întrucâtva datele textului, permițând, fără să vrei, construirea unui spectacol în care cazi, eventual, în pericolul de a sacrifica critica reală în favoarea jocului debordant și al divertismentului gratuit ... Aceasta ni se pare că e dificultatea de care vorbeam mai sus. Credem, însă, că printr-o judicioasă nuanțare a unora din momentele spectacolului, cât și a unor expresii verbale stridente, se va putea vorbi despre un bun și echilibrat travaliu artistic.

Scenografia spectacolului, semnată de **Szakács György**, pare să fie o realizare de concepție, servind, printr-un ingenios sistem de oglinzi, la punerea în valoare a ideii de bază, a imaginii scenice a parvenitismului, superficialității și cosmopolitismului unei categorii sociale dintr-o anumită epocă istorică. Ideea scenografică ar crește, cu siguranță,

în valoare, prin eventuala eliminare a unor elemente de impuritate și de prisos din ceea ce se vrea recuzită scenică ... Antrenante și valoroase, în economia spectacolului, cele câteva bune efecte muzicale ale Silviei Culcer.

Din valoroasa trupă de care dispune teatrul din Tg.-Mureș, regizorul și-a alcătuit, fără efort, o distribuție adecvată. **Livia Doljan**, în Fema, desenând inteligent înfățișarea tipului mistuit de dorul de parvenire, subliniind violent amestecul de parvenire și înfumurare a cochetei bătrâne, face, încă o dată, demonstrația unor mari și nebănuite disponibilități scenice. La fel, **Vasile Vasiliu**, în figura dificilă a „*poetului filozof*” Rujicici, izbutește o compoziție lucrată cu multă inteligență și expresivitate. **Marinela Popescu** compune, cu farmec și fără ostentație, candoarea Eviței; la fel, **Dan Ciobanu**, care impune atenției personajul Vasile. **Alexandru Făgărășan**, în Mitar, demonstrează forță interioară și expresivitate – iar **Niculae Urs** (Jovan), **Gina Cazan** (Sara) și **Dorina Preda** (Ancuța) compun inteligent, vădind posibilități reale de joc și interpretare nuanțată.

„*Steaua Roșie*”, 17 martie 1979

Cum vă place

de William Shakespeare

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Scenografia:** Romulus Feneș; **Muzica de scenă:** Endre Sarossy; **Data premierei:** 11 martie 1979; **Distribuția:** Ștefan Moisescu (Ducele), Aurel Ștefănescu (Amiens), Adrian Mazarache (Jaques), Ion Rițiu (Orlando), Traian Costea (Oliver), Mihai Gingulescu (Adam), Dan Ivănescu (Iscusitul), Radu Cazan (Corin), Cristian Ioan (Silvius), Emil Schmidt (William), Alexandru Morariu (Sir Oliver Martext), Micaela Caracaș (Rosalinda), Doina Păunescu (Celea), Livia Gingulescu (Phebe), Smara Marcu (Audrey), Edi Marinescu, Hana László (Vânători)

Recenta premieră a Secției române a Teatrului Național din Tg.-Mureș a stârnit multă și nobilă nerăbdare dublată de un legitim interes.

Cum vă place, strălucita comedie shakespeariană, în premiera de la Naționalul târgumureșean, în regia artistică a lui **Dan Alexandrescu** (scenografia **Romulus Feneș**; muzica de scenă **Sárossy Endre**) se vrea un act de cultură teatrală gândit și transpus în spirit contemporan. Lectura regizorală a spectacolului pare, într-adevăr, activă și îndrăzneată. E mai mult ca evident că textul dramatic e privit și considerat cu ochii omului de astăzi. De-aici însă, din acest punct nodal, intră în acțiune câteva poziții care, la un moment dat, pot să opereze în direcții contrare. Apare, de la început, evidentă intenția regiei artistice de a valorifica la maximum sensurile filozofice primare ale textului dramatic.

Pentru realizarea acestor intenții s-a recurs la măsuri care, vrând-nevrând, iscă nedumeriri. E vorba, în fond, despre problema valorificării textelor clasice.

Avem convingerea că discuția e valabilă și utilă și pentru premiera cu **Cum vă place**. Aceasta cu atât mai mult cu cât intenția regiei artistice de a tălmăci modern, contemporan teza filozofică încorporată în comedia lui Shakespeare ni se pare evidentă. Mai mult chiar, această intenție e atât de manifestă încât s-a recurs la măsura drastică a eliminării întregului act I, deși în viziunea autorului acest act are o importanță deosebită deoarece, pe principiul tezei și antitezei, pune problema dialectică a luptei contrariilor; adică, pe de o parte, lumea curții cu întreg apanajul de intrigi și urzeli, iar pe de alta, lumea cealaltă care (pe parcursul unor scene de strălucită reverie poetică, plină de poezia unui umor popular de înaltă valoare morală și artistică) i se împotrivesc și din ciocnirea cărora se degajă unul din cele mai nobile și umaniste mesaje.

Dincolo de imixtiunea regiei în textul piesei, felul în care se caută realizarea intenției ni se pare o neîndeplinire. Aceasta, ca urmare firească a eliminării tezei (întruchipată prin uzurpator și curtea sa) – fapt ce duce la sensibilă subțiere a satirei critice pe care o poartă personajele Jacques (**Adrian Mazarache**), Touchstone – iscusitul bufon Tocilă (**Dan Ivănescu**) și slujitorul Adam (**Mihai Gingulescu**).



Dan Ivănescu și Smara Marcu¹⁸⁶

Aceasta, în ciuda faptului că figura melancolicului Jacques e gândită și realizată într-o manieră ce contravine spiritului piesei și atmosferei generale a spectacolului. Poziția și greutatea valorică pe care autorul le conferă acestor personaje par, în spectacol, diluate și pentru neîmplinirea artistică a partiturilor respective.

¹⁸⁶<https://www.facebook.com/MariActoriMureseni/photos/>.

În cazul de față, ideea pune în discuție un autor și o operă care configurează (într-o bună măsură) spiritualitatea unei întregi perioade din cultura umană. Or, credem că imixtiunea într-o astfel de operă poate să ducă la dereglarea raportului dintre termenii valorici în recepționarea justă a spiritualității autorului și a epocii. Subliniem principiul de bază al inviolabilității spirituale a operei clasice deoarece nerespectarea lui poate să producă, eventual, confuzie. De-aici, nereceptarea mesajului shakespearian, fapt la care contribuie și prea firava incursiune a lui **Ion Rițiu** (Orlando), **Traian Costea** (Oliver) și **Micaela Caracaș** (Rosalinda) în lumea interioară a personajelor lor.

În ansamblu, un spectacol experiment care poate să devină util și interesant prin învățămintele pe care le propune.

„*Steaua Roșie*”, 9 iunie 1979

Adolescenții

de I.C. Cătina

Regia artistică: Constantin Săsăreanu; **Scenografia:** Szabacs György; **Asistenți scenografi:** Ștefan Adorjani și Erzsébet Veres; **Muzica de scenă:** Vasile Boni; **Data premierei:** 24 mai 1979; **Distribuția:** Ștefan Moisescu (Vulpescu), Smara Marcu (Doamna Clara), Vasile Vasiliu (Stănescu), Alexandru Făgărășan (Sorescu); Gina Cazan/Lidia Roșca Marinescu (Doamna Mara), Iolanda Dain (Doamna Cezara), Emil Schmidt (Bănut), Ion Rițiu/Cornel Popescu (Vlăduț), Cristian Ioan (Codruț), Ciena Dan (Daniela), Adriana Mureșan/Nicoleta Buică (Marcela), Dana Nistor/Ecaterina Săsăreanu (Anabela), Monica Ristea (Grațielă)

Recenta premieră a Secției române a Teatrului Național din Tg.-Mureș se înscrie, prin rațiunile sale, în categoria actelor culturale purtătoare de mari semnificații. Distribuirea, alături de profesioniști, a unor „*actori amatori*”, este un act ce răspunde unor înalte comandamente politice și cultural-sociale actuale.

Premiera cu **Adolescenții** (Un petec de cer) de I.C.Cătina este – ca idee – un bun câștigat. Acțiunea, generoasă în sine, se cere continuată. Succesul de viitor al unei astfel de întreprinderi va fi, cu siguranță, determinat de realele disponibilități ale teatrului. Ceea ce se cere însă, în mod necesar, este exigența maximă – o exigență sporită față de piesa de teatru. E o premisă *sine qua non* – altfel riscăm să cultivăm compromisul. Aceasta, deoarece ... în cazul de față este vorba de un text în care atât istoria cât și intriga scenică sunt mai mult decât simple; în care totul, de la prima până la ultima scenă, e construit pe situații (uneori naive, alteori neverosimile) și rezolvări ieftine. Calitatea reală a piesei e dată de faptul că se inspiră dintr-o problematică reală, curentă, de certă actualitate din viața tineretului – intrarea în facultate.

Deși facilă în conținut (cu precădere în cel dramatic) și lipsită în esență de mesaj adânc de idei, piesa ni se pare, totuși, demnă de considerație și viabilă datorită

posibilităților oferite unei interpretări capabile să exploateze unele situații cu implicații satirice burlești și unele scene în care replica și jocul spiritual de cuvinte sunt vii și ingenioase.



Fotografie de grup cu distribuția spectacolului¹⁸⁷

Regizorul spectacolului, actorul **Constantin Săsăreanu**, a făcut o lectură inteligentă textului dramatic și, ca urmare, a știut să evite orice aspecte didacticist-moralizatoare. Sondând momentele cheie, utilizând ingenios procedeul gradării meșteșugite, regizorul izbutește să exploateze în mod abil momentele și sursele de comedie și haz ale piesei.

Reținem ca valoros faptul că regizorul știe să conducă cu fermitate către rol pe cei din categoria „actorilor amatori.” Deși încărcăți cu un volum extrem de mare de replici și de acțiune, asumându-și responsabilitatea actului scenic, „amatorii” s-au integrat în ceea ce numim interacțiune și comunicare artistică, constituindu-se în adevărata osatură a spectacolului. Din respect și admirație față de dragostea lor pentru interpretarea scenică, le transcriem aici numele și rolul jucat: **Adriana Mureșan** – *Daniela*, **Ecaterina Săsăreanu** – *Anabela* și **Monica Ristea** – *Grațîela*. Un grup grațios de tinere „amatoare” care, cu finețe și fără ostentație, cu vervă și fără exagerare, izbutesc investigarea și compunerea scenică a personajelor lor.

¹⁸⁷ <http://smaramarcu.mariactorimureseni.ro/>.

Viziunea regizorală a lui **Constantin Săsăreanu** (plasată în cadrul scenografic al lui **Szakács György** și beneficiind de ilustrația muzicală a lui **Vasile Boni**) prilejuiește câteva evoluții actoricești marcate de unele momente de mare satisfacție artistică. Gândite și compuse inteligent, evoluția actorilor **Cristian Ioan** (Codruț), **Ion Rițiu** (Vlăduț) și a **Iolandeii Dain** (Cezara) conturează personaje de o mare savoare și plasticitate scenică. **Vasile Vasiliu** (Stănescu) și **Smara Marcu** (Clara) reușesc compoziții minuțioase, lucrate la același diapazon al autoexigenței artistice. **Alexandru Făgărășan** (Sorescu), **Ștefan Moiescu** (Vulpescu), **Emil Schmidt** (Bănuț) și **Gina Cazan** (Mara) – lipsiți de partituri dramatice consistente, au evoluții corecte, integrate în atmosfera generală a spectacolului.



Stagiunea 1979- 1980

*CIOCÂRLIA
FRAȚII KARAMAZOV
OPINIA PUBLICĂ
SCENE DIN VIAȚA UNUI BĂDĂRAN
SINUCIGAȘUL*

„*Steaua Roșie*”, 24 iulie 1980

Ciocârlia

de Jean Anouilh

Regia artistică: Kincses Elemér; **Traducerea:** Valentin Lipatti; **Scenografia:** Romulus Feneș; **Data premierei:** 19 iunie 1980; **Distribuția:** Marinela Popescu (Ioana), Constantin Doljan (Cauchon), Ion Fiscuteanu (Inchizitorul), Mihai Gingulescu (Promotorul), Dan Ciobanu (Fratele Ladreanu), Cornel Popescu (Contele de Warwick), Aurel Ștefănescu (Carol), Lidia Roșca Marinescu (Regina Iolanda), Livia Gingulescu (Regina cea mică), Smara Marcu (Agnes), Alexandru Făgărășan (Arhiepiscopul), Nicolae Urs (La Trenouille), Constantin Săsăreanu (Beauchicourt), Traian Costea (La Hire), Radu Cazan (Tatăl), Iolanda Dain (Mama), Livia Gingulescu (Fratele)

Lucrare dramatică celebră, cu o tematică de amplă și adâncă rezonanță social-umană, piesa lui Anouilh impune mari răspunderi pentru realizatorii scenei de pretutindeni. Iată de ce, introducerea ei în repertoriul Teatrului Național din Târgu-Mureș reprezintă un act de curaj și autoexigență, un examen artistic ce îmbogățește paleta realizărilor de până astăzi ale colectivului Secției române. Răspunderea de care vorbim e dată, pe de o parte, de atitudinea profund contemporană a autorului, pe de alta, de concepția artistică a piesei.

Contemporaneitatea stringentă a mesajului, peste veacuri al legendarei Ioana D` Arc, idealul uman întruchipat de eroină, încrederea neclintită în om și în biruința ideii de adevăr și dreptate fac ca piesa lui Anouilh să-și sporească treptat audiența; pe de altă parte, structura interioară a textului dramatic, indicațiile precise pe care le dă autorul transformă piesa - și spectacolul teatral - într-o dezbatere de tipul „*teatrului în teatru*,” ceea ce amplifică posibilitatea unei bune și juste receptări a mesajului.

Regizorul **Kincses Elemér** caută febril să dezvăluie profunzimea și strălucirea textului într-un spectacol construit pe o idee care se vrea clară și unitară. Efortul e vizibil în primul rând în intenția de desprindere și subliniere a semnificațiilor esențiale din scenele dramatice de bază ale spectacolului, sunt scenele evocatoare ale eroinei desfășurate în timpul judecății. Aceste momente dezvăluie cu pregnanță conținutul ideilor principale, exprimate la un diapazon de reală vibrație artistică. Cât despre imaginea scenică a „*dezbaterii*”, regizorul se dovedește consecvent față de ideea eficienței teatralității bogate și subtile. Trăvialul regiei artistice este facilitat de inspirata idee scenografică a lui **Romulus Peneș**, decorul și costumele căruia, de sobră și sugestivă frumusețe, contribuie, funcțional, la sublinierea ideilor și concepției piesei.

Înțelegerea problematicii textului se face simțită în munca regizorului cu interpreții principali. Pătrunderea esenței acestor personaje duce la realizarea unor creații capabile să transmită adevărată emoție artistică. Astfel, în rolul Ioanei D` Arc, **Marilena Popescu** realizează prin mijloace simple, veridice și unitare imaginea scenică a

eroinei cu o viață sufletească profundă, realizează o subtilă expresie scenică a substanței concepției de viață, a purității de gând și voință a unui personaj intrat în conștiința omenirii și în legendă.



Lidia Roșca-Marinescu și Aurel Ștefănescu¹⁸⁸

Părăsind arhicunoscutele mijloace „șablon” în întruparea inchișitorului Cauchon, **Constantin Doljan**, printr-o bună și eficace știință a măsurii și echilibrului scenic realizează o creație ce se impune aprecierii spectatorului. **Ion Fiscuteanu** (Inchișitorul), **Mihai Gingulescu** (Promotorul), **Cornel Popescu** (Warwick), **Alexandru Făgărășan** (Arhiepiscopul) reușesc o nuanțată relevare a trăsăturilor și sensurilor specifice ale caracterelor și textelor respective. **Aurel Ștefănescu** (Carol) și **Constantin Săsăreanu** (Beaudricourt), printr-o evoluție ingenioasă, elaborată și bine dozată, oferă satisfacția conturării unor personaje utile înțelegerii ideilor de bază ale spectacolului. Prin conferirea unor reale virtuți artistice rolurilor lor, ceilalți interpreți (**Dan Ciobanu**, **Lidia Roșca-Marinescu**, **Livia Gingulescu**, **Smara Marcu**, **Nicolae Urs**, **Traian Costea**, **Radu Cazan**, **Iolanda Dain**) contribuie la potențarea valorilor reale ale spectacolului.

„Steaua Roșie”, 8 decembrie 1979

Frații Karamazov

de Feodor Mihailovici Dostoievski

¹⁸⁸ <https://www.facebook.com/MariActoriMureseni/>.

Dramatizare: B.N. Livanov; **Regia artistică:** Constantin Codrescu; **Scenografia:** Constantin Codrescu; **Data premierei:** 6 decembrie 1979; **Distribuția:** Constantin Codrescu (Karamazov), Mihai Gingulescu (Dmitri), Adrian Măzărache (Ivan), Vlad Rădescu (Alioșa), Cornel Popescu (Smercleakov), Alexandru Făgărășan (Grigori), Lidia Roșca Marinescu (Marja), Radu Cazan (Starețul Zarina), Valentina Iancu (Katerina Ivanovna), Micaela Caracaș (Grușenka), Gina Cazan (Fenia), Nicolae Urs (Rabitin), Vasile Vasiliu (Minsov), Alexandru Morariu (Pan Mussjalowicz), Traian Costea (Pan Wrublewski), Dan Ivănescu (Anchetatorul), Constantin Doljan (Procurorul), Constantin Săsăreanu (Președintele tribunalului), Emil Schmidt (Fetinkovici), Maria Teslaru (Mătușa I.K.), Dorel Iosif (Părintele Iosif), Cornel Răileanu (Perhoțin), Emil Sauciuc (Mișa), Dan Covrig (Andrei), Dan Glasu (Trifan Borisovici), Liviu Timuș (Kolganov), Maria Teslaru (Stepanida), Kovács Tiberiu (Șeful Poliției), Gheorghe Marin (Secretarul), George Gulie (Aprodul), George Custură (Maiorul Platz), Ion Ruscuț (Temnicerul), Cornel Răileanu (Cântărețul), Marius Bodochi (Ospătarul), Marcela Andrei, Gabriela Cuc, Miriam Cuibuș, Maria Teslaru, Mirela Busuioc, Cristina Ionescu, Dana Toloș, Florica Dinicu, Titiana Ionesi, Nina Udrescu (Fete și femei din popor)

Premiera recentă de la teatrul Național din Tg.-Mureș este o opțiune repertorială de prim rang. Dramatizarea lui B.N. Livanov, după celebrul roman al lui Dostoievski, e o adevărată frescă a unui întreg univers al emoțiilor. „*Ceea ce majoritatea oamenilor socotesc a fi fantastic și excepțional constituie pentru mine uneori însăși esența realității*” – e unul din principiile estetice, de creație, prin care Dostoievski pătrunde în adâncul conștiinței oamenilor pentru a le sonda personalitatea în manifestările sale extreme, de la limita întunericului până la maxima strălucire a spiritului.

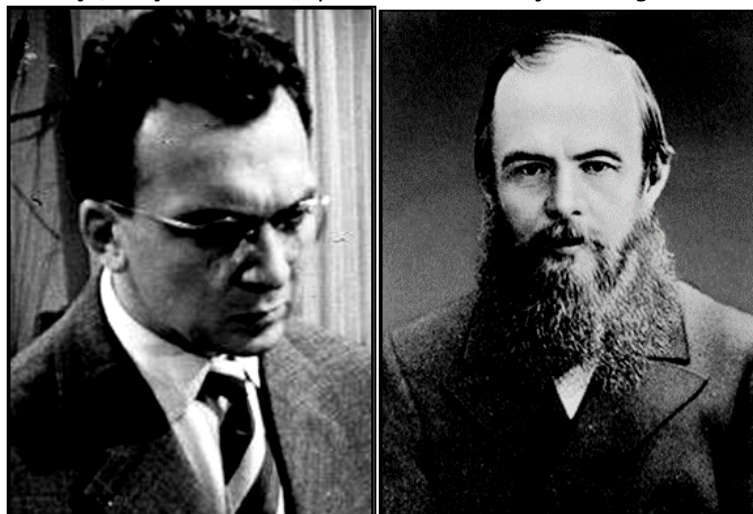
Regia artistică a spectacolului sesizează complexitatea datelor autentice ale textului și le transpune în imagini scenice de mare intensitate dramatică. Gândind și imaginând teatral, regizorul **Constantin Codrescu** știe să construiască pe sensurile și subtextele piesei și ale personajelor.

Explorând adânc, cu abilitate și rafinement structura intimă a eroilor, efortul lor de afirmare a credinței și voinței personale, C. Codrescu caută și pune în valoare teatralitatea operei în substanța ei cea mai intimă, în resorturile care animă voințele în relațiile lor scenice.

Compunându-și singur imaginea scenografică, regizorul realizează un decor simplu, ingenios, de mare plasticitate, capabil să sugereze proporții și perspective care, uneori, definesc și rezumă, alteori esențializează și comentează personajele și piesa; în tablourile de masă, decorul și imaginea scenică de ansamblu irizează o atmosferă învăluitoare – potențată și de ilustrația muzicală a lui **Timuș Alexandrescu**.

Spectacolul beneficiază de o echipă actoricească prestigioasă, în care interpreții își valorifică întregul lor potențial artistic. Valoarea evoluției lor e dată de știința cu care

compun imaginea unei lumi în care mândria și umiliința rămân resorturi de bază, izvorâte dintr-o neîncetată stare de frământare a societății și a ființei umane; șovăielile, tainele, contradicțiile și ciocnirile ascuțite sau mocnite ale eroilor, stările lor de tragism sau de poezie – sunt tot atâtea imagini scenice de reală valoare artistică. În cei trei frați Karamazov evoluează: **Mihai Gingulescu**, **Adrian Măzărache** și **Vlad Rădescu**. Toți trei au partituri dificile care acoperă zone psihologice complexe – toți trei au rezolvări actricești generoase: M. Gingulescu demonstrează același talent de factură originală și cuceritoare prin simplitatea cu care intuește și compune universul sufletesc al lui Dmitri; A. Măzărache, prin inteligența și naturalețea cu care știe să desfacă și să redea miezul gândurilor și simțămintelor lui Ivan ne prilejuiește surpriza descoperirii unor valențe interpretative noi și tonifiante; V. Rădescu, simplu și direct, știe să redea întreaga dimensiune a lui Alioșa, ființă dedicată „*operelor de lumină și de dragoste*”.



Constantin Codrescu

F.M. Dostoievski

Din distribuția numeroasă a spectacolului se impun prin realizări valoroase: **Constantin Codrescu**, care crează cu dezinvoltură un puternic portret de caracter, demonstrând, dincolo de măiestrie, o reală cultură în compunerea conturului și a culorilor fondului psihologic al arogantului, răului și senzualului bătrân Feodor Karamazov; **Cornel Popescu**, pe coordonate de bun gust, fină discreție și exemplar simț al măsurii realizează desenul chipului interior al lui Smerdeakov; **Valentina Iancu** (Katerina Ivanovna), **Micaela Caracaș** (Grușenka), **Al. Făgărășan** (Grigori) și alții contribuie cu pasiune și exigență la realizarea unui spectacol de reală valoare artistică.

Dincolo de eficiența ideii de integrare în producția artistică, subliniem aportul studenților de la Institutul de teatru „*Szentgyörgyi István*” care, prin roluri individuale sau prin evoluție în masă, devin factori de creare și intensificare a atmosferei

spectacolului. Mențiune deosebită pentru compunerea scenei cu dansul și corul țiganilor – tablou de reală virtuozitate, plin de valențe antologice.¹⁸⁹

„*Steaua Roșie*”, 22 decembrie 1979

Scene din viața unui bădăran

de Dumitru Solomon

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Scenografia:** Carmen Rasovszky; **Data premierei:** 16 decembrie 1979; **Distribuția:** Ion Fiscuteanu (Al), Aurel Ștefănescu (Filip), Ștefan Moiescu (Ohuan), Doina Păunescu (Cela), Marinela Popescu (Ema)

Climatul expresiv particular, specific dramaturgiei lui **D. Solomon**, își găsește în spectacolul de la Tg.-Mureș o valorificare scenică remarcabilă. Sfera și preocupările de viață propuse de autor sunt tălmăcite în imagini artistice care trădează un fond real de disponibilitate, disciplină și măiestrie actoricească. Remarcabil, în acest sens, efortul colectivului de creatori de a surprinde și transpune în planul artei scenice întreaga semnificație literară, etico-morală, a cuvântului, a ideilor și sentimentelor încorporate în textul dramatic.



Regizorul Dan Alecsandrescu



Dramaturgul Dumitru Solomon

Bun cunoscător al scrierilor lui D. Solomon, regizorul **Dan Alecsandrescu** descifrează caracterul teatral al „*scenelor*” și construiește un spectacol care degajă și impune nemijlocit criteriile morale fundamentale în viața și societatea noastră; un spectacol curat, alert, căruia știința gradației și claritatea expunerii îi asigură un ton

¹⁸⁹ Vezi și cronică de Constantin Paraschivescu din revista „*Teatrul*”, ianuarie 1980, p. 55-56.

elevat, învăluit într-o atmosferă autentică de poezie lirică ce se revendică din cea mai valoroasă tradiție a teatrului nostru.

Spectacolul câștigă în valoare prin grija regiei față de claritatea relațiilor și a dicțiunii scenice – fapt artistic prin care textul devine mai penetrant și mai eficient în puterea sa de sugestie. Altfel spus, valoarea regiei e dată de grija față de felul în care interpreții știu să-și sincronizeze rostuirea, mimica, gestul și atitudinea lor scenică. Desigur, această valoare e potențată, cu deosebit simț artistic și prin contribuția scenografilor Carmen și Gheorghe Rasovszki. Simplitatea ideii scenice, finețea elementelor sceno-tehnice, contribuie la înființarea și adâncirea imaginii la care trimite textul lui Solomon.

Distribuția spectacolului cuprinde o mână de interpreți talentați care crează cu pasiune și generozitate. În figura centrală a lui Al, **Ion Fiscuteanu** dezvăluie virtuți artistice noi: știința rostirii textului, dicția precisă, mimica bogată în nuanțe îi înlesnesc actorului posibilitatea conturării precise a caracterului și a fondului de idei și sentimente ale personajului.

În celelalte roluri evoluează actori de o valoare mereu reconfirmată. **Aurel Ștefănescu** schițează cu distincție și dezinvoltură conturul colorat al personajului Filip. În evoluția sa scenică, **Ștefan Moiescu** demonstrează reale disponibilități în nuanțarea psihologică a caracterului și „*structurii*” deosebite a lui Ohuan. Realizând semnificația textului, **Dorina Păunescu** relevă convingător lumea de gândire și simțire a Celei. Elaborată cu finețe, interpretarea expresivă, de reală autenticitate, a **Marinelei Popescu** reliefează ceea ce în partitura rolului se spune cu reticență: sinceritate și responsabilitate în relațiile sociale, de viață.

Montat în Sala Mică a Naționalului, spectacolul cu „*scenele*” lui Solomon, prin buna sa ținută artistică, realizează, credem noi, plăcerea contactului cu teatrul și cu actorii buni¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Vezi și cronică de Dinu Kivu din „*Teatru*”, iulie 1980, p. 41

Stagiunea 1980- 1981

*33 DE SCRISORI ANONIME
CARTEA LUI IOVIȚĂ
COMEDIE DE MODĂ VECHĂ
JUDECATĂ ÎN NOAPTE
MOARTEA ACCIDENTALĂ A UNUI REBEL
VARA CELEI DE-A 17-A PĂPUȘI*

„*Steaua Roșie*”, 20 decembrie 1980

33 de scrisori anonime

de Méhes György

Regia artistică: Hunyadi András; **Scenografia:** Árpád Nagy; **Data premierei:** 16 septembrie 1980; **Distribuția:** Gabriela Teodorescu Zein (Maria), Iolanda Dain (Tereza), Livia Doljan/Valentina Iancu (Bori), Livia Gingulescu (Irina), Marinela Popescu/Cornelia Szász; (Suzi), Alexandru Făgărășan (Tovarășul Ics), Alexandru Morariu (Toma), Cristian Ioan/Ion Rițiu (Eduard), Vasile Vasiliu / Radu Cazan (Ne-nea Lajos), Nicolae Urs/Cristian Ioan (Cornel), Traian Costea (Ionică)

După „*Florile unui geambaș*” de Sütő András, premiera cu **33 de scrisori anonime** de Méhes György invederează clarviziunea și realismul orientării Teatrului Național din Târgu-Mureș în acțiunea de promovare a dramaturgiei autohtone actuale de limbă maghiară. Este o acțiune politică și social-culturală demnă de toată considerația. Totodată, ni se pare la fel de notabilă grija conducerii teatrului față de obligația satisfacerii, măcar în parte, a legitimei și realei „*lăcomii de comedie*” a marelui public; e semn elocvent despre convingerea că genul face bine și că răspunde unei necesități psihologice a spectatorului, indiferent de pregătire și categorie socială. E vorba, în fond, despre așa-numita terapie prin râs și prin plăcere directă și imediată ...

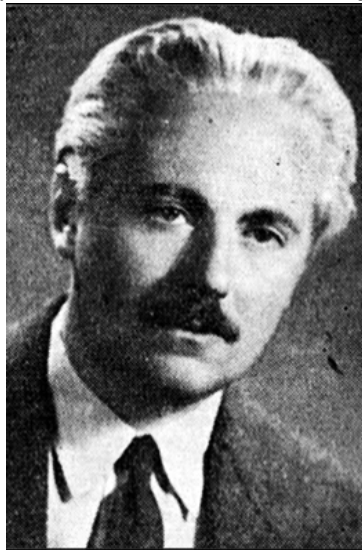
Semnat de regizorul **Hunyadi András** (asistent de regie: **Vasile Vasiliu**), spectacolul desfășurat în scenografia lui **Nagy Árpád**, se remarcă prin corecta îndrumare artistică a acțiunii scenice, prin inteligenta potrivire a ritmului și a gradației pe măsura problematicei textului și a personajelor, prin buna coordonare a actorilor, care, în ansamblul lor, cu priceperea de a crea o anumită și adecvată atmosferă scenică, izvorâtă din fondul ideii (exprimată, de altfel, și de către autor, în caietul-program) unei „*piese plăcute despre probleme neplăcute*”.

Comedia lui Méhes György, în excelenta versiune românească a lui **Zeno Fodor**, prilejuiește realizarea câtorva interpretări scenice de valoare care salvează sensurile umoristice reale și ușor lirice ale piesei, prin inteligența, fantezia și gustul cu care joacă acești actori. E vorba despre **Livia Doljan** (Bori), **Gabriela Teodorescu-Zein** (Maria), **Alexandru Morariu** (Toma) și **Nicolae Urs** (Cornel).

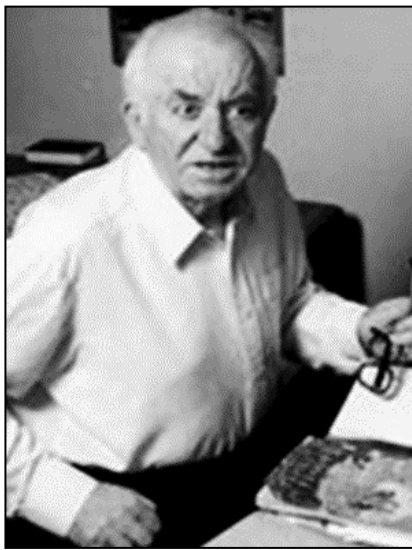
În Bori, Livia Doljan are o evoluție agreabilă gândită și construită cu rafinamentul și precizia actriței care stîpânește cu prisosință mijloacele necesare conturării caracterului și relațiilor scenice prin intermediul cărora plasează în grația spectatorului imaginea și starea de spirit a unei fermecătoare profesoare de desen. În figura personajului Maria, Gabriela Teodorescu-Zein creionează nu o oarecare profesoară, ci un caracter original, ferm și seducător, imaginea unei femei cu spirit viu, plină de

demnitate, stăpânită de simțul adevărului și al dreptății, străină de ideea compromisului și a abdicării.

Evoluția celor două interprete sugerează inteligență scenică și disponibilitate în punerea în valoare a unui real fond de sensibilitate artistică. Alexandru Morariu, prin atitudine și comportament scenic adecvat, demonstrează stăpânirea sigură a unor reale și bogate resurse interpretative, izbutind să compună decent, cu tact și finețe, imaginea luminoasă a profesorului Toma, directorul școlii.



Dramaturgul Méhes György



Regizorul Hunyadi András¹⁹¹

În figura lui Cornel, Nicolae Urs compune inteligent și fin imaginea caldă și vie a unui profesor de muzică încărcat cu grație și sensibilitate. Ceilalți interpreți: **Iolanda Dain** (Tereza), **Livia Gingulescu** (Irina), **Cristian Ioan** (Eduard), **Vasile Vasiliu** (Lajos) și **Traian Costea** (Ionică) au contribuții mai mult sau mai puțin inegale în construcția generală a spectacolului. În figura lui Ics, **Alexandru Făgărășan** are o apariție episodică corectă.

În încheiere – un sincer regret: distribuirea nejustificată a unei eleve de liceu, **Cornelia Szász**, în personajul motor al piesei, eleva Suzi. O distribuie contraindicată atunci când teatrul avea la dispoziție studente ce-și fac ucenicia într-ale artei scenice.

¹⁹¹ <https://www.nemzetisinhaz.ro/arhiva-teatrului-hu/egi-tarsulat.html>

„Steaua Roșie”, 27 septembrie 198

Cartea lui Ioviță

de Paul Everac

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Scenografia:** Traian Nițescu; **Data premierei:** 18 septembrie 1980; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Ioviță), Constantin Doljan (Delifazeană), Radu Cazan (Bălțatu), Cornel Popescuu (Tufan), Aurel Ștefănescu (Ilihoi), Paul Zain (Ghermănescu), Lidia Roșca Marinescu (Berta), Dorina Păunescu (Didona)

Teatrul Național din Tg.-Mureș și-a inaugurat stagiunea actuală cu premiera absolută a piesei **Cartea lui Ioviță** de Paul Everac. Deși e scris în 1977, acest text dramatic se înscrie astăzi, mai mult ca oricând, în contextul social-politic al vieții și al lumii noastre contemporane. Vădind atracție pentru tot ce e actual și viu în societatea noastră, autorul pledează pentru ceea ce se constituie în constantă fermă a prezentului: „credința în adevărurile social-politice” în „însăși nevoia de a crede”. „A fi sceptic sau a fi fanatic e totdeauna mai ușor decât a crede” – afirmă într-o declarație- interviu autorul. De pe poziția acestui adevăr, Paul Everac compune o serie de dialoguri dramatice în care relația credință („nevoia și puterea în credință”) și contradicțiile ei ocupă prim-planul acțiunii scenice. Relația acestor termeni luminează multitudinea aspectelor și ipostazelor de viață cu implicațiile inerente în atitudinea și concepția indivizilor. Fin cunoscător al vieții, Paul Everac forează adânc, dezvăluind fațetele unor stări și lucruri uneori știute, alteori doar bănuite – iar de aici, rezultă o piesă - avertisment care somează la renunțarea la viziunea comodă și nepăsătoare asupra lumii, o piesă care, prin franchețea ideilor și forța lor de generalizare, prin expresivitatea lor plastică devine mobilizatoare în efortul de transformare și îmbunătățire a condiției umane și a vieții.

Spectacolul montat în imaginea scenografică a lui **Traian Nițescu**, conceput și condus magistral de regizorul **Dan Alecsandrescu**, urmărește riguros desfășurarea tensiunii dramatice. Aplecat cu pasiune asupra textului, regizorul descifrează cu acuitatea lumea de idei a piesei și lumea interioară a personajelor. Rezultatul: invitație la meditație, la reflecție asupra problemelor vieții propuse de materialul dramatic al piesei. Deși, în aparență accesibilă, această „parafrază ideologică”¹⁹² a lui Paul Everac necesită efort în revelarea scenică a problematicii sociale, necesită știință în delimitarea complexității ariei de investigare dramatică. Or, lectura regizorală a lui **Dan Alecsandrescu** îl tulbură și îl incită pe spectator. Discernământul ideii regizorale elimină tot ce e facil și clișeu pentru a releva drama eroului titular, relațiile lui cu celelalte personaje. De aici, o mare concentrare psihologică, o tensiune de mare dramatism a

¹⁹² Titlul piesei face referire la *Cartea lui Iov* din Biblie, care prezintă întâmplări pilduitoare din viața profetului, pe care Dumnezeu îl pune la încercare, permițându-i lui Satan să îi scoată în cale tot felul de piedici, dureri și catastrofe peste care Iov trece cu bine ajutat de credința sa imensă în Dumnezeu (n.a.).

majorității „*dialogurilor*”, ale căror accente sunt minuțios potențate spre sensurile lor reale și generalizatoare în viziunea generoasă a regiei lui Dan Alexandrescu.

Distribuția, de omogenă și prestigioasă ținută artistică, vădește în ansamblul spectacolului o substanțială mutație în registrul valoric al colectivului actoricesc al Secției române. Etalând o variată gamă de mijloace de expresie, interpreții joacă sobru și realist. Evoluția lor, desfășurată la diapazonul intensității dramatice, se constituie într-o adevărată creație scenică. Se impune, drept realizare de prim ordin, compoziția lui **Mihai Gingulescu**, care, prin suma atributelor sale, conferă valoare de simbol și forță de generalizare ideii întrupate de eroul titular. La fel de izbutite sunt și creațiile actorilor **Cornel Popescu** (Tufaru), **Aurel Ștefănescu** (Ilihoi), **Dorina Păunescu** (Didona), **Constantin Doljan** (Delifazeanu), **Lidia Roșca Marinescu** (Berta) și **Paul Zein** (Ghermănescu). O mențiune aparte pentru **Radu Cazan**, care, în conturarea personajului Bălțatu, exprimă cu o cuceritoare sinceritate scenică o relație umană autentică și convingătoare.

De reținut, în mod deosebit, efortul spre un spectacol unitar, cu articulațiile bine precizate, de mare omogenitate. Un spectacol de bun augur pentru o nouă și promițătoare stagiune teatrală.¹⁹³

„*Steaua Roșie*”, 6 decembrie 1980

Vara celei de a 17-a păpuși

de Ray Lawler

Regia artistică: Dan Alexandrescu; **Scenografia:** Szakács György; **Data premierei:** 27 noiembrie 1980; **Distribuția:** Valentina Iancu (*Olive*), Dorina Păunescu (*Pearl*), Gina Cazan (*Emma*), Doina Preda (*Bubba*), Mihai Gingulescu (*Rao*), Ion Fiscuteanu (*Barney*), Cristian Ioan (*Down*)

Cea de a doua premieră a Secției române a Teatrului Național din Târgu-Mureș, în această stagiune, prezintă o tragedie comică australiană care, înainte cu un sfert de secol, s-a bucurat de succese uriașe pe multe din marile scene ale lumii. Versiunea românească a piesei datorată **Catincăi Ralea**, capătă în viziunea realizatorilor spectacolului, forța generalizatoare proprie marilor idei și probleme, capabile să spargă fruntariile timpului și ale spațiului geografic. „*Înnobilarea omului prin dragoste va găsi o reală adevărată în sufletul spectatorilor...*” afirmă regizorul **Dan Alexandrescu** în caietul

¹⁹³ În consistenta cronică - publicată în revista „*Teatru*” din septembrie 1980, p. 40-42 - după ce prezintă detaliat desfășurarea spectacolului, Margareta Bărbuță conchide prin a spune că: „*pentru Teatrul Național din Târgu-Mureș care nu s-a speriat de dificultățile textului, reușind să-i ofere o carte de vizită onorabilă pentru ieșirea în lume, tot respectul.*” Piesa a fost distinsă cu Premiul pentru cel mai bun spectacol și Premiul de interpretare, pentru Cornel Popescu.

de sală, surprinzând una din laturile problematicii piesei lui Ray Lawler. Tematica propusă de autor, în toată complexitatea ei, e încorporată într-o așa-zisă „*dramă a deziluzionismului*”, prin tendința de a smulge vâlul înșelător de pe vraja „*minciunii vieții*”, de pe tot ceea ce se constituie în iluzie deșartă, visare și miraj periculos. Supranumit Cehov al Australiei, autorul prezintă imaginea vie a unor destine omenești însetate după frumos, nobil și înălțător – eroi care în această a 17-a vară se trezesc la realitate, secătuiți fie și de dulceața amintirii celor 16 veri de dinainte. Și, totul, într-o imagine literară-artistică atrăgătoare, datorată în bună parte și ineditului unei lumi îndepărtate și climatului exotic propus.

Regizorul **Dan Alecsandrescu**, la al doilea său spectacol în actuala stagiune teatrală, pasionat de textul lui Lawler, se arată preocupat de problematica raporturilor dintre valorile morale și sociale puse în discuție. Solicitat de implicațiile sociale ale evoluției personajelor, regizorul pătrunde cu tact și finețe în resortul complex al condițiilor care generează iluzia vieții, vraja de vis a celor 16 veri de dinaintea acestora din urmă – a acestora, în care eroii trec printr-un puternic proces de conștiință, în care sunt puși să răspundă la întrebările vieții.

Partitura dramatică de reală ținută artistică a lui Lawler capătă, în viziunea regizorului, o imagine scenică adecvată, datorită decorului luminos și multifuncțional al lui **Szakács György**, muzicii scenice a lui **Sárossy Andre**, precum și echipei de interpreți care, în ansamblu, realizează tensiune interioară prin care imaginea scenică devine expresivă și plină de viață.

Dintre interpreți, **Gina Cazan** are o evoluție edificatoare, dovedind o marcată personalitate artistică. Construită pe componentele interioare reale, figura personajului ei, Emma, devine una din cele mai izbutite din spectacol. În figura celor doi muncitori, tăietori de trestie de zahăr, Roo și Barney, **Mihai Gingulescu** și, respectiv, **Ion Fiscuteanu** evoluează la nivelul personalității lor scenice viguroase și complexe: compoziții caracterizate printr-o pronunțată inteligență și luciditate scenică. În figura chelnăriței Olive, **Valentina Iancu**, are o evoluție sinceră, corectă, pe măsura adevăratei măsuri a posibilităților sale reale. În Pearl, **Dorina Păunescu** creionează inteligent și cu prestață zbuțum interior al celeilalte chelnărițe. În tinerii Bubba și Dowd, **Doina Preda** și **Cristian Ioan** au evoluții corecte și sugestive.

„*Steaua Roșie*”, 14 februarie 1981

Comedie de modă veche

de Alexei Arbuzov

Regia artistică: Raluca Iorga Mîndrilă; **Traducerea:** Mara Nicolau și Mihai Berechet; **Scenografia:** Anna Tamás Kelemen; **La pian:** Gábor Szer; **Data premierei:** 1 februarie 1981; **Distribuția:** Smara Marcu, Aurel Ștefănescu

În Sala Mică a teatrului, în scenografia **Annei Tamás Kelemen**, în acompaniamentul la pian al lui **Szer Gábor**, se desfășoară spectacolul cu piesa lui **Alexei Arbuzov**. Un spectacol agreabil, cu o piesă de idei și un mesaj mereu actual, cu două personaje purtătoare de biografii încărcate de plinul vieții.

Regia artistică a **Ralucăi Iorga Mîndrilă** vădește bună și deplină înțelegere a dramei și destinului individuale a celor două personaje, posibilitatea definirii complexe a protagoniștilor – adică, analizează universul personajelor, precum și circumstanțele ce le-au pus în directă legătură.

Cei doi interpreți, **Smara Marcu** și **Aurel Ștefănescu** par să vină în acest spectacol cu un profil artistic cu totul inedit față de creațiile lor anterioare. Întregul lor comportament față de universul personajelor lor, demonstrează că au avut puterea, au simțit nevoia să proiecteze în afară un complex de stări interioare pentru a întruchipa o nouă existență.

Este evident efortul (și plăcerea) unui proces de analiză, gândire și meditație – este evidența clară a sensibilității actoricești. De-aici, ușurința cu care Smara Marcu și Aurel Ștefănescu știu să manevreze elementele de expresie scenică, gustul pentru ceea ce scenic este frumos, fin și discret, gustul pentru puritatea și noblețea sentimentelor înălțătoare.

„*Steaua Roșie*”, 11 iulie 1981

Moartea accidentală a unui rebel

de Dario Fo

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Traducerea:** Angela Ioan; **Scenografia:** Epaminonda Titoiu; **Data premierei:** 25 iunie 1981; **Distribuția:** Cornel Popescu (*Nebunul*), Constantin Doljan (*Comisarul Bartozzo*), Ion Fiscuteanu (*Comisarul sportiv*), Mihai Gingulescu (*Chestorul*), Dorina Păunescu (*Ziarista*), Cristian Ioan (*Agentul*)

„*Fericit de a putea monta virulenta comedie satirică a lui Dario Fo, doresc să realizez un spectacol demascator a atât de viciatei poliții italiene contemporane*”. Tradus în faptă scenică, acest deziderat al regizorului Dan Alecsandrescu încearcă să contureze imaginea complexă a „*consecințelor arbitrariului într-un domeniu – cel al ordinii și al justiției – unde ar trebui să troneze doar acțiunea și imparțialul*.”

În consecință, pe scenă, o ambianță și o succesiune de acțiuni cu adevărat vii și organice. Un spectacol, în care fiecare interpret aduce o contribuție de vervă și ingeniozitate în rezolvarea împrejurărilor și acțiunilor propuse de textul dramatic.

Acuratețea lecturii regizorale duce la conturarea sigură a profilului psihologic al eroilor, la evitarea efectelor tari și a locurilor comune proprii acestui gen de spectacole. Meritul regiei lui **Dan Alecsandrescu** constă în intenția de a declanșa în și prin acest spectacol adevărate coarde omenești – să facă, prin joc și mișcare, sondaje sufletești

care subliniază puternic atmosfera scenică. Dominanta spectacolului e dată de tehnica cuprinzătoare și nuanțată, de un perfect autocontrol, de calitatea artistică sigură a elementelor de interpretare, vorbire și mișcare.



Constantin Doljan și Cornel Popescu¹⁹⁴

Descifrarea judicioasă a ideilor textului permite valorificarea contactului viu și plin de substanță al piesei cu sensibilitatea și imaginația, uneori scânteietoare, a unora dintre interpreți. Bine orientați scenic, interpreții își dezvăluie plăcerea autentică a jocului, iar prin nobila risipă de talent fac dovada unei culturi devenită o coordonată a prezenței scenice, a capacității de a gândi și parcurge întregul rol, a fanteziei și plasticii interpretative. Rezultatul: în evoluția lor scenică, nimic din cotidianul amorf, interpretativ, neteatral; pe tonuri simple dar calde, cu trepidație interioară, interpreții se mișcă în crescendo spre deznodământul propus de autor.

Această manieră firească a interpretării pledează pentru asimilarea organică a textului și a sensurilor lui, subliniind, în același timp, știința rostirii replicilor în sensul validării rostului în corelația dintre eroi. Plasați în spațiul geografic unic și ingenios al lui **Epaminonda Tiotiu**, interpreții evoluează de-o manieră care aruncă o nouă și favorabilă lumină asupra potențialului scenic al colectivului Secției române a Naționalului din Târgu-Mureș.

¹⁹⁴<https://www.facebook.com/MariActoriMureseni/photos/>.

În *Nebunul* („care poate fi interpretat succesiv și convențional ca inspector de poliție, procuror, ziarist, anchetator”), **Cornel Popescu** folosește abil forța expresivă a replicilor, a ritmului, a pauzelor, a intonațiilor, coloritul sonor al cuvintelor, reușind o adâncă și puternică trăire interioară.¹⁹⁵ **Constantin Doljan**, prin bogăția și valoarea resurselor sale expresive devine interpretul fidel al comisarului Bartozzo. Prin mișcare și rostire bine studiate, printr-o dozare echilibrată a trăirii interioare, **Ion Fiscuteanu** conturează inteligent trăsăturile Comisarului sportiv.

În figura chestorului, **Mihai Gingulescu**, vădind mult tact și înțelegere, știe să încarce cu pregnanță sensul replicilor prin care e transmisă semnificația personajului său. Într-un rol de mică amploare, **Dorina Păunescu** se păstrează pe linia nedezmințită a studiului amănunțel semnificative din care știe să compună imaginea Ziaristei.

Cristian Ioan, ferindu-se de capcana exceselor, imprimă figurii Agentului un contur scenic gândit și construit pe detalii artistice convingătoare.



¹⁹⁵ A obținut Premiul pentru interpretare (n.a.).

Sta giunea 1981- 1982

*STEAUA FĂRĂ NUME
PORTRETELE
TOT CE-AVEM MAI SFÂNT
JOLLY JOKER
INVITAȚIE LA CASTEL*

„*Steaua Roșie*,” 10 octombrie 1981

Steaua fără nume

de Mihail Sebastian

Regia artistică: Raluca Iorga Mîndrilă; **Asistent regie:** Vlad Rădescu; **Muzica de scenă:** Sárossy Endre; **Scenografia:** Constantin Russu; **Data premierei:** 27 august 1981; **Distribuția:** Alexandru Făgărășan (*Șeful gării*), Dan Ciobanu (*Un țăran*), Aurel Ștefănescu (*Profesorul*), Vasile Vasiliu (*Ichim*), Livia Doljan (*Domnișoara Cucu*), Doina Preda (*O elevă*), Paul Zein (*Pascu*), Ioan Bucur (*Conducătorul*), Gabriela Teodorescu-Zein (*Necunoscuta*), Radu Cazan/Vasile Vasiliu (*Udrea*), Constantin Săsăreanu (*Grig*)

Spectacolul prezentat în premieră la deschiderea stagiunii târgumureșene se constituie într-o succesiune de momente în care sensibilitatea autorului și noblețea ideilor sunt transpuse în culori calde și vii ce contribuie la formarea unei atmosfere de vibrație. E atmosfera în care, prin leit-motivul personajelor, surprindem secvențele specifice gândirii creatoare a autorului: pe de o parte, împletirea organică a elementelor constitutive – cele ale tragicului și ale comicului; pe de altă parte, logica acțiunii scenice dublată de condiționarea psihologică a eroilor piesei.



Regizoarea Raluca Iorga Mîndrilă

Regia artistică a **Ralucai Iorga Mîndrilă** (asistent: **Vlad Rădescu**) se apropie cu solicitudine de textul lui Sebastian, reușind să creeze o versiune scenică riguros gândită, bazată pe o gradată bună a interesului față de evenimentele din piesă, pe o direcționare logică spre realizarea unei atmosfere proprii lumii de idei a piesei și a eroilor. Fidelă unui principiu estetic al autorului („*Se joacă în genere la noi cu un semiton mai sus decât*

*trebuie, cu gesturi inutile de volubile.”), regia, evitând stridențele, știe să supravegheze tonalitatea acțiunii scenice prin armonizarea accentelor și ritmului interior cu desenul mișcării actorilor. Apare, astfel, pusă în lumină claritatea ideilor personajelor cu întreaga lor încărcătură emotivă stăpânită de sobrietate, apare tensiunea interioară provenind dintr-o sinceră dăruire a interpreților. Rezultă, de aici, o bună investigare psihologică a biografiei eroilor, cu motivația corespunzătoare a acțiunilor lor – totul desfășurându-se în planul logicii scenice. Gândirea regizorală este bine servită de **Constantin Rusu** și de **Sárossy Andre** care, prin decoruri și costume, respectiv prin muzica de scenă, contribuie la fixarea cadrului propriu atmosferei dramatice. Conlucrarea lor duce la realizarea unui spectacol cu certe semnificații artistice.*

În planul interpretării scenice, reținem evoluția actorilor distribuiți în personajele centrale, prin creațiile lor bine gândite, expresive, de mare finețe și de reală tonalitate emotivă. **Aurel Ștefănescu**, printr-o uimitoare naturalețe și putere de comunicare redă întreaga căldură și omenie, veșnica stare de speranță a lui Miroiu, învăluindu-i astfel profesiunea într-o caldă aură de poezie.

Radu Cazan – iar, în ultimele spectacole, **Vasile Vasiliu**, izbutesc pe căi diferite, să îmbogățească imaginea profesorului Udrea, aliatul spiritual al lui Miroiu, printr-o compoziție care luminează puternic supratema rolului: drama talentului. **Gabriela Teodorescu-Zein** pune în valoare, cu finețe și har, întreaga sumă a datelor fizice și sociale ale Monei, realizând, simplu și sincer, în consonanță cu ideea textului, întreaga psihologie a unui personaj născut, greșit, spre desfătarea altora. Rolul Domnișoarei Cucu și al lui Ichim, prilejuiește **Liviei Doljan** și, respectiv, lui **Vasile Vasiliu** evoluții în nota cunoscutelor și merituozelor lor demonstrații actoricești: Remarcabile interpretările lui **Al. Făgărășan** (Șeful de gară), **Doina Preda** (O elevă), **Constantin Săsăreanu** (Grig). Integrați atmosferei spectacolului: **Paul Zein** (Pascu). **Ioan Bucur** (Conducătorul) și **Dan Ciobanu** (Un țăran).

În ansamblu, un spectacol de ținută, de bun augur pentru activitatea colectivului Secției române în actuala stagiune teatrală.

„*Steaua Roșie*”, 17 octombrie 1981

Portretele

de Julio Mauricio

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Traducerea:** Dan Munteanu; **Scenografia:** Tamás Kelemen Anna; **Ilustrația muzicală:** Boni László; **Data premierei:** 11 octombrie 1981; **Distribuția:** Iolanda Dain (Beatriz), Gina Cazan (Maria Luiza), Ion Rițiu (Victor)

Prin suma valențelor sale estetic-ideologice, spectacolul regizorului **Dan Alecsandrescu**, de la Studioul Teatrului Național din Târgu-Mureș, se va înscrie în sfera acelor producții artistice, care, în mod declarat, vor să demonstreze faptul că rostul

teatrului este acela de a deveni un puternic determinant al examenului colectiv de conștiință. Premiera pe țară cu **Portretele** de argentinianul **Julio Mauricio** (în traducerea lui Dan Munteanu), este expresia evidentă a dorinței colective a Teatrului de a face teatru social-politic.



Lolanda Dain, Gina Cazan și Ion Rițiu¹⁹⁶

Sentimentele și patimile personajelor, atitudinile și convingerile lor se manifestă potrivit spiritului de înțelegere a resorturilor care mișcă societatea și mediul pe care le reprezintă. De-aici, din acest context, rezultă forța lui Mauricio, de caracterizare socială a mediului și a personajelor; din sondarea atentă a acestui context rezultă discernământul lecturii regizorale în dezvăluirea realistă a tabloului social și a psihologiei personajelor; și tot de-aici - știința interpretativă a actorilor de a releva datele esențiale ale existenței eroilor. Buna înțelegere a ideilor textului a dus la buna conlucrare a creatorilor spectacolului. Regizor și scenograf – se întâlnesc în zona luminoasă a armoniei și echilibrului, gândind și realizând un spectacol sub semnul major al artei inteligente și mature. Portretul psihic al personajelor capătă contururi vii pe măsura dezvăluirii relațiilor dintre ele – lucru facilitat și de ambianța scenografică creată de către artista **Tamás Kelemen Anna** și susținut de ilustrația muzicală a lui **Bóni László**. Asamblarea riguroasă a acestor ele-mente constitutive duce la un spectacol de reală putere de sugerare a unei lumi în care se simte natura relațiilor sociale evidente. În

¹⁹⁶<https://roro.facebook.com/MariActoriMureseni/photos/>.

această lume eroii își consumă deznădăjduit viața și destinul, fără să găsească soluții hotărâte și adecvate unui nou mod de viață.

„Nu vreau să știu nimic din ce se-ntâmplă afară”- sunt cuvintele lui Beatriz, personaj dramatic profund, trăind o viață condiționată de concepția sa utopică despre societate, ostilă conținutului și esenței problemelor diurne. Interpretând acest rol, **Iolanda Dain** e o evoluție scenică inteligentă țesută din momente de reală subtilitate artistică.

Compoziție fină și ingenioasă care, cu dăruire și har, pune în lumină datele universului interior ale tipului care trădează individualismul burghez, egoismul și păstrarea comodității, disprețul pentru valorile reale și cu adevărat motrice ale societății și vieții. Momentul de vârf al evoluției actriței e cel care, din postura de inadapabil și de refuz, personajul său, atins parcă de o boare de luciditate, are revelația stării de bun simț, de trezire a instinctului social...

E, însă, prea târziu, e momentul conștiinței crimei săvârșite. Scenic, e un moment de adevărată grație artistică. Maria Luiza, sora mai mică, capătă, în interpretarea formidabilei **Gina Cazan** un farmec de neuitat, care crește treptat, grație dezinvolturii cu care actrița știe să dezvăluie un spirit curat și cinstit, plin uneori de poezie și vrajbă, însă, întotdeauna gata să afirme și să apere realitatea vieții. O evoluție pe măsura autosarcinii pe care actrița și-o trasează în caietul de scenă: vie, adevărată, ardentă și emoționantă. În figura tânărului revoluționar Victor, **Ion Rițiu** realizează un contur compact, unitar și verosimil al unui personaj gândit pe măsura ideii generale de tinerețe și luptă socială propusă de autor.

În ansamblu, un spectacol care va rămâne în memoria publicului și cu siguranță în repertoriul permanent al teatrului.

„*Steaua Roșie*”, 7 noiembrie 1981

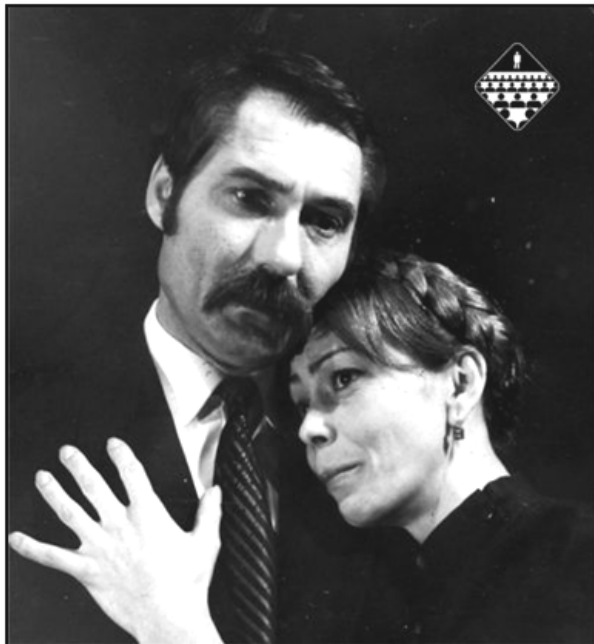
Tot ce avem mai sfânt

de Ion Druță

Regia artistică: Hunyadi András; **Traducerea:** Maria Livia Șuteu și Vasile Vasiliu; **Scenograf:** Tamás Kelemen Anna și Nagy Árpád; **Muzica de scenă:** Endre Sárossy; **Data premierei:** 29 octombrie 1981; **Distribuția:** Vasile Vasiliu (Călin Ababii), Valentina Iancu (Maria), Cristian Ioan (Sandu), Mihai Gingulescu (Mihai Gruia), Gabriela Teodorescu-Zein (Fata blondă, Fata brunetă, Fata șatenă, Fata cu perucă cărunță, Fata cu perucă roșie, Fata cu batic alb), Dan Glasu (Un căpitan de miliție)

„Din întâlnirea a două lumi, a lumii care e în tine și a lumii care te înconjoară se nasc ideile artistice.” E formularea unui principiu estetic propriu, de pe poziția căruia Ion Druță își încredințează ideile și mesajul unui grup restrâns de personaje pentru a urmări

analiza atentă a universului lor interior, precum și a împrejurărilor care le pun în confruntare directă. Regia artistică sesizează inteligent legătura dintre aceste două planuri – de-aici, apoi, o concepție unitară și omogenă a spectacolului și tot de-aici soluțiile date de întruparea personajelor care își impun astfel dreptul la existență scenică. Implicând, în planul poeticului, ceva din „*misterul și noblețea Moldovei*”, din acea „*mică patrie*” a autorului, piesa lui Ion Druță se dovedește a fi un material scenic generos, facilitând desfășurarea unei game artistice diverse.



Mihai Gingulescu și Valentina Iancu¹⁹⁷

Apărent, lectura regizorală ar putea fi bănuită de un ușor simplism. În fond, regizorul **Hunyadi András** a tratat piesa cu mijloace artistice firești, izbutind să declanșeze coarde omenești și să păstreze, în acest fel, intact, întreg miezul dramatic.

Prin predilecția înspre detaliul psihic, regia caută să redea întreaga semnificație a adevărului care animă conștiința personajelor. Prin îndrumarea interpreților spre direcția unor portretizări cât mai ample și mai colorate, se ajunge la un spectacol care pune în lumină „*ideea legăturii intime a omului cu pământul natal*”, precum și „*drama ruperii acestor legături, a îndepărtării dureroase a unor oameni de matca originară a spiritualității lor*” (Romeo Pojan – Catalogul de sală). Ceea ce reproșăm, însă, regiei, e o oarecare carență de atmosferă și ritm provenită din neînțelegerea de a face din începutul fiecărui tablou câte un „*eveniment*” și prilej de a propulsa intriga. Responsabilitatea regiei e potențată pe măsura sprijinului oferit de **Tamás Kelemen**

¹⁹⁷ <http://www.teatrunitational.ro/arhiva-teatrului/in-memoriu/mihai-gingulescu.html>.

Anna, Nagy Árpád și Sárossy Endre care, prin decor și costume, respectiv prin muzică scenică, creează premisele potențării atmosferei și conflictului dramatic.

Spectacolul prezintă valori certe pe planul interpretării. În rolul lui Călin, **Vasile Vasiliu** are o creație ce traversează un amplu registru dramatic. Vădind inteligență și forță în compunerea minuțioasă a unor stări sufletești profunde, actorul dovedește un temperament artistic distinct. În Mihai Gruia, **Mihai Gingulescu** joacă nuanțat, cu o sinceritate cuceritoare, cu maximă concentrare și putere de convingere. Printr-o bună dozare a trăirii interioare, Maria capătă, în interpretarea **Valentinei Iancu**, conturul luminos al ființei purtătoare de semnificații morale deosebite. E o interpretare ca o permanentă ardere interioară. În celelalte roluri, chiar dacă sunt doar pretexte pentru declanșarea reacțiilor protagoniștilor, **Cristian Ioan (Sandu)**, **Gabriela Teodorescu Zein (Fata...)** și **Dan Glasu (Milițianul)** joacă autentic și convingător, aducându-și o valoroasă contribuție la buna desfășurare a spectacolului.¹⁹⁸

„*Steua Roșie*”, 17 aprilie 1982

Invitație la castel

de Jean Anouilh

Regia artistică: *Raluca Iorga Mîndrilă*; **Scenografia:** *Kemény Árpád*; **Data premierei:** 28 februarie 1982; **Distribuția:** *Vlad Rădescu (Horace și Frederic - gemeni), Iolanda Dain (Doamna Desmemortea), Smara Marcu (Lady Doroteea India), Gabriela Teodorescu Zein (Diana Messerschmann), Constantin Săsăreanu (Messerschmann), Paul Zein (Patrice Bombelles), Alexandru Morariu (Romainville), Marinela Popescu (Isabela), Lidia Roșca Marinescu (Mama Isabelei), Livia Gingulescu (Domnișoara Capulat), Constantin Doljan (Jusue).*

Colectivul artistic al Secției române a Teatrului Național din Târgu-Mureș prilejuiește o agreabilă reîntâlnire cu un autor dramatic ale cărui piese strălucesc printr-o infinită diversitate de reflexe. După **Medeea** (1975) și **Ciocârlia** (1980), se aplaudă un spectacol de reală valoare artistică, montat într-o imagine scenografică cuceritoare, rar întâlnită în teatru.

Succesul de necontestat al spectacolului zace în însuși ideea temerară a regiei de a realiza o comedie muzicală. Ideea denotă totodată farmecul ineditului, denotă curajul

¹⁹⁸ „*Citită de regizorul Hunyady András exclusiv prin prisma pitorescului – scria Valeria Ducea – în spectacolul târgumureșenilor piesa își dezvăluie doar parțial, în câteva momente izolate, semnificațiile. În desfășurarea ternă și monotonă a acțiunii, regizorul n-a reușit să transmită tensiunea morală, și nici să descifreze relația de misterioasă complicitate a eroului cu lumea din jur, cu timpul. De aici, absența atmosferei poetice, de aici, impresia că s-a neglijat esențialul, și anume exploatarea teatrală a metaforei, cu mijloace expresive și adecvate/ ... / Actorii au sesizat deosebita înzestrare dramatică a personajelor și li s-au dăruit printr-un joc firesc, sincer*” („*Teatrul*”, decembrie 1981, p. 42).

de a-i pune pe 9 din cei 11 interpreți să cânte și să danseze pentru prima dată într-un spectacol teatral de anvergură...Reușita e deplină – iar spectatorii își manifestă cu generozitate satisfacția și mulțumirea. Întreaga comedie nu e decât un abil pretext pentru un și mai abil sondaj în adâncurile unor pături sociale, unde, sub învelișul înșelător al conveniențelor, se consumă o lume care, treptat-treptat, își dezvăluie „inconsistența și falsitatea mentalității.”



Livia Gingulescu și Iolanda Dain¹⁹⁹

Regia artistică a **Ralucai Iorga Mîndrilă**, dincolo de valoarea lucrului cu actorii, vedește stăpânirea temeinică a exercițiului scenic care presupune în primul rând experiență și tact pedagogic. Apropiindu-și cu pasiune sensurile textului, regizoarea a efectuat o lectură inteligentă, critică și incitantă a comediei, izbutind să păstreze intact miezul dramatic, fără să negligeze însă detaliile care, prin semnificațiile lor, luminează puternic substanța piesei lui Anouilh.

Valoroasă seriozitate profesională cu care își împarte responsabilitatea actului artistic cu ceilalți membri ai echipei de creatori! În acest sens, subliniem, scenografia inspirată a talentatului **Keményi Árpád**, împreună cu muzica scenică a lui **Sárossy Endre** (compusă pe textele lui **Alexandru Darian** și **Constantin Zărnescu**) cu eleganța mișcării scenice și a dansurilor create de coregraful **Székely Dénes** – elemente care, în mod

¹⁹⁹<https://roro.facebook.com/MariActoriMureseni/photos/>.

organic, se topesc în ideea de ansamblu în măsura în care ți-ar fi greu să le detașezi fără să subminezi atmosfera generală a spectacolului.

Spectacolul prezintă însă, cu precădere, un mănunchi de valori ce țin de interpretare. În evoluția lor de ansamblu, actorii au precompus o lume, un univers socio-psihologic ce se desenează puternic dincolo de aparența cadrului monden, vădind astfel virtuți interpretative (inedite) deosebite. În rolul Izabelei, **Marinela Popescu** surprinde cu finețea observației coordonatele interioare ale personajului său, pe are, cu autocontrol și simț al coordonării, îl redă într-o aleasă și sugestivă imagine. **Vlad Rădescu**, interpretând rolurile gemenilor Horace și Frederic, traversează un amplu și valoros registru artistic. **Iolanda Dain**, prin deosebita concentrare și mobilitate în expresia artistică, realizează o grațioasă imagine a bătrânei doamne Desmormortes; e una din creațiile care validează valoarea și forța talentului actoricesc. **Constantin Doljan**, în figura valetului Josué, dovedește real temperament artistic, distincție și deosebită inteligență scenică. **Constantin Săsăreanu** are, prin intonație, mimică și mișcare, în Messerschmann, o interpretare plină de tact, fantezie și vervă; în scena banilor, actorul se dovedește o personalitate creatoare de mare efervescentă. **Lidia Roșca Marinescu**, în figura mamei Izabelei, are o interpretare minuțioasă bazată pe un registru scenic deosebit de bogat. **Gabriela Zein** (Diana Messerschmann), **Smara Marcu** (Lady Doroteea India) și **Livia Gingulescu** (Domnișoara Capulat) prin finețea cu care își autoironizează personajele, prin jocul lor autentic și convingător demonstrează rostul și însemnătatea de a crea ce numim inteligență scenică. **Alexandru Morariu** (Romainville) și **Paul Zein** (Patrice Bombelles) etalează, convingător, umor și vitalitate scenică.

Spectacolul cu **Invitația la castel**, prin virtuțile însumate, reușește să transmită odată cu parfumul comediei și morala textului, devenind astfel un prilej de adevărată încântare artistică.



Sta giunea 1982- 1983

*CĂSĂTORIA
CIUTA
INTERESUL GENERAL
ÎNTRE PATRU OCHI
HAMLET
NU UCIDEȚI CAII VERZI*

Steaua Roșie”, 2 octombrie 1982

Căsătoria

de N.V. Gogol

Regia artistică: Dan Alexandrescu; **Traducerea:** Maria Petrescu și Sanda Manu; **Scenografia:** T.Th.Ciupe; **Data premierei:** 23 septembrie 1982; **Distribuția:** Marinela Popescu (Agafia Tihonovna), Lidia Roșca Marinescu (Arina Panteleimonovna), Iolanda Dain (Fiokla Ivanovna), Vasile Vasiliu (Ivan Kuzmici), Dan Glasu (Kocikariov Ilia Fomici), Alexandru Făgărășan (Jumărikin Ivan Pavlovici), Aurel Ștefănescu (Anucikin Nikanor Ivanovici), Radu Cazan (Jevakin Baltazar Baltazarovici), Doina Preda (Duniașa), Traian Costea (Stepan)

În deschiderea stagiunii teatrale din Târgu-Mureș - o piesă celebră care, prin factura și nota specifică a caracterelor, face din autorul ei un deschizător de drum pentru ceea ce, în literatură, va fi realismul critic, iar în tipologie, oblomovismul; o comedie țesută din momente de exuberanță și antren, cu replici ce frizează burlescul și sub camuflajul abil al mijloacelor folosite se face simțită valoarea ideilor sociale exprimate printr-o măiestrită pictură a moravurilor din Rusia celui de-al doilea pătrar al veacului trecut.



Aurel Ștefănescu²⁰⁰

Montarea de la Teatrul Național Târgu-Mureș prilejuiește descoperirea unor noi disponibilități ale colectivului de creatori ai Secției române. Ne gândim la regia artistică a lui **Dan Alexandrescu**, la scenografia lui **T.Th. Ciupe** și mai cu seamă la realizarea

²⁰⁰ <http://aurelstefanescu.mariactorimureseni.ro/>.

scenică a unor personaje gândite și construite cu abilitate și inteligență în registrul puțin cunoscut al caricaturii grotești care, sub toate raporturile, se impun atenției și memoriei spectatorului. Este cazul creației deosebite a lui **Aurel Ștefănescu** (Anucikin), a lui **Radu Cazan** (Jevakin), a **Lidiei Roșca Marinescu** (Arina) și, cu deosebire, a extraordinarei **Doina Preda** (Duniașa) – actori care, prin înțelegerea perfectă a personajelor și a ideilor regizorale, prin ținută, mișcare și rostire conturează plastic imaginea lumii interioare a unor întregi categorii sociale Interioare Acest grup de actori, integrați perfect în atmosfera spectacolului, se constituie în pilonii de rezistență ai regiei artistice. Mișcarea, coregrafia și limbajul scenic, reacțiile psihice ale personajelor respective sunt urmărite, descifrate și fixate în alternanța de tonuri proprii locului și timpului propuse de autor – sunt în consonanță cu subtilitatea gândirii artistice a regizorului.

Aceleași aprecieri pentru tânărul și înzestratul **Dan Glasu** (Kocikariov) și pentru **Iolanda Dain** (Fiokla Ivanovna), care, însă, pare că de pe alte poziții, izbutesc totuși să creeze figuri de reală autenticitate. La fel, **Alexandru Făgărășan** (Jumărikin), de pe aceleași poziții, știe să exploateze cu efect un personaj și un text fără prea mari resurse. Ni se pare că acest grup de interpreți nu și-a însușit fidel sensul și modalitatea lecturii regizorale – de unde apoi, alunecarea spre o altă modalitate scenică.

O bună contribuție în realizarea spectacolului o au **Vasile Vasiliu** (Podkolioșin Ivan Kuzmici) și **Marinela Popescu** (Agafia Tihonovna) candidatul la însurătoare și, respectiv, fata de măritat. Actorul, cu certă și mereu demonstrată vocație a comicalului, încearcă o interpretare ... amuzantă, hazul căreia nu țintește și nu urcă însă prea sus – de unde apoi, monotonia și lipsa de lumină a ideilor pe care le întrupează. Actrița, într-un rol de factură deosebită, izbutește să contureze ideea de vid interior a unei întregi categorii sociale. Bună și utilă evoluția scenică a lui **Traian Costea** (Stepan).

„*Steaua Roșie*”, 4 decembrie 1982

Ciuta

de V. I. Popa

Regia artistică: *Kincses Elemér*; **Asistent de regie:** *Vlad Rădescu*; **Scenografia:** *Nagy Árpád*; **Data premierei:** *18 noiembrie 1982*; **Distribuția:** *Luminița Borta (Carmen Anta), Valentina Iancu (Ana Anta), Livia Doljan (Maria Doctor Micu), Doina Preda (Emma), Ion Rîțiu (Octav Șoimu), Vasile Vasiliu (Doctor Micu), Cristian Ioan (Tache Voinea), Constantin Doljan (Costea Moceanu)*

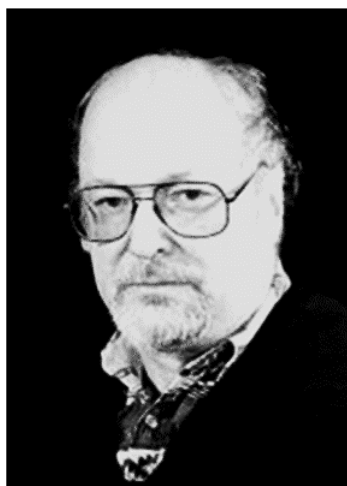
O piesă care, deși scrisă înainte cu 60 de ani, își păstrează nealterată valoarea, captivând și azi printr-un dialog și o tematică de adâncă și autentică vibrație, printr-o măiestrită demonstrație a unei concepții pentru care eroii își sacrifică viața și destinul...O premieră față de care Teatrul Național din Târgu-Mureș și-a dovedit sensibilitatea

plasând-o – așa cum se cuvine valorilor clasice! – în circumstanțele optime ale stagiunii actuale; moment de vârf al vieții teatrale, regie artistică și distribuție selectă...

Regizorul **Kincses Elemér** (asistat de **Vlad Rădescu**), se vădește un bun cunoscător al operei și al gândirii teatrale a lui Victor Ion Popa; îi cunoaște bine concepția despre „*teatrul de atmosferă*”, despre funcțiile acestui fel de teatru – acela de a crea un cadru expresiv, de a sugera un complex de sentimente față de eroii vieții, deveniți pe plan artistic, personaje dramatice autentice. Dovada – buna valorificare a textului printr-o serie de autentice și creatoare mijloace scenice.



Dramaturgul Victor Ion Popa



Regizorul Kincses Elemér

Înșușindu-și, pare-se, întocmai, principiile regizorale ale lui V.I.Popa, **Kincses Elemér** exprimă, în spectacolul său, o concepție artistică unitară prin integrarea efortului actoricesc individual într-o reprezentație omogenă, bazată pe respectarea normelor de plasticitate scenică, pe respectarea cerințelor textului, a scenografiei (**Nagy Árpád**), a mișcării scenice, a gesticii și mimicii actorilor. Privit prin prisma acestei lecturi regizorale, spectacolul pune în evidență efortul interpreților de a realiza imaginea unei lumi interioare care să asigure tonul cerut de o astfel de dezbatere.

Ideea de bază, cea a tineretului dezarmat în fața vieții, a rapacității burgheze, e ilustrată sugestiv prin evoluția convingătoare a interpreților. **Valentina Iancu** (Ana Anta), **Cristian Ioan** (Tache Voinea), și **Constantin Doljan** (Costea Moceanu) izbutesc prin mijloace artistice variate tot atâtea portrete tipice ale venalității, egoismului și imoralității burgheziei – prilej de condamnare a mijloacelor folosite de aceștia. O remarcă deosebită pentru **Constantin Doljan**, pentru autenticitatea și dezinvoltura cu care compune lumea interioară a personajului său. **Vasile Vasiliu** (Doctor Micu) și **Livia Doljan** (Maria Doctor Micu) interpretează cu căldură și farmec imaginea unei lumi tradiționale, în care autorul vede pe exponenții umanismului mic-burghez, ai calmului, ai stilului comod de viață. **Ion Rîțiu** (Octav Șoimu) și studenta **Luminița Borta** (Carmen Anta) interpretează lumea tinerilor dezarmați în fața vieții de însăși mediul în care

trăiesc. O remarcă în plus pentru Luminița Borta care, prin mijloace simple, firești, caută să contureze imaginea simbolului de puritate și inadaptabilitate; de reținut creșterea de la scenă la scenă, până la cea finală, în care, speriată de viață, eșuează. În ansamblu, o realizare meritorie. **Doina Preda** (Emilia) are o bună contribuție la reușita spectacolului.

Steaua Roșie", 28 decembrie 1982

Interesul general

de Aurel Baranga

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Scenografia:** Kemény Árpád; **Data premierei:** 28 noiembrie 1982; **Distribuția:** Constantin Săsăreanu (Toma Hrisanide), Smara Marcu (Lucia Felicia Popescu), Dan Glasu (Ion Carapetrache), Aurel Ștefănescu (Bocioacă Ion), Dan Ciobanu (Plătică Vasile), Alexandru Făgărășan (Sfințescu Jean), Radu Cazan/Cristian Ion (Linte Gogu), Iolanda Dain (Tanți), Lidia Roșca Marinescu/Doina Preda (Aurelia Țințoca), Ioan Bucur (Mihăilescu)

În intenția de-a sfârâma masca imposturii, regizorul **Dan Alexandrescu** a avut înțelepciunea să lase personajele să-și cânte propria melodie. Aceasta s-a dovedit o premisă sigură a unui spectacol minuțios orchestrat pe câteva partituri scenice de o valoare incontestabilă: falsitatea, minciuna, lașitatea, dezumanizarea dusă până la asasinat ... Un spectacol, deci, bine gândit, îndrăzneț, colorat, o adevărată explozie satirică plină de forță și susținută vervă ironică. Iată de ce, întreaga faună antisocială reprezentată prin câteva „cadre de conducere” dintr-o direcție generală a unui minister se autodemască sub raportul mentalității, a psihologiei, a relațiilor și comportamentului – a imensei doze de iresponsabilitate dusă până la asasinat. Cu atât mai cumplită e autodemascarea directorului, care, în cuvântul său funebru, afirmă despre mort că „a fost un om desăvârșit, muncitor, leal, capabil, un cadru de bază și de răspundere, devotat cu trup și suflet interesului general.” E unicul și marele adevăr prin care impostura își semnează sentința...

Reușita regizorală se bazează în mare măsură și pe ingenioasa idee scenografică a lui **Kemény Árpád**. Excelentă inspirația folosirii rotativei: scenă despărțită în două spații de joc, cu schimbări ușoare și rapide, care asigură desfășurarea alertă a acțiunii dramatice. Eleganța decorului, aparenta economie de mijloace scenice, expresivitatea liniei și a culorii volumelor sporesc esențial intensitatea atmosferei spectacolului. E o realizare scenografică izbutită, de real gust și rafinament artistic.

Succesul spectacolului **Interesul general** de Aurel Baranga se fundamentează pe înțelegerea aprofundată a sensurilor textului, comunicată prin calitatea interpretării actorilor. Partitura acestora, dificilă și plină cu capcanele inerente farsei, pretinde rezistență și virtuozitate tehnică. Bine conduși de regizor, actorii izbutesc creații de performanță: acțiunea scenică are ritm, gradație sigură și bine marcată, tensiune ce

crește fără „*relaxări*,” până în situația limită gândită de autor – iar forța de transmitere a adevărului se receptează cu satisfacție. Jucând reținut, nuanțat, fără efecte exagerate, **Constantin Săsăreanu** izbutește să compună situații dramatice și să modeleze cu măiestrie caracterul directorului Toma Hrisanide. **Smara Marcu**, fără să alunece în facil sau în supralicitare, conturează inteligent și expresiv imaginea Feliciei, soția lui Hrisanide. Convingându-ne de la rol la rol că asistăm la rezultatele unei munci controlate cu severă autoexigență, **Dan Glasu** înfățișază pregnant figura adjunctului Ion Carapetrache: interpretare suculentă a imposturii, prostiei și lașității dilatate la maximum printr-o cuceritoare expresivitate a debitului vocal și a mișcării de mare plasticitate. **Aurel Ștefănescu** interpretează cu căldură și sinceritate figura lui Ion Bocioacă, relevându-i dominantă psihică, aceea a bucuriei sentimentului muncii cinstite, a frumosului vieții, dar și vigoarea matură și conștientă în demascarea josniciei dezlănțuite a celor din jurul său. **Dan Ciobanu** conturează viu și nuanțat lumea interioară a servilului Plătică. Prin mijloace de rafinată simplitate, **Alexandru Făgărășan și Radu Cazan** dau culoare particularităților de caracter ale lui Sfințescu Jean și, respectiv, Linte Gogu. În interpretarea discretă și ponderată a **Iolandei Dain**, secretara-dactilografă Tanți capătă o imagine de mare savoare – la fel, Aurelia Țințoca, reporter TV, în interpretarea **Lidiei Roșca- Marinescu**; prin finețea ironiei la adresa prostiei omenești, ambele evoluții sunt de reală autenticitate scenică.²⁰¹

„*Steaua Roșie*”, 16 ianuarie 1983

Între patru ochi

de Alexandr Ghelman

Traducerea: Tudor Steriade; **Regia artistică:** Raluca Iorga Mîndrilă; **Scenografia:** Kemény Árpád; **Muzica de scenă:** Endre Sárossy; **Data premierei:** 10 decembrie 1982; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (Andrei Golubev), Livia Gingulescu (Natașa Golubeva)

Două personaje – obligate să-și spună cu sinceritate, unul în fața celuilalt, amândoi în fața conștiinței proprii, în fața lumii întregi, tot adevărul. Realismul piesei este dur și epuizant; dură și epuizantă este și tensiunea care macină nervii, sensibilitatea, conștiința și viața personajelor...

O contribuție valoroasă la reușita spectacolului îi revine scenografiei semnată de **Kemény Árpád**; un decor adecvat, de bună sugestivitate plastică a elementelor de ambianță. Meritorie, de asemenea, contribuția lui **Sárossy Endre**, prin cele câteva sublinieri adecvate făcute prin muzica de scenă.

Cele două personaje, Andrei Golubev și soția sa Natașa Golubeva sunt interpretate cu indiscutabilă pasiune de către cuplul de actori **Mihai și Livia Gingulescu**;

²⁰¹ Vezi și cronică Cristina Dumitrescu din revista „*Teatrul*”, martie 1983, p. 52-53.

ambii au talentul și știința să-și conducă personajul spre valoarea cerută de meditația regizorală. Mihai Gingulescu, în nota reușitelor scenice cu care ne-a obișnuit, vedește maturitate artistică, stăpânire deplină a complexelor tensionări psihice ale personajului și siguranță în reliefarea scenică a trăirilor interioare. Livia Gingulescu surprinde plăcut prin efortul de adecvare la specificul unui rol complex, de mare întindere, pe care știe să-l întrupeze de o manieră ce se fixează în memoria spectatorului.



Mihai și Livia Gingulescu²⁰²

Evoluția cuplului Mihai și Livia Gingulescu denotă seriozitate profesională dublată de preocuparea pentru analiza problematicii textului și de știința compunerii atmosferei spectacolului, de știința nuanțării și împlinirii imaginii interioare a personajelor.

„*Steaua Roșie*”, 21 mai 1983

Hamlet

de William Shakespeare

Regia artistică: Nicolae Scarlat; **Scenografia:** Octavian Dibrov; **Data premierei:** 5 mai 1983; **Distribuția:** Vocea lui Ștefan Sileanu (*Duhul lui Hamlet*), Constantin Doljan (*Claudius*), Valentina Iancu (*Gertrude*), Cornel Popescu (*Hamlet*), Constantin Săsăreanu (*Polonius*), Cornel Răileanu (*Laertes*), Ana-Maria Pîslaru (*Ofelia*), Vlad Rădescu (*Horatio*), Alexandru Făgărășan (*Voltemand*), Marius Oltean (*Cornelius*), Ion Rîțiu (*Rosencrantz*), Dan Ciobanu (*Guildestern*), Aurel Ștefănescu (*Osrick*), Petrișor Stan (*Un lord*), Radu Cazan (*Francisco*), Dan Glasu (*Barnardo*), Adrian Mazarache (*Marcellus*)

²⁰² <https://www.teatrunitational.ro/arhiva-teatrului/in-memoriu/mihai-gingulescu.html>.

În sfârșit, în repertoriul Teatrului Național din Târgu-Mureș apare o piesă din adevăratul mare repertoriu clasic universal – o piesă care, odată cu șansa de valorificare a maturității de gândire artistică, permite demonstrarea măsurii plinătății de talent a colectivului Secției române. Iată de ce, îndrăzneala și efortul conducerii teatrului sunt întrutotul meritorii, deoarece numai prin valorificarea scenică a unor astfel de capodopere își justifică prestigiosul titlu de „Național”. Arhicunoscuta tragedie a lui Shakespeare se bucură de un respect impresionant: o distribuție judicios gândită (cu implicarea unui masiv grup de studenți de la Institutul de teatru) precum și regizorul artistic (**Nicolae Scarlat**) împreună cu creatorii de decoruri (**Octavian Dibrov**), costume (**Anca Pîslaru**), muzică (**Corneliu Cezar**) și scenele de scrimă (**Angelus Pellegrini**), ca invitați. Conlucrarea acestor factori duce la realizarea unui spectacol care, cu siguranță, va isca multe discuții.

Intențiile creatorilor sunt evidente și clare. Pregătirea și efortul lor de participare la realizarea spectacolului au dus în mare măsură la depășirea dificultăților puse de această piesă. Realizarea artistică a eroului titular, prins în horbota pasiunilor și a pornirilor, cât și a imaginii scenice complexe a întregului spectacol sunt adevărate pietre de încercare pentru regizor și interpret. Regia artistică, onestă și sinceră față de autor, apreciind corect potențialul colectivului de interpreți, s-a orientat cu precădere spre transmiterea către spectator, în toată amploarea și complexitatea lor, a ideilor conținute în text, idei de adâncă umanitate, ce reflectă lupta împotriva răului, a beznei și a silniciei epocii respective.

De-aici, grija pentru rostirea corectă a textului, pentru valorificarea artistică a adevărilor propuse - și totul fără teatralism și patetism desuet. Grija față de text, împletită organic cu cea dată de mișcarea interioară a personajelor duce la posibilitatea receptării corecte a semnificațiilor majore ale textului. La realizarea plastice scenice, decorurile și costumele au o contribuție substanțială. Scenografia, fixată pe ideea originală a unui decor unic, frumos, lucrat cu rafinament și gust artistic, creează, prin multifuncționalitate, spațiile necesare pentru mișcarea și expresia artistică; costumele, la rândul lor, prin linia, coloritul și bogăția lor, contribuie la adâncirea atmosferei spectacolului.

Partitura actoricească este dificilă, dar meritorie. Interpreții, în ansamblul lor, creează cu autoritate și personalitate artistică. „*Veacul s-a cutremurat și eu sunt cel chemat să-l îndrept...*” - sunt cuvintele eroului titular, cu toată complexitatea de idei și stări sufletești, pe care **Cornel Popescu** încearcă să le prindă într-o imagine apropiată de intențiile autorului. De reținut, pentru moment, efortul interpretului de a pătrunde lumea de gânduri și sentimente ale eroului pentru a le reda semnificația lor filozofică și socială.

Rol dificil, însă inteligența vie a actorului va duce cu siguranță la creșterea în substanță a interpretării artistice. Claudius, are în **Constantin Doljan** pe interpretul care se apropie cu bună cuviință și dăruire de imaginea omului însetat de putere, egoism și

despotism; actorul, deplin stăpân pe știința construirii personajului, izbutește prin mijloace artistice verosimile să ni-l redea într-o imagine vie și puternică.

În Ofelia, tânăra și încă neexperimentata studentă **Ana-Maria Pîslaru**, reușește prin vioiciunea vârstei, prin prospețimea și acuratețea rostirii și mișcării să sugereze atributele esențiale ale personajului; o realizare de bun augur pentru o evoluție artistică promițătoare. Reținem interpretarea actorilor **Mihai Gingulescu** și **Ion Fiscuteanu** și a studenților **Daniel Vulcu** și **Constantin Florea** care, în scena lor de „*teatru în teatru*” au o evoluție de vârf, luminoasă, în concordanță cu principiul actoricesc al lui Shakespeare, care cere „*să potrivești vorba cu fapta și fapta cu vorba*”.



Cornel Popescu și Ana Maria Pîslaru²⁰³

În Gertrude (**Valentin Săsăreanu**), Laertes (**Cornel Răileanu**), Horațio (**Vlad Rădescu**), Bernardo (**Dan Glasu**) și în celelalte personaje care populează lumea lui Hamlet, actorii distribuiți își valorifică conștiincios sarcinile artistice impuse de text.

²⁰³ <http://cornelpopescu.mariactorimureseni.ro/#&panel1-2>.

„Steaua Roșie”, 2 iulie 1983

Nu ucideți ciii verzi

de Radu Iftimovici²⁰⁴

Regia artistică: Raluca Iorga Mîndrilă; **Scenografia:** Maria Miu; **Muzica de scenă:** Endre Sárossy și Victor Socaciu; **Data premierei:** 23 iunie 1983; **Distribuția:** Aurel Ștefănescu (Alexandru Filip), Mara Costea (Evdochia), Marinela Popescu (Rodica), Monica Ristea/Kilyén Ilka (Lavinia), Cristian Ioan (Grig Neagu), Lidia Roșca Marinescu (Irma Szilágyi), Cristina Pardanschi (Doctorița), Smara Marcu (Reportera de televiziune), Dan Glasu (Un spectator, Chirtoacă, Udriște), Dan Ciobanu (Spirescu), Rodica Baghiu/Doina Preda (Florica).

O scenă imensă și goală, mult prelungită în sală, îi trezește spectatorului sentimentul tonifiant al participării directe și responsabile la acțiunea dramatică, sentimentul că e implicat profund în dezbaterea unor idei de stringentă actualitate, cu multiple rezonanțe în planul vieții etico-sociale, al activității politico-ideologice curente. Aceasta deoarece, involuntar îi încolțește gândul că, eventual, un neprevăzut și ciudat concurs de împrejurări ar putea să-l zvârle într-o astfel de teribilă bulboană a vieții ...

Inspirata idee scenografică a **Mariei Miu** îi facilitează Raluca Iorga Mîndrilă crearea imaginii artistice a uneia din cele mai vii și mai puternice sinteze scenice demascatoare. „*Optez pentru soluția artistică prin care viața, adevărul ei, să nu fie sacrificate de dragul înfrumusețării artificiale a personajelor.*” Consecvente acestui principiu estetic propriu, regizoarea desprinde atent și cu pătrundere semnificația textului dramatic, are tăria să treacă peste ispita patetizării frământărilor intime ale eroilor, peste eventualele și (poate) falsele obstacole ale reconstruirii atmosferei deprimante a evenimentelor și să se concentreze numai asupra ideii de ilustrare cât mai convingătoare a reacției omului față de adevăr – adevărul omului și al vieții, potrivit căruia „*fără cinste, fără curajul de a spune lucrurilor pe nume, orice paș înainte e o iluzie*” (Autorul – în caietul de sală). De-aici și sublinierea ideilor care exprimă cel mai pregnant

²⁰⁴ Radu Iftimovici este doctor, membru al Academiei de Științe Medicale, profesor universitar, om de știință (cercetător virusolog), eseist, biograf și dramaturg. În 1971, i-a fost acordat premiul „Kalinga” al UNESCO, destinat să recompenseze persoanele evidențiate prin activitatea de merituși popularizatori ai științei. Este și autorul unui volum de amintiri intitulat „*Veșnica mea pomenire*” care a stârnit destule comentarii negative. Piesa „*Nu ucideți ciii verzi*” a fost jucată cu mult succes la Târgu-Mureș devenind indezirabilă pentru autoritățile vremii, fapt pentru care, ulterior, a fost interzisă (despre Radu Iftimovici și piesa sa „*Nu ucideți ciii verzi*”, vezi și *Rezistența prin teatru* - ediție îngrijită de Ionuț Kivu și Luminița Vartolomei), vol. 1, Editura Tracus Arte, 2009 p. 42-43.

esența mesajului piesei; de-aici și atitudinea justificat exigentă față de unele slăbiciuni de construcție, față de unele limite ale textului dramatic.

Sub îndrumarea unei astfel de regii artistice, inteligente și nuanțate, colectivul de actori de la Secția română a Teatrului Național a funcționat cu precizie, vădind o autentică sudură de echipă. Deasupra tuturor, așa cum o cere și rolul, interpretarea lui **Aurel Ștefănescu**. Nici o intenție, nici o mișcare în afara desenului net al personajului Alexandru Filip. Plin de inepuizabile resurse, actorul conturează precis și clar imaginea superiorității indiscutabile a omului zilelor noastre, a preocupării pasionate pentru știință, pentru noul pas în slujba societății; partea de rezistență a întregii sale evoluții e aceea în care apare acționând hotărât, protestând vehement, luând atitudine fermă împotriva a tot ce e strâmb în viață și în conștiința oamenilor; imaginea eroului (în pofida limitelor sale omenești) animat de setea de dreptate și adevăr, de setea de a munci cinstit, e emoționantă și rămâne vie în memoria spectatorului. O apariție luminoasă, în Lavinia, **Monica Ristea**, care conturează cu simplitate și căldură întregul fond de tulburătoare omenie a unei asistente medicale, care înțelege pe deplin sensul și țelurile de viață ale eroului; proaspătă absolventă a Institutului de teatru, construiește firesc și echi-librat, cu tact și sobrietate un personaj care se impune atenției.²⁰⁵ Evoluția **Lidiei Roșca Marinescu** e o adevărată demonstrație de comunicare cu partenerii: sensibilitatea și grația interioară ilustrează cu pregnanță forța atrăgătoare a caracterului personajului Irma, **Mara Costea**, în Evdochia – debut artistic la Târgu-Mureș, sensibilitate, inteligență scenică, rostire și mișcare cultivată, sunt atributele ce ilustrează o interpretare temeinică și aprofundată. **Marinela Popescu**, în Rodica, dezvăluie în mod inteligent, cu precizie și conștiinciozitate, lumea de tensiuni interioare a unui personaj plin de vitalitate. **Smara Marcu**, dozând cu exigență o serie de mijloace de comedie, conturează în mod echilibrat figura reporterei TV, iar **Rodica Baghiu**, în Florica, prin eliminarea efectelor de prisos, schițează în mod veridic figura femeii de serviciu. Aceste personaje cu autentice date umane stabilesc o demarcație violentă față de celelalte care, în bloc, apar în culori puternic acuzatoare. Sub raport artistic, prin nota lor comună de autoafirmare abuzivă și absurdă, acestea izbutesc să creeze atmosferă și tensiune dramatică. Din rândul lor se detașează **Dan Glasu**, în patru ipostaze scenice, în care demonstrează abilitate și inteligență scenică, reală și rafinată știință a portretizării

²⁰⁵ Referindu-se la unele minusuri ale regiei, criticul Paul Cornel Chitic, prezenta, ca exemplu, prestația actriței Monica Ristea scriind că: „și mai frapant se manifestă absența regiei în cazul interpretării Monicăi Ristea (Lavinia), actriță cunoscută și admirată în serialul **Lumini și umbre**. În ciuda eforturilor vizibile, și parțial încununat de succes, de a realiza fascinația și devotamentul față de tăria morală și puritatea lui Filip, Monica Ristea rămîne, și la propriu și la figurat, în penumbră, totdeauna plasată prost, în afara zonelor cât de cât luminate, sub pretextul situării în exteriorul spațiului de retrospecție, este efectiv condamnată să stagneze în perimetrul mijloacelor interpretative verificate în film, dar neconvingătoare pe scenă”, afirmând, în final, că: „spectacolul, în pofida semnalatelor carențe, care amenință profesionalismul trupei, are un binemeritat și evident succes de public” („Teatru”, octombrie 1983, p. 25-26).

interioare; notăm însă că, uneori, debitarea precipitată a replicii poate să ducă la incoerență ... **Cristina Pardanschi**, în *Doctorița*, constituie un alt debut promițător: reală capacitate și forța interioară în exprimarea ideilor și stărilor personajului. **Cristian Ioan**, în *Grig Neagu*, și **Dan Ciobanu**, în *Spirescu*, vădesc preocupări pentru conturarea caracterelor și relațiilor scenice – deși în unele momente ambii sunt depășiți de text.

Efectele sonore (**Dumitru Buzoianu**) și cântecele (**Sárossy Endre** și **Victor Socaciu**) contribuie prin frumusețea și efectele lor la intensificarea atmosferei spectacolului.



Stagiunea 1983- 1984

*TATA, FATA ȘI TREI CRAI
E SCRIS PE TRICOLOR UNTRE
VIAȚA E CA UN VAGON
SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ
FEȚELE DIDINEI
MADRIDUL ÎN CARNAVAL
BUNA NOAPTE NECHEMATĂ*

„*Steaua Roșie*”, 22 octombrie 1983

Tata, fata și trei crai

de Bogdan Petriceicu Hașdeu

Dramatizare: Al. Popovici, Constantin Săsăreanu; **Regia artistică:** Constantin Săsăreanu; **Scenograf:** Romulus Feneș; **Data premierei:** 6 octombrie 1983; **Distribuția:** Alexandru Făgărășan (Hagi-Pană), Doina Preda (Marița), Mihai Gingulescu (Numa-Consule), Cornel Răileanu (Jorj), Vasile Vasiliu (Petrică), Iolanda Dain (Trandafira), Cornel Popescu (O cumpărătoare)

Deschiderea actualei stagiuni a Teatrului Național Târgu-Mureș se face cu o piesă în stare să placă, să înveselească; cu o piesă care, dincolo de lansarea unor atacuri satirice la adresa unor stări de lucruri contemporane autorului, dezvoltă o dezbatere de idei din cele mai acute. Judecând după reacția spectatorilor, opțiunea pentru acest text, ambițioasă și inspirată, pare să fie o reușită.



Actorul-regizor Constantin Săsăreanu²⁰⁶

Regia artistică a lui **Constantin Săsăreanu**, bine încadrată în sfera tematică a textului, aduce în prim plan nu atât caracterele, nu atât mecanismele și raporturile sociale, cât mai ales portretul colectiv al unor atitudini ce reprezintă o mentalitate de grup social. Regizorul subliniază gesturi, ticuri verbale și automatisme care satirizează tare morale și mentalități acuzatoare. Dincolo de sublinierea realităților social-politice

²⁰⁶ <https://www.teatrונational.ro/arhiva-teatrului/actori-trecuti-in-nefiinta.html>.

ale epocii, regia creează imaginea unui conflict centrat în jurul luptei pentru puritatea limbii, aducând astfel un cald elogiu teatral graiului străbun.

Bogat în fantezie și spirit inventiv, spectacolul se desfășoară în ritm alert, are coeziune bine precizată, este „strâns” datorită contribuției muzicii (compozitor: **Edmond Deda**; conducerea muzicală **Silvia Culcer**) și a decorului (scenografia: **Romulus Peneș**) – elemente esențiale și surprinzătoare prin comentariul umoristic cu care însoțesc acțiunea și personajele, prin contribuția la închegarea atmosferei spectacolului.

Efortul principal al regiei pare să se concentreze asupra îndrumării actorilor care, evoluând în ipostaze nebănuite, dezvăluie noi valențe interpretative. **Al. Făgărășan**, apare ca un bun comentator și interpret în figura avarului, zgârcitului și lacomului de câștig Hagi Pană. **Doina Preda**, prin evoluția ei plină de grație ușor romanțioasă, subliniată printr-o intonație plăcută și printr-o subtilă și permanentă mișcare coregrafică, izbutește o bună imagine a Mariței. **Iolanda Dain**, printr-un joc inteligent și simplu, izvorât din cea mai bună tradiție a hazului tonifiant, aduce în scenă imaginea maturei domnișoare Trandafira. Interpretarea actrițelor e cu atât mai meritorie cu cât personajele lor nu au calitate și pretenție decât cea a valorii de argument. În pseudointelectualul demagog Jorj, **Cornel Răileanu** are o evoluție convingătoare; iar în cea a „teologului absolut” a latinistului Numa Consule, **Mihai Gingulescu**, interpretând, de astă dată, o imprecisă stăpânire a emisiei verbale, produce o palpabilă demonstrație a ideii că latinizarea avea o bază falsă. În Petrică, **Vasile Vasiliu** sugerează cu dezinvoltură imaginea omului simplu, de bun simț, cu valoare critică asupra celorlalți – însă, cu predispoziții pentru a deveni un viitor Hagi Pană. În completarea acestui joc colectiv, bine orchestrat, într-un travesti cu bune momente compoziționale, **Cornel Popescu** creionează fermecătoarea imagine a unei cumpărătoare care nu se uită ușor.

„Steaua Roșie”, 14 ianuarie 1984

Viața e ca un vagon

de Paul Everac

Regia artistică: Raluca Iorga Mîndrilă; **Scenografia:** Kemény Árpád; **Data premierei:** 27 decembrie 1983; **Distribuția:** Ion Fiscuteanu (Todor Frențiu), Monica Ristea (Catița Frențiu), Iolanda Dain/Doina Preda (Tereza Schoner), Smara Marcu (Hrisofenia Oghină), Cristina Pardanschi (Iulia Zîmbrișteanu), Livia Doljan (Ludmila Banciu), Livia Gingulescu (Stella Smîntîină), Lidia Roșca Marinescu (Eufrosina Daru), Valentina Iancu (Oficianta), Alexandru Făgărășan ((Pavel Otlăcanu), Dan Glasu (Simion Birău), Aurel Ștefănescu (Ilie Pîrlea), Cristian Ioan (Însoțitorul), Dan Ciobanu (Tovarășul de la centru), Traian Costea (Neamțul), Cornel Răileanu (Avocatul Sădean), Vlad Rădescu (Gheorghe Daru), Ion Rițiu (Oacheșul), Cristian Ioan (Nevasta lui)

Punând în scenă această piesă, regizoarea **Raluca Iorga Mîndrilă** izbutește să evidențieze câteva aspecte privitoare la condiția spirituală a omului zilelor noastre – aspecte care îi definesc cel mai pregnant personalitatea. Este vorba, înainte de toate, de sentimentul de responsabilitate, indiferent de conjuncturile și confruntările (mai mari sau mai mici) la care te obligă momentul sau viața; și, mai cu seamă, este vorba de necesitatea cultivării sentimentelor de demnitate, a păstrării în stare pură a atributelor care înobilează ființa umană. Urmărind linia principală a textului lui Paul Everac, regizoarea facilitează realizarea imaginii personajului Todor Frențiu, drept erou care câștigă în planul ființei proprii, al integrității morale. Înfruntând compromisul și conjuncturalul, eroul își amplifică treptat identitatea morală, căpătând forța de expresie fermă și clară a opiniei publice. Devenind o reprezentare a înțelegerii exacte, a încrederii în lume și în viață, devenind un simbol al aspirației neîncetate spre împlinire, eroul știe să se încarce cu atributele acelui optimism a cărui lumină învăluie cu căldură inima spectatorului. De-aici, acel iz de teatru-spectacol popular în care, spre satisfacția tuturor, binele câștigă întotdeauna.

În rolul lui Todor Frențiu, **Ion Fiscuteanu** se bucură de o partitură generoasă, cu multiple și variate posibilități de interpretare. Într-o evoluție de „*amplu monolog cu ilustrații în text*” actorul întruchipează un personaj complex, pus în fața a „*o mie și una de chestii mai mari sau mai mici*” dezvăluie o seamă de laturi ale personalității în zbatere de a trăi și prospera odată cu societatea. Este o interpretare exactă și convingătoare, în spiritul textului și al ideii personajului, de a demasca tarele (favoritism, demagogie, birocrațism, căpătuială etc.) care mai persistă în societatea noastră. Interpretat cu dezinvoltură, într-un limbaj dialectal local, „*monologul*” actorului câștigă în factura sa optimistă, sporind încrederea în puțința omului de a fi mai bun, mai frumos, mai cinstit, mai integru.

În scenele de „*retro*” - o distribuție cu adevărat prestigioasă. **Monica Ristea**, înțelegând exact subtextul personajului, dezvăluie expresiv, cu simțul măsurii, cuceritoarea feminitate a Catiței Frențiu. **Livia Doljan** dezvăluie cu știință și subtilitate ironia acidă a Ludmilei Banciu. **Aurel Ștefănescu** compune cu finețe și haz suculent semnificațiile amare și ironice cu care autorul îl încarcă pe Ilie Pîrlea. **Ion Rițiu**, într-o scenă foarte scurtă, compune cu vervă și adevărată strălucire întregul ridicol al vieții Oacheșului. **Lidia Roșca Marinescu** schițează cu măiestrie portretul interior al Eufrosinei Daru. Remarcabile, de asemenea, contribuțiile lui **Dan Glasu** (Simion Birău), **Iolanda Dain** (Tereza Schöner), **Smara Marcu** (Hrisofenia Onigă) și **Vlad Rădescu** (Gheorghe Daru). **Cristian Ioan**, **Dan Ciobanu**, **Livia Gingu-Iescu**, **Cristina Pardanschi**, **Valentina Iancu**, **Alexandru Făgărășan**, **Cornel Răileanu** și **Traian Costea** au, în apariții episodice, realizări bune.

„Steaua roșie”, 7 aprilie 1984

Fetele Didinei

de Victor Eftimiu

Regia artistică: Călin Florian; **Scenografia:** Anna Tamás Kelemen; **Data premierei:** 15 martie 1984; **Distribuția:** Alexandru Făgărășan (Sache Alboteanu), Iolanda Dain (Didina), Valentina Iancu (Zoie), Livia Gingulescu (Aglaie), Marinela Popescu /Doina Preda (Pica), Vasile Vasiliu (Fănică Stănescu), Mihai Gingulescu/Vlad Rădescu (State Voileanu), Smara Marcu/Livia Doljan (Gherghina)

Deși, astăzi, prin tematica sa pare mult prea îndepărtat de imperativele momentului social-politic pe care îl ilustrează, spectacolul lui Eftimiu demon-strează totuși, valabilitatea permanentă a comediei satirice care, prin virtuțile intrinsece și prin prospețimea expresiei sale, se constituie în parte integrantă a fondului de bază al dramaturgiei naționale. Înscrierea ei în repertoriul stagiunii actuale a Teatrului Național din Târgu-Mureș pare cu atât mai îndreptățită cu cât capacitatea de generalizare a spectacolului își îndreaptă șarja în sprijinul amplei lupte împotriva a tot ceea ce este vechi în modul unora de a vedea și a gândi viața.

Evidențierea virtuților dramatice ale satirei lui Victor Eftimiu se face de astă-dată, din nou, de către același regizor care semnase și premiera absolută la București, înainte cu mai bine de un deceniu și jumătate. Lectura scenică a lui **Călin Florian**, păstrată consecvent între liniile cuminți ale textului, își centrează atenția asupra unor date umane extrase parcă dintr-o zonă de cunoaștere și experiență familiară, menite să apară în imagini teatrale puternic acuzatoare. Tocmai din acest motiv credem că încercarea de a da personajelor viață, ritm și tensiune este o misiune dificilă.

Conducându-și colectivul de interpreți spre construirea de relații și a unei atmosfere adecvate, regizorul vădește spirit de pătrundere și observație, putere de a defini prin detalii și nuanțe, de a nu pierde din vedere armonia construcției de ansamblu. Fără să mizeze pe fantezie și originalitate cu orice preț, regizorul se păstrează discret în umbră pentru ca, de acolo, să permită actorilor să umple cu joc scenic un spațiu dramatic bine delimitat. Stilul unitar al reprezentației este asigurat prin inspiratul cadru plastic al scenografei **Tamás Kelemen Anna**; o idee scenografică de mare finețe și bun gust care facilitează în egală măsură scenografei și interpreților vizualizarea unei concepții scenice cuminți; o idee prin care, decorul și costumele – împreună cu ilustrația muzicală semnată de **Carmen Păsculescu** – se integrează armonios în atmosfera spectacolului.

Montarea piesei prilejuiește un joc actoricesc curat, simplu, corect – iar pentru câțiva dintre interpreți, un remarcabil și ingenios exercițiu de stil teatral. În rolul titular, **Iolanda Dain** își vede și își „construiește cu minuțiozitate de orfevru” personajul, compunând într-o manieră aproape albă și rece, într-o atitudine sobră și severă o Didină frivolă, egoistă, distantă și bătaioasă, un personaj cu o feminitatea camuflată în

permanență sub scutul agresivității. În cele trei fete ale Didinei: **Valentina Iancu**, cu excepția unor momente de gesticulație goală și gratuită, caută să schițeze cu sinceritate lumea de idei și simțăminte contradictorii ale Zoei: **Livia Gingulescu**, uzitând de mijloace exterioare, pare nesigură în caracterizarea scenică a Aglaiei; înzestrată și expresivă, pe măsura adevăratelor sale posibilități, **Marinela Popescu** realizează în Pica una din cele mai bune creații din spectacol. În Sache Alboteanu, **Alexandru Făgărășan** compune, fără ostentație, un personaj pe măsura datelor și semnificațiilor sugerate de autor. De o subtilitate scenică evidentă, **Mihai Gingulescu** manifestă știința interiorizării, deopotrivă cu abilitatea și plăcerea jocului, în compunerea figurii lui State Voileanu. Speculând isteț situațiile comice, **Vasile Vasiliu** realizează fără ostentație imaginea bonomă a unui Fănică Stănescu care, prin mimică, gest și scenografie îl antrenează pe spectator pe o pistă de falsă veselie. În Gherghina, **Smara Marcu** are o evoluție exigentă, plină de savoarea bucuriei jocului scenic sincer și cald.

Steaua Roșie", 18 mai 1984

Madridul în carnaval

de Pedro Calderon de la Barca

Regia artistică: Cornel Popescu; **Asistent regie:** Dan Ciobanu; **Adaptare:** Nicoleta Toia; **Scenografia:** Nagy Árpád; **Data premierei:** 10 mai 1984; **Distribuția:** Dan Ciobanu (Don Pedro), Rodica Baghiu (Beatrice), Cristina Pardanschi (Dona Laura), Cornel Răileanu (Don Felix), Traian Costea (Henera), Aurel Ștefănescu (Calabazas), Cornel Popescu (Don Lisandro), Marinela Popescu (Dona Angela), Lidia Roșca Marinescu (Isabel), Ioan Bucur (Lelio)

Premiera cu piesa lui Calderon de la Barca prilejuiește debutul actorului **Cornel Popescu** în domeniul regiei teatrale. Și nu e un debut oarecare, deoarece textul piesei (în adaptarea Nicoletei Toia, după **Doamna nevăzută și Casa cu două intrări e greu de păzit**) solicită din plin efortul de a gândi și a crea în lumina semnificațiilor sociale, estetice și morale pe care autorul – „*acest ultim reflex de geniu al Renașterii spaniole*” – le propune. Se simte în spectacolul lui Cornel Popescu strădania definirii ideilor clare și sincere prin care Calderon își afișează tendințele umaniste și democratice în compunerea unei importante părți a creației sale literare, în compunerea așa-numitului „*teatru perceput în viață*.” Atitudinea regizorului față de text e ilustrată prin meticulozitatea cu care caută să redea și să sublinieze sensurile piesei, printr-o expresie scenică bogată, cuprinzătoare și inventivă, care demonstrează că „*evenimentele*” sunt determinate nu atât de voința omului de a-și găsi fericirea, cât mai mult de „*întâmplare*,” că dragostea pen-tru care se zbat eroii piesei este o forță luminoasă care îi înobilează. Autenticitatea și valoarea regiei sunt asigurate și prin știința nuanțării replicilor, prin

intensificarea dinamicii dialogurilor, fapt care permite subtextului personajelor să răzbată în toată bogăția sa, să amplifice rezonanța conflictului scenic.

Maturitatea artistică a spectacolului e evidentă prin modalitatea scenică aleasă. Imprimarea ritmului alert al spectacolului, pe alocuri jucăuș și spumos, e facilitată de o scenografie (decoruri: **Nagy Árpád**, costume: **Cornel Popescu**) corectă, gândită într-o manieră simplă, expresivă și bogată în umor, cu o paletă fină și definitorie atât pentru mediu, cât și pentru personaje. Atmosfera nu e sprijinită, însă în aceeași măsură, de ilustrația muzicală a lui **Dumitru Buzoianu** și de coregrafia studentei **Anamaria Pîslaru**. Create mai mult pe elemente care merg alături de gama umorului, a sprintarului, a comicului tonifiant, aceste elemente proprii carnavalului, nu au pare-se forța de a străbate calea de la umorul inteligent la satira învăluitoare; iar felul cum sunt ele prezentate, cu precădere în debutul reprezentației, par de-a dreptul stângace.



Cornel Popescu, Marinela Popescu, Cristina Pardanschi și Cornel Răileanu²⁰⁷

Contribuția interpreților în realizarea spectacolului este meritorie. În evoluția lor, e evidentă grija regizorului de „*a-i acorda*” pe aceeași strună care „*să sune*” ușor și ritmat, cu grijă față de amănuntul care să nu repete trăsăturile celui alt. În acest fel, **Aurel Ștefănescu** compune cu dezinvoltură și umor irezistibil, cu o autenticitate uimitoare, figura servitorului Calabazas. În don Felix și în Lisardo, **Cornel Răileanu** și **Cornel Popescu** compun figuri autentice utilizând, fiecare, maniere specifice în „*producerea*” umorului. În legătură cu primul, imaginea personajului credem că s-ar încadra și mai puternic în conturul spectacolului dacă ar îndrăzni, în sfârșit, „*să-și dea*

²⁰⁷<https://www.facebook.com/MariActoriMureseni/photos/>.

drumul” – așa cum o făcuse deja cu câțiva ani în urmă, în institut. În creionarea portretului lui Don Pedro, **Dan Ciobanu** (care semnează și asistența de regie) are o evoluție agreabilă și subtilă, care vădește reale resurse artistice, încă nefructificate.

În Angela și Laura, **Marinela Popescu** și **Cristina Pardanschi** compun cu mult firesc, cu finețe și autentică sensibilitate, două figuri pe care le fixează puternic în țesătura policromă a spectacolului. **Lidia Roșca Marinescu** se remarcă prin modul inteligent în care știe să dezvolte, cu mult tact, întreaga gamă a premiselor comice ale Isabellei. **Rodica Baghiu** și **Traian Costea** aduc cu sinceritate și bună practică expresivă figura servitorilor Beatriz, respectiv Herrera, iar **Ioan Bucur**, de astă dată, pare să cocheteze mai mult cu sine însuși decât servitorul Lelio.

„*Steaua Roșie*”, 1 septembrie 1984

Buna noapte nechemată

de Al.Popescu

Regia artistică: *Raluca Iorga Mîndrilă*; **Scenografia:** *Kemény Árpád*; **Data premierei:** *10 august 1984*; **Distribuția:** *Cristina Pardanschi (Sandra), Cornel Răileanu/Ion Rițiu (Matei), Alexandru Făgărășan (Grigore Staroste)*

Reprezentată în cinstea mării sărbători naționale a neamului nostru,²⁰⁸ această lucrare dramatică marchează tentativa de lărgire a câmpului de investigație și de îmbogățire a posibilităților creatoare ale colectivului de interpreți ai Secției române a Teatrului Național din Târgu-Mureș.

Piesa face parte din categoria de lucrări ce se susțin pe un personaj-pivot al cărui profil moral capătă sens numai prin contactul cu personaje și situații adecvate scopului propus. Lucrarea lui Al. Popescu, ca de altfel toate piesele de această factură, este deosebit de pretențioasă prin interesul pe care trebuie, în mod obligatoriu, să-l suscite personajul-cheie. Avem de-a face cu ilustrarea puternică a unei acțiuni decisive, a unui rol proeminent îndeplinit pe un anume plan de activitate. În acest caz – despre jertfa vieții, pentru ca tovarășii din ilegalitate să-și poată îndeplini misiunea. În plan literar-artistic, e o ilustrare făcută în coordonate biografice, de temperament și de gândire politică care impresionează. Fără retorism și fără accentuări melodramatice, personajul e preocupat de ideea afirmării și izbânzii adevărului pentru care luptă partidul. Partea rezistentă a încercării de conturare a acestui caracter constă tocmai în respectarea și punerea în lumină a adevărului psihologic întrupat într-un exemplar uman concret care, depășind șabloanele eroului pozitiv, refuzând schematismul, își bazează conduita pe un

²⁰⁸ Începând cu anul 1948 până în 1990, ziua de 23 august a fost adoptată drept sărbătoare de stat sub numele de **Ziua insurecției armate antifasciste și antiimperialiste, începutul revoluției populare în România**, cu referire la întoarcerea armelor împotriva Germaniei naziste, la 23 august 1944 (n.a.).

suport etic puternic și înălțător, manifestându-și deplină și sincera înțelegere și aderare la țelurile și principiile politico-ideologice ale clasei muncitoare.

Semnificația personajului creat de Al. Popescu, profunzimea caracterului și valoarea umană a comportării sale, sunt puse în deplină evidență grație concepției regizorale bine gândite a **Ralucăi Iorga Mîndrilă**, căreia îi sunt subordonate toate elementele acestui spectacol, unitar și bine încheiat. Totul, pe scenă, vorbește despre și pentru ideea întrupată de personajul central, Sandra. Regizoral, e adusă pe scenă realitatea respectivă care, în scenografia ingenioasă, adecvată și de bun gust, a lui **Kemény Árpád**, ilustrează esențialul acelei vieți, prin amănunte alese cu discernământ și dozate cu mare grijă. Finețea lucrului regizoral e evidentă în felul de a rosti replicile, dar mai ales în pauzele create, în plastica gesturilor și mișcării în scenă care, toate, sugerează mulțimea de gânduri și sentimente de care sunt cuprinse personajele.

Evident, meritul regiei se răsfrânge în egală măsură și asupra interpreților. **Cristina Pardanschi** are, în rolul Sandrei, o creație remarcabilă. Ea și-a construit personajul din ideea dragostei pentru viață, pentru luptă și revoluție, din ideea că, stăpânită de spaimă, nu poți iubi decât dureros și total - și mai ales din credința că a pierde ceea ce iubești înseamnă a pierde totul; de aici, fervoarea devotamentului ei pentru realizarea deplină a scopului tovarășului de luptă. O interpretare sigură, integrată în ideea personajului care capătă, grație inteligenței și sensibilității actriței, puterea de a pătrunde în memoria spectatorului. În figura lui Matei, **Cornel Răileanu** gândește și crează cu sinceritate un personaj complex, viu și convingător, iar în cea a lui Grigore Staroste, experimentatul **Alexandru Făgărășan** compune un caracter uman aparent modest, dublat de hotărâre și putere inflexibilă în situații dramatice.²⁰⁹



²⁰⁹ Vezi și cronică de Constantin Paraschivescu în „Teatrul”, noiembrie 1984, p. 85-86.

Stagiunea 1984- 1985

*PARAZIȚII
MILIONARUL SĂRAC
GOANA
INTRIGĂ ȘI IUBIRE
LIVADA DE VIȘINI*

„Steaua Roșie”, 29 septembrie, 1984

Paraziții

de Csiky Gergely

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Traducător:** Zeno Fodor; **Scenografia:** Kelemen Tamás Anna; **Data premierei:** 21 septembrie 1984; **Distribuția:** Smara Marcu (Kamilla Szederváry), Marinela Popescu (Irén), Mihai Gingulescu (Bencze Zátony), Constantin Săsăreanu (Menyhért Mosolygó), Dan Glasu (Pál Timót), Cornel Popescu (Károly Darvas), Aurel Ștefănescu (Bevi Benkő), Livia Gingulescu (Elza), Mara Costea (Elza), Vasile Vasiliu (Tulipán), Lidia Roșca Marinescu (D-na Tulipán), Elena Jitcov (Boresa), Constantin Doljan (Endre Klimaczi), Cornel Răileanu (Endre Klimaczi), Dan Ciobanu (Poștașul), Traian Costea (Jankó)

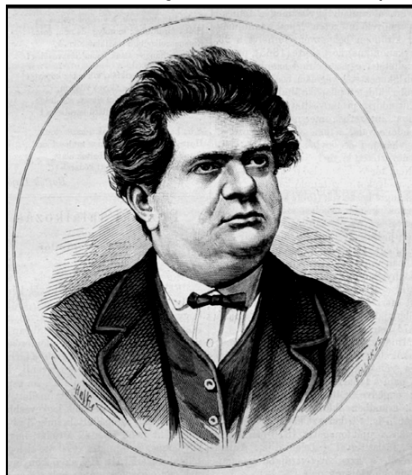
După succesele de prestigiu cu **Baloane de săpun** și **Mizerie cu ifose**, Teatrul Național din Târgu-Mureș și-a înscris în repertoriul actualei stagiuni o nouă piesă de Csiky Gergely – comedia de moravuri **Paraziții**.

În traducerea și adaptarea scenică coerentă și fluentă a lui **Zeno Fodor**, această capodoperă a dramaturgiei clasice maghiare își dezvăluie din plin valențele estetico-literare. Este o puternică frescă a decadentei micii aristocrații maghiare de după înfrângerea Revoluției de la 1848, o frescă bazată pe observația și cunoașterea aprofundată a realității istorice și politice respective, o frescă sigură și vie prin adevărul etico-social și prin pregnanța artistică implicată. Textul dramatic, denunțând o epocă, o clasă, impostori și prejudecăți complexe, trecut prin filtrul activ al înaltei conștiințe profesionale a colectivului artistic al Secției române, și prin cel al puternicei sensibilități a lui **Dan Alecsandrescu**, devine, pe scenă, de-a dreptul incitant.

Spectacolul este, în ansamblul său, o reușită expresivă și convingătoare. Tonalitatea lui e asigurată, înainte de toate, prin claritatea și echilibrul pe care regia știe să le fixeze drept coordonate ale evoluției personajelor, drept platformă de expunere a ideilor propuse de autor. De aici, grija pentru evitarea îngroșărilor posibile și ademenitoare, pentru evitarea alunecărilor în zona periculoasă a simbolizantului sau grotescului. Îmbucurătoare și impresionantă, știința cu care spectacolul este condus, în mod permanent, aproape de linia naturalului, fără nici o concesie pentru vulgar și strident, finețea cu care e modelată, discret și cu migală, lumea interioară a personajelor, solitudinea pentru râvna creatoare a interpreților, dublată, în același timp, de evidenta intenție de stimulare a judecății spectatorului.

Reușita spectacolului (desfășurat în decorul semnat de **Kelemen Tamás Anna** și cu ilustrația muzicală a lui **Dumitru Buzoianu**) e asigurată de puternica subliniere a realismului caracterologic al personajelor. Parte din acest merit revine regizorului care știe să-i ferească pe interpreți de ceea ce numim de obicei reziduuri schematice și să-i îndrume spre completări semnificative și viabile din fondul de comportament real-

uman; cealaltă parte revine interpreților care, în evoluția lor de ansamblu, fac o adevărată demonstrație a bunei funcționări a unei echipe omogen alcătuite.



Csiky Gergely (1842 –1891)

În prim planul spectacolului se situează câteva interpretări care devin tot atâtea excelente portrete ale personajelor lor. **Mihai Gingulescu**, talent matur, stăpân și sigur pe tensionările lăuntrice, știe să descopere și să dea consistență celebrului personaj Zátony Bence. În egală măsură, **Dan Glasu** vedește, din nou, un notabil efort de adecvare la specificul păgubosului Timót Pál, personaj excedat de sărăcia de duh și de evenimente complexe ale unei vieți pe care o râvnește cu ardoare. **Smara Marcu**, interpretează cu aplomb și înțelegere, cu salutară temperare a mijloacelor de expresie figura memorabilei Szederváry Kamilla. În tânăra și nevinovata Irén, **Marinela Popescu** dovedește, din nou, o bună stăpânire a mijloacelor de expresie scenică. **Aurel Ștefănescu** (Bankó Béni) și **Vasile Vasiliu** (croitorul Tulipán) relevând întregul conținut interior al personajelor lor, demonstrează că jocul scenic simplu și sigur este un apanaj al actorului cu bogată experiență artistică. În soțiile lor, **Livia Gingulescu**, dublată de **Mara Costea** și, respectiv, **Lidia Roșca-Marinescu** compun personaje construite cu o sinceritate și naturalețe demne de remarcat. În figura lui Mosolygó Menyhért, **Constantin Săsăreanu** are o interpretare bogată în sensibilitate și prospețime interioară. În Darvas Károly și Klimóczy Endre, **Cornel Popescu** și respectiv, **Constantin Doljan** reușesc figuri compuse pe deplină siguranță scenică. În figura bucătăresei Borcsa, **Elena Jitcov** demonstrează temperament scenic, voluntar și vervă cuceritoare. **Dan Ciobanu** (Portarul) și **Traian Costea** (Jankó) se armonizează corect registrului major al spectacolului.

Dorim ca premiera românească a acestei piese să se înscrie în memoria spectatorilor la fel ca montarea maghiară de-acum trei decenii de la Târgu-Mureș.

„*Steaua Roșie*”, 18 ianuarie 1985

Goana

de Paul Ioachim

Regia artistică: Raluca Iorga Mîndrilă; **Scenografia:** Camelia Micu; **Data premierei:** 29 decembrie 1984; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (*Chivu Manta*), Cornel Popescu (*Sandu*), Ion Rițiu (*Marcu*), Marinela Popescu (*Stela*), Traian Costea (*Florin*)

Recenta premieră a Secției române propune o piesă de atmosferă concentrată, cu personaje puternic conturate, trăind din plin situații obiective și sentimente care explodează în momentul culminant al acțiunii dramatice; o piesă cu montare complexă care, deși aparent simplă, pretinde un efort scenografic tot atât de important ca și al actorilor și al regiei artistice. Aceasta, tocmai pentru a se asigura viziunea unitară a întregului spectacol. Afirmăția vizează cu precădere mediul social specific al piesei, cu personajele sale, care nu sunt numai individualități, ci și elemente dintr-o realitate umană complexă. Acest mediu și aceste personaje pretind o viziune pictural-scenică aparte, materializată într-o ambianță care să cuprindă și să exprime deopotrivă ideea dramatică a piesei. În acest sens, scenografa **Camelia Micu** s-a dovedit a fi un remarcabil tălmăcitor pictural. Formele decorului, coloritul lor, luminația scenei au în permanență nuanțele adecvate sensului piesei, pun în valoare plasticitatea mișcării și atitudinii personajelor, sugerând, tot-odată, dramatismul stărilor lor sufletești, precum și coloritul situației umane. Prin nobila sa limpezime și simplitate, scenografia servește desfășurării unui act regizoral și interpretativ temeinic și aprofundat, care dă viață unui text și unor probleme de mare actualitate.

Regia **Ralucăi Iorga Mîndrilă** denotă o înfăptuire scenică generoasă, de largă înțelegere umană. Regizoarea are imaginație fecundă și o bună știință a montării scenice. Acțiunea are ritm și gradație bine marcată, tensiunea crește fără întreruperi și fără relaxări, iar atmosfera de confruntare cu viața, cu adevărurile ei fundamentale solicită inteligența și sensibilitatea spectatorului. Meritul regiei constă în putința de lărgire și adâncire a ideilor și intențiilor autorului, prilejuind astfel un spectacol de reală eficiență estetică și social-educativă. În acest sens, ideile generoase de dragoste sunt expuse fără ostentație, fără lunecare în facil sau supralicitare. Situând actorii într-o comunicare continuă și tensionată, regia facilitează construirea unor roluri veridice care, în evoluția lor luminează treptat multiplele și adâncitele straturi ale dramei. Rezultă, ca urmare, un spectacol care cucerește prin acuratețe, prin dinamism și printr-o adevărată demonstrație de virtuozitate actricească.

Dintre interpreți, **Cornel Popescu**, în rolul lui Sandu, are o partitură vastă, densă, cu destule greutate. Textul cere rezistență și virtuozitate. Fondul personajului denotă un mutilat în gândire și simțire, un fond care se dezvăluie treptat și pregnant. Această concepție a personajului e construită inteligent datorită abilității cu care actorul știe să-

și învăluie prezența scenică cu atributele adevăratei personalități artistice. **Ion Rîțiu**, în rolul fratelui mai mic, Marcu, are o evoluție pe măsura adevăratelor sale posibilități pe care spectatorul le intuiește și le așteaptă. Este o prezență și o creație scenică convingătoare. Se simte în spatele acestei interpretări o muncă asiduă și pasionată ce-î dă putința să-și pună în valoare întreaga sensibilitate scenică. În Stela, **Marinela Popescu** se confruntă cu un personaj dificil, în conștiința căruia lumina adevărului vieții se aprinde poate prea târziu – de unde apoi, încercarea de a creiona o lume interioară plină totuși de sensibilitate și grație pledează pentru o bună reușită scenică. În categoria rolurilor numite îndeobște „*ingrate*,” **Mihai Gingulescu** are tăria să compună cu exigență și maximă corectitudine figura bună și blândă a bătrînului tată Chivu Manta; la fel, **Traian Costea**, în Florin, „*Băiatul de pe palier*” ... Roluri ale unor personaje vitregite de către autor.

„*Steaua Roșie*”, 7 iunie 1985

Intrigă și iubire

de Friedrich Schiller

Regia artistică: Kincses Elemér; **Scenografia:** Romulus Feneș; **Data premierei:** 7 aprilie 1985; **Distribuția:** Constantin Doljan (Von Walter), Vlad Rădescu (Ferdinand), Dan Ciobanu (Von Klab), Cristina Pardanschi (Lady Milford), Cristian Ioan/Cornel Răileanu (Wurm), Alexandru Făgărășan (Miller), Livia Doljan (Soția lui Miller), Monica Ristea (Luise), Doina Preda (Sopie)

În acordurile *Anotimpurilor* lui Vivaldi, elementele vizuale ale cadrului plastic sensibilizează, de la început, imaginația. Compus cu remarcabil simț al culorii și proporției, decorul îl plasează pe spectator în ambianța spectacolului, obligându-l să aștepte cuvântul descins din efervescența acțiunii scenice. Armonioasă îmbinare de suprafețe și volume, învăluite într-o caldă și fină cromatică, decorul contribuie efectiv la crearea atmosferei specifice mediului respectiv. Costumele, prin linia și coloritul lor adecvat, perfect integrate tonalității dramatice, înlesnesc actorilor intrarea rapidă și directă în situație. Creația scenografică a lui **Romulus Feneș** (sprijinită cu elementele sculpturale ale lui **Gheorghe Mureșan**) exprimă cu putere și densitate sentimentele și ideile acestei „*prime drame germane cu tendință politică*” (Engels). Proiecție a trecutului în prezent, scenografia subliniază cu aplomb realitățile social-politice, cu toate nuanțele ideologice și afective specifice Germaniei de la sfârșitul sec. al XVIII-lea. Ideatica acestei „*tragedii burgheze*”, spiritul, climatul psihologic, tipologia și atmosfera vremii se materializează într-o nuanță ce cuprinde și exprimă însuși principiul dramatic al piesei.

Regizorul **Kincses Elemér** și-a validat și de data aceasta pecetea de inspirație și experiență, creând un spectacol realist, rotund, armonios și ex-presiv. Exploatând ingenios avantajele desenul scenografic, regizorul găsește soluții inspirate pentru

conturarea relațiilor psihologice, pentru fixarea ritmului interior și a tensiunii reprezentației, pentru valorificarea unei bogate game de tonuri, de sensuri directe, a unor neabăuite nuanțe a subtextelor care, toate conduc la îmbogățirea și descrierea precisă a caracterelor. Prin definirea sigură și clară a lumii interioare a personajelor, regizorul imprimă spectacolului o linie directoare de unicitate generalizatoare care dă sens în viață și în artă existențelor umane. Personalitatea și concepția regizorală a acestui spectacol, demn pentru afișul de permanență al Secției române a Teatrului Național din Târgu-Mureș, se manifestă plenar prin talentul robust și fierbinte al majorității actorilor distribuiți.

Dan Ciobanu dezvăluie cu naturalețe trăsăturile morale ale lui Von Kalb. **Cristina Pardanschi**, prin alternanța de contraste pe care își construiește evoluția, prin matură siguranță, precizie în intonație și în ritmul vorbirii și mișcării, conferă personajului Lady Milford autenticitatea și ponderea dramatică cerută de text. În figura lui Miller și a soției sale, **Aurel Ștefănescu**, respectiv **Livia Doljan**, atacând un larg registru de generozități și exaltare, au realizări excepționale; prezențe scenice discrete, pline de farmec și înțelepciune, dar care vibrează pătimaș în fața nedreptăților umilitoare. În camerista Sophie, **Doina Preda** – o evoluție plină de naturalețe și autenticitate.²¹⁰

În ansamblu, un spectacol de artă care slujește cu înțelegere și respect ideile unei mari tragedii clasice.

„*Steaua Roșie*”, 6 iulie 1985

Livada de vișini

de Anton Pavlovici Cehov

Regia artistică: Harag György; **Asistent regie:** Cristian Ioan; **Scenografia:** Romulus Feneș; **Data premierei:** 2 iunie 1985; **Distribuția:** Silvia Ghelan (Liubov Andreevna), Luminița Borta (Ania), Marinela Popescu (Varia), Mihai Gingulescu (Ghev), Ion Fiscuteanu (Lopahin), Cornel Popescu (Trofimov), Vasile Vasiliu (Simeonov-Pișcik), Livia Doljan (Charlotta), Dan Ciobanu (Epihodov), Monica Ristea (Duniasa), Aurel Ștefănescu (Firs), Cornel Răileanu (Iasa), Constantin Săsăreanu (Un trecător)

Piesa lui Cehov de uluitoare intensitate de idei, capătă viață strălucitoare pe scena Teatrului Național din Târgu-Mureș - scenă sedusă de teza opțiunii și răspunderii omului față de epoca în care trăim. Așteptată cu nerăbdare, reprezentarea **Livezii de vișini** se dovedește a fi o realizare-eveniment prin care colectivul Secției române câștigă în merite, iar instituția devine impunătoare.

²¹⁰ „O echipă de interpreți de valoare – aprecia Mircea Ghițulescu - cu unele erori de distribuire, dintre care cea mai vizibilă rămâne Monica Ristea în Luise. Prin capacitatea de a imagina acțiuni scenice menite să dea un suport teatral textului (scena lecticii lui von Walter rămâne un elocvent exemplu de dinamism) Kincses Elemér restituie un Schiler pasionant și durabil” („Teatrul”, mai /1985, p. 36).



Scenă din spectacol²¹¹

Regizorul **Harag György** creează un spectacol ce izbuteste prin plasticitate, nuanțe și culoare - și mai cu seamă prin „esențe”; un spectacol gândit și construit cu versatilitatea și știința a expresivității scenice, a construcției rolurilor, a situațiilor, a stărilor și a imaginii artistice de ansamblu.

Viața, emoția și ideea socială implicate organic în compoziția valorilor – sunt înglobate în trăsătura de bază a spectacolului. Meritul regiei constă în crearea unei acute stări de incandescență emoțională, în găsirea și păstrarea tensiunii izvorâtă din complexitatea lumii sufletești a personajelor. De-aici fermitatea și credibilitatea mesajului piesei. Prin spectacolul său, Harag György se înscrie, pretențios, printre prestigioșii exegeți ai marelui drama-turg – nu atât prin descifrarea unor sensuri intime, adânci, mai puțin relevate până astăzi, cât mai ales, prin travaliul desfășurat cu interpretii²¹².

De reală valoare, la capitolul „distribuție,” aplicația cu care actorii reu-esc, în ansamblu, creații de anvergură și profunzime – dintre care, unele, autentice filigrane scenice. **Silvia Ghelan**, revelându-și marile și multiplele disponibilități creatoare, demonstrează cu elevată artă a trăirii, substanța semnificativă a Andreevnei; e o realizare unitară, complexă, savant dozată, țesută dintr-o suită de scene și momente care, prin interesul lor creator, se pretează la o pertinentă analiză intelectual-teatrală.

²¹¹ <https://www.google.com/search?q=romulus+fene%C8%99&client>.

²¹² „Livada de vișini – scria Victor Parhon - e insula lui Prospero care s-a chemat și se va chema Gheorghe Harag” („Teatru”, iulie-august 1985, p. 102).

În Charlotta, **Livia Doljan** își susține partitura cu un tonus și un flux admirabil; prin notele de naturalețe, concizie, expresivitatea gestului și prin detașarea scenică actrița realizează o creație de reală lumină scenică. În Dunișa, **Monica Ristea** conferă prin sensibilitate și finețe, cu multă discreție, viață și relief unui personaj care ... „*îi vine minunat.*” **Aurel Ștefănescu** și **Cornel Răileanu**, în cei doi lachei, înfățișează convingător și firesc, cu mare bogăție de mijloace, în toată complexitatea lor imaginea de neuitat a unui Firs și respectiv, lașa. Pe măsura personajului său, **Ion Fiscuteanu** crează dinamizatoarea imagine a sâmburelui de foc și de neliniște ce-l mistuie pe negustorul Lopahin. **Mihai Gingulescu** punctează precis și grav complexa evoluție psihologică a lui Gaev. **Marinela Popescu** vădește sensibilitate și deplină convingere în Varia. **Cornel Popescu** și **Vasile Vasiliu** îi impun, cu expresivitate și prin reacții gradate cu finețe pe Trofimov și respectiv pe Simeonov. **Dan Ciobanu** și **Constantin Săsăreanu** au evoluții bine nuanțate și expresive în Epihodov și, respectiv, în cea a trecătorului. În Ania, proaspăta absolventă a institutului, **Luminița Bortă**, bine ancorată în modalitatea de joc preconizată de regizor, prin efortul de transfigurare lăuntrică, se încadrează cu demnitate și promițător în atmosfera spectacolului.



Stagiunea 1985- 1986

D-ALTE CARNAVALULUI

PURICELE ÎN URECHÎ

ION

UN ZÂMBET ÎN PLUS

(spectacol de varietăți)

UN SUFLET ROMANTIC

PERIPETIILE BRAVULUI SOLDAT SVEJK

LACRIMI ȘI RAZE (Nu, eu nu regret nimic)

„Steaua Roșie”, 2 noiembrie 1985

D-ale carnavalului

de I.L.Caragiale

Regia artistică: Mircea Cornișteanu; **Scenografia:** Emilia Jivanov; **Data premierei:** 25 septembrie 1985; **Distribuția:** Ion Fiscuteanu (*Nae Girimea*), Dan Glasu (*Lordache*), Mihai Gingulescu (*Pampon*), Cornel Popescu (*Crăcănel*), Aurel Ștefănescu (*Catindatul*), Livia Doljan (*Mița Baston*), Cristina Pardanschi (*Didina Maru*), Alexandru Făgărășan (*Ipistratul*), Eduard Marinescu (*Un Chelner*), Lidia Roșca Marinescu (*O Mască*)

Înscriind celebra comedie a lui Caragiale pe afișul actualei stagiuni, Teatrul Național din Târgu-Mureș se arată fidel strădaniei de a prezenta dramaturgia clasică prin opere de certă valoare. Piesa, un strălucit „*joc ilariant al măștilor*”, oferă creatorilor posibilitatea realizării unui spectacol în care regăsim o anume secvență a lumii din totalitatea umană a vremii autorului.



Scenografa Emilia Jivanov



Regizorul Mircea Cornișteanu

Creatorii spectacolului, regizorul **Mircea Cornișteanu** și scenografa **Emilia Jivanov**, profunzi și rafinați cunoscători ai operei lui Caragiale, au știut să înfățișeze oameni adevărați mistuiți de patimi și sentimente reale – victime ale societății și condiției social-umane a vremii respective. Cadrul plastic este o realizare de bună eficiență artistică, de reală funcționalitate, cu sarcină de joc în spectacol, prinde contur și viață, se încălzește progresiv cu interpretarea actorilor, conferind astfel amploare și relief personalității acestora, iar meritul regiei constă în știința de a fi umplut acest decor cu suflarea vie, adevărată a eroilor – cu suflarea pe care o descifrează cu inteligență și

abil din biografia personajelor. De-aici, apoi, acea senzație de alură dramatică și scenică a spectacolului.

Sarcinile compoziționale stabilite actorilor sunt, în general, realizate printr-o bună și judicioasă diferențiere a caracterelor. Actul scenic devine, astfel, un bun și eficient distilator al trăsăturilor caracterologice, „*acțiunea*” propriu-zisă are darul intrinsec de a colora la față personajele, iar replica începe să scapere. Actorii vădesc, printr-un bun joc de echipă, o adevărată vivacitate ce ascunde înțelegere și atitudine critică a ideii și a esenței personajului interpretat. În Nae Girimea, **Ion Fiscuteanu** are o creație subtilă, inteligentă, prin înțelegerea exactă a trăsăturilor de fond ale eroului golan și vicelan, cinic și bătăran, arrogant și obtuz, ale unui personaj care trăiește din plin fluxul de vigoare al amarezului de mahala.

Dan Glasu, în *Lordache*, are o creație deosebită, construind cu luciditate figura confidentului serviabil, realizând cu inteligență și brumă de omenie și de simț al umorului cu care îi sunt pigmentate personajul. **Mihai Gingulescu** știe să-i dea lui Pampon greutatea cuvenită în angrenajul spectacolului, și sub rezerva formulată mai sus, știe să-i dezvăluie întreaga „*vitalitate*” care, fără să știe de glumă, bagă mahalaua în sperieți. **Aurel Ștefănescu** realizează cu talentul și farmecul său scenic rolul Catindatului, al unui personaj șiret și bățos, care ține la „*onoarea*” familiei și la „*ambițiu*” carierei – o realizare cu multă consistență artistică. Crăcănel e un personaj pregătit ingenios și subtil de către **Cornel Popescu** care știe să ni-l înfățișeze cu cvasitotalitatea sa, adică arțăgos, fricos și îndrăzneț, totuși – de unde, tocmai latura sa de mare ridicol. În *Mița Baston*, **Livia Doljan** surprinde esența datelor personajului pe care le redă cu savoare scenică, iar în *Didina Mazu*, **Cristina Pardanschi** are o interpretare fluidă, într-un registru dramatic bogat. **Alexandru Făgărășan**, în *Ipistatul*, interpretează în limitele unor date care se cer îmbogățite, care se refuză schematismelor nedorite... Iar pentru „*memoria*” teatrului, consemnăm debutul pe această scenă a tânărului actor **Edi Marinescu** în figura chelnerului.²¹³

„*Steaua Roșie*,” 30 noiembrie 1985

Pricele în ureche

de Georges Feydeau

Regia artistică: Dan Alecsandrescu; **Traducător:** Sever E.; **Asistent regie:** Iolanda Dain; **Scenografia:** Traian Nițescu; **Data premierei:** 22 octombrie 1985; **Distribuția:** Mihai Gingulescu (*Chandebise/Poche*), Eduard Marinescu (*Camille*), Cornel Răileanu (*Tournel*), Constantin Săsăreanu (*Dr. Finache*), Dan Glasu (*Carlos de Histangut*), Alexandru Făgărășan (*Ferraillon*), Aurel Ștefănescu (*Etienne*), Cornel Popescu (*Rugby*), Traian Costea (*Baptistin*), Livia Gingulescu (*Raymonde Chandebise*), Mara Costea

²¹³ Vezi și cronică semnată de Constantin Radu-Maria în „*Teatrul*”, februarie 1986, p. 24-26.

(*Lucienne de Histangua*), *Smara Marcu (Olympe Ferraille)*, *Doina Preda (Antoinette)*, *Monica Ristea (Eugenie)*

Ultimele două producții²¹⁴ ale Teatrului Național din Târgu-Mureș /.../, două comedii incisive la adresa spiritului burghez poltron și megaloman, sunt texte de largă circulație în care șarja și satirizarea trec prin axul interpretării critice a personajelor.

Lectura regizorală a lui **Dan Alexandrescu** urmărește /.../ adâncirea și accentuarea observației sociale vizând ridiculizarea unor stări de lucruri și moravuri din Franța, la intersecția secolelor.



Monica Ristea și Cornel Popescu²¹⁵

Exigent față de aceste texte, demersul regizorului pune în lumină conținutul unor replici vii, spumoase, presărate cu accente umoristice, iar printr-o certă și verificată intuiție scenică declanșează efecte comice alternate cu altele, de natură dramatică, de aceeași intensitate; efecte care, deschizându-se și închizându-se rapid și fără insistență, dau impresia unui joc de aripi de evantai. Efortul scenic, sonor și imagistic e agreabil – iar textele, în ansamblul lor, pot fi urmărite cu interes deoarece au, în fond, o adresă bine definită.

²¹⁴ A doua era *Praf în ochi* de Eugène Labiche, regizată tot de Dan Alexandrescu.

²¹⁵ <http://cornelpopescu.mariactorimureseni.ro/>.

Spectacolele gândite regizoral diferit produc efecte diferite, deși ambele invită la o expresivitate scenică vie și asemănătoare, deci, la o montare care să respire un aer mai proaspăt, mai puțin rutinier /.../.

Apreciabilă în ambele spectacole evitarea falselor investigații psihologice, a melodramatismului facil și excesiv, și totuși, uneori, textele pierd din culoare și ritm datorită modalității rostirii care accentuează prea mult convenționalul situațiilor.

În munca actorilor, e evident câștigul unei anumite detașări față de personajele pe care interpreții nu le „*trăiesc*” în datele lor aparente, ci caută să le întruchipeze prin optica unei contemporaneități care condamnă lumea zugrăvită; actorii caută, justificat, să desprindă dinlăuntru orizontului de gândire al personajelor elementele de comedie și satiră /.. / De aici și diferența dintre râsul spectatorilor – cel produs de textul lui **Feydeau**, declanșat prin luminarea dinăuntru a fizionomiilor zugrăvite pe când cel al lui Labiche, doar de „*bravura*” interpreților.



Smara Marcu și Alexandru Făgărășan²¹⁶

Aici, se pare că zace handicapul care oprește, în ambele spectacole, multe lucruri bine gândite să ajungă pe deplin formulate până la spectator: este handicapul vorbirii. Pentru că, unii interpreți, neobișnuiți cu un asemenea ritm și emisie, și străduindu-se totuși să le realizeze, au la un moment dat replici (chiar evoluții întregi) cvasiinteligibile. De aici impresia de atmosferă artificial dezvoltată (**Eduard Marinescu** – Camille, **Cornel**

²¹⁶ <http://smaramarcu.mariactorimureseni.ro/>

Popescu – Rugby, **Dan Glasu** – Carlos de Histangua) necuprinzătoare pentru intențiile satirice ale lui Feydeau. Dintre actorii care izbutesc să marcheze bine comportamentul personajelor, se impune **Mihai Gingulescu** care, în personajele Victor Emmanuel Chandebise și Poche, devine pilonul spectacolului Feydeau grație registrului care cuprinde sensibilitatea și încordarea cerute de text, și **Aurel Ștefănescu** care, prin finețea caracterizării și gravitatea jocului nuanțat, izbuteste exploatarea fondului comic al lui Etienne.

„*Steaua Roșie*”, 22 martie 1986

Un suflet romantic

de Tudor Popescu

Regia artistică: Cristian Ioan; **Scenografia:** Adriana Ausch; **Data premierei:** 27 februarie 1986; **Distribuția:** Marinela Popescu (Ghighi), Aurel Ștefănescu (Tudor), Dan Glasu (Laurentin), Cornel Popescu (Valerian), Mihai Gingulescu (Călin), Eduard Marinescu (Duda), Cornel Răileanu (Duda), Dan Ciobanu (Îngrijitorul)

În universul complex al disponibilităților și legilor largi și labile ale comediei, pe firul unor întâmplări ușoare, hazlii și spumoase, poți să atingi uneori corzi de vibrație gravă, să descoperi zone de tristețe și melancolie. Uneori, deci, umorul poate să fie amar – cu condiția ca „*nuanța neagră*” să nu apară decât ca o umbră de ecou în sufletul spectatorului. Subtil cunoscător al dramaturgiei lui Tudor Popescu, tânărul regizor **Cristian Ioan** orchestrează ingenios elementele de mai sus, realizând un bun peisaj scenic-literar al unui text în care, dincolo de datele sale exterioare, pitorescul sondează cu insistență psihologicul. Prezentând imaginea interioară a unei femei care, fără să-și piardă demnitatea omenească, își caută fericirea; prezentând evoluția ei de la unele exigențe romanțioase minore până la atingerea spiritualității depline și bogate, regizorul reușește un spectacol alert, coerent, plin de fantezie, în care textul și personajele câștigă în adevăr și în puterea de transmisie a emoției – un spectacol care sună proaspăt, mărturisind gânduri și frământări artistice care prefigurează, în perspectivă, poate o puternică personalitate regizorală.

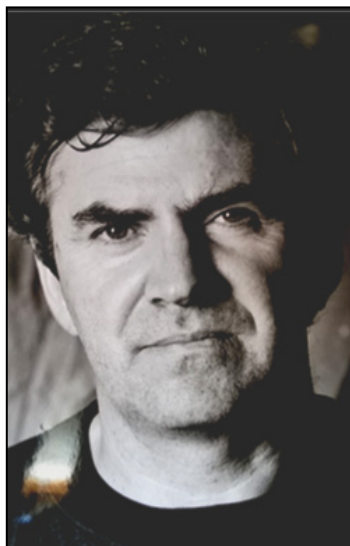
Căutarea stării de spirit a textului, găsirea tonului și gândului major al autorului, vădesc inteligență receptivă cu care pot fi surprinse notele caracteritice și resursele interioare ale piesei. Meritul deosebit al regiei zace în valorificarea capacității scenice a interpreților, în sondarea dialectic-dramatică a evoluției eroinei; potențând suma elementelor artistice complementare, Cristian Ioan adâncește valoric interpretarea artistică a textului lui Tudor Popescu.

Gândite și realizate cu gust, cu economie de mijloace, în linii și culori sugestive, cele câteva elemente de decor ale **Adrianei Ausch** asigură buna desfășurare a jocului actorului, concurând la crearea cadrului și atmosferei proprii spectacolului

Spectacolul se bucură de o interpretare dinamică, plină de nerv, punctată pe alocuri cu sensibilitate, grație puterii de transformare a gândului, sentimentului și a emoției. În Ghighi, **Marinela Popescu** are o interpretare cu totul remarcabilă; e firească, necontrafăcută, autentică; experiența pe care o trăiește personajul își are poezia sa proprie și fermecătoare care iese la iveală dacă privim bine tot ce se petrece pe scenă prin lentila simbolului, prin maturitate și sobrietate artistică, prin buna dozare a elementelor expresive comice, prin jocul armonios al unor semitonuri calde, dau, toate la un loc, un farmec rar și deosebit personajului.



Arhitecta Adriana Ausch



Regizorul Cristian Ioan

În Tudor, **Aurel Ștefănescu** compune un personaj de un pitoresc tipologic de neuitat; e o compoziție minuțioasă, nuanțată, sigură, plină de căldură, fantezie și dezinvoltură fermecătoare; savoarea și plasticitatea scenică, sensibilitatea și umorul autentic al interpretării impun dorința de a-l revedea mereu pe actor. Aceste două evoluții scenice dezvăluie cu generozitate adevărata avere interioară a persoanelor respective. În cei trei fanatici ai fotbalului, ce-și petrec concediul la casa de odihnă din stațiune, în Valerian, Laurențiu și Călin, actorii **Cornel Popescu**, **Dan Glasu** și, respectiv, **Mihai Gingulescu** au, în egală măsură, contribuții reale la acțiune și mai cu seamă la atmosfera scenică; cei trei actori își cântă superb în solo sau la unison, melodia, se disting și culminează în aceeași măsură – apoi se pierd, în modul cel mai artistic, în atmosfera și tonalitatea generală a spectacolului.

Cred că individualizarea interpreților ar fi nedreaptă...Rămâne și se impune imaginea de grup – prin vivacitatea extraordinară și spontaneitatea expresivă a celor trei; au, fiecare, un temperament scenic fericit, cu expresie mi-mică irezistibilă; aduc o ingeniozitate naivă, o șmecherie inofensivă cuceritoare; optimismul infantil și comicul lor natural conțin însă un infinit tragism; neputința de a găsi o altă soluție pentru

ridicarea calității vieții proprii... Prin tot ceea ce fac scenic, cei trei actori sunt un adevărat „spectacol”, plin de vervă, molipsitor de bună dispoziție. În Duda, tânărul **Eduard Marinescu** are o evoluție ce degajă umor discret și fin simț al ironiei, iar în figura îngrijitorului, **Dan Ciobanu** se încadrează organic în atmosfera spectacolului.



Postfață

Cu ceva timp în urmă, istoricul Virgil Pană publica o carte captivantă și bine întemeiată documentar (*Ioan Chereji. Crâmpoie de cultură transilvană*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2014) despre teatrologul Ioan Chereji, mai puțin cunoscut sau deja uitat. Istoric de profesie dar și cu netăgăduite valențe filologice, autorul abordează cariera profesională a teatrologului Ioan Chereji cu indiscutabilă competență devalând interesante episoade cunoscute, mai puțin cunoscute sau chiar deloc cunoscute din sinuoasa evoluție, a sa și a mișcării teatrale mureșene. Din amintita monografie, care cuprindea între paginile sale capitole privind viața și activitatea omului dedicat catedrei universitare, lipseau cronicile dramatice semnate de acesta și publicate în diverse jurnale și reviste de specialitate care, acum, ocupă, cum e și firesc, cel mai mare spațiu din actuala carte, care este structurată pe trei module distincte.

Primul dintre acestea este o scurtă introducere în contextul cultural-istoric al vremii în care Ioan Chereji își publica părerile profesioniste despre piesele jucate de trupa română a Teatrului de Stat și apoi a Naționalului târgumureșean, care, pentru a vedea lumina tiparului trebuiau, așa cum afirmă autorul, să se potrivească cu „*linia partidului*”. Doar așa și numai așa se explică faptul că aproape toate cronicile sunt scrise în spiritul „*teatrului politic*”, fapt care nu le diminuează sub nici o formă valoarea conferită de personalitatea științifică a autorului lor.

Partea a doua a cărții cuprinde informații inedite despre apariția teatrului românesc în ținuturile mureșene și evoluția sa până în 1986, anul trecerii în neființă a profesorului. Remarcăm aici insistența autorului pentru perioada interbelică, când numărul românilor din oraș crescuse după Unire și pentru care trebuiau create și pentru ei instituții culturale naționalitare. Este evidențiat aportul primarilor români ai orașului, îndeosebi al lui Emil Aurel Dandea care a avut cel mai îndelungat mandat (aproape 7 ani), în buna funcționare a Conservatorului orașenesc, practic singura instituție care pregătea și actori. Situația s-a repetat la aproape două decenii după al doilea Război Mondial când aceleași cauze au determinat conducerea politică a țării să înființeze un teatru și pentru românii deveniți minoritari în Regiunea Mureș Autonomă Maghiară.

Partea a treia a lucrării cuprinde *in extenso* cronicile spectacolelor românești scrise de Ioan Chereji, pe care autorul cărții le pune, de câte ori este posibil, în oglindă cu cele apărute în Revista „*Teatrul*”, îndeosebi, singurul periodic de specialitate de la vremea respectivă.

O lectură atentă a acestora, evidențiază faptul că, în lipsa unei sinteze a investigațiilor socio-culturale întreprinsă pe o perioadă mai îndelungată, cu caracter

retrospectiv și prospectiv, Ioan Chereji, aproape în fiecare cronică, era preocupat de viitorul teatrului târgumureșean, în general, insistând asupra unui fenomen specific actului teatral, fără de care acesta nu poate fi conceput, în afara căruia nu putea funcționa, un aspect luat în discuție doar sporadic la vremea respectivă, accidental și indirect de către comentatori: *relația dintre teatru și public*.

Având posibilitatea de a urmări desfășurarea mișcării teatrale târgumureșene, pe o perioadă mai îndelungată, teatrologul a beneficiat de o bună cunoaștere a domeniului, conjugând rezultatele propriilor investigații cu o serie de informații despre viața instituțiilor teatrale din întreaga țară fapt ce ne îndreptățește, o dată în plus, să credem în rigoarea competenței și a discernământului său profesional.

Orice s-a spus la vremea respectivă, oricâte voci sceptice s-ar fi pronunțat în această problemă, teatrul fiind un mod specific de relație umană, era evident că atâta timp cât vor exista relații umane, va exista și această indisolubilă relație artistică. În acest context, din perspectiva preocupării sale principale, profesorul Chereji aduce argumente noi în problema mult discutată a viitorului teatrului, afirmând rituos că „*teatrul există numai pentru și prin spectatori*”. Se pune atunci o problemă de mare interes și deosebit de importantă pentru evoluția mișcării teatrale românești: „*teatru pentru popor*” aducător de beneficii financiare pentru realizarea planului de încasări sau „*teatru pentru inițiați*”, pentru critici și festivaluri. Problema a fost întoarsă pe toate părțile la o *Masă rotundă* organizată de redacția revistei „*Teatrul*” în parteneriat cu Teatrul de Stat din Târgu-Mureș, în 1971, pe care autorul acestei cărți o reproduce *in integrum* considerându-o decisivă timp îndelungat pentru Secția română. Cu această ocazie, de pildă, regizorul Hunyadi András tăia *Nodul gordian* afirmând că: „*în ultima instanță, decisiv e dacă suntem sau nu înțeleși. «Dansul segentului Musgrave» a fost un spectacol foarte bun, un adevărat succes artistic, toți am crezut în el și am fost bucuroși de reușită. Dar a fost un succes pentru noi; la ce bun, de vreme ce nu s-au găsit nici 1000 de oameni în toată țara care să primească mesajul adresat?»*, iar, replica altui viitor regizor, Constantin Anatol simplifica și clarifica, cum nu se poate mai bine, dezbaterea de idei afirmând că: „*grav nu e dacă la un spectacol bun nu vine lumea; grav e când un spectacol prost aduce public!*”

Ioan Chereji evaluează fără ezitări, sever și fără protocol aportul actorilor și regizorilor și din acest motiv se poate spune că scrierile sale vor avea întotdeauna farmecul diagnosticului clar. Cunoscând competența sa profesională, certificată prin titluri universitare, observăm că, în pofida acestora, el face notă aparte în rândul confrăților săi de breaslă, nu face caz de erudiție supralicitând caracterul publicistic

original al criticii de teatru, în timp ce una dintre tendințele vremurilor respective era studiul academic sau eseul,

Cronicile și celelalte scrieri despre teatru, îndeosebi cele care abordează mișcarea teatrală românească din ținuturile mureșene sunt intervenții operative în chestiuni arzătoare ale vieții teatrale, mergând până la un inventar complet al problemelor de ordin practic cu care se confrunta actualitatea teatrală mureșană. Ioan Chereji oferă sugestii teoretice calificate și propune măsuri și atunci când intervine în problema raportului dintre regie și text, dintre critică și public, dintre critică și teatru ca instituție etc.

La capătul unui volum în care a conturat câteva momente și câteva personalități ale scenei care au definit teatrul românesc târgumureșean, istoricul Virgil Pană se conturează, la rândul-i, ca unul dintre autenticii oameni de teatru, în devenire, ai momentului. Cartea sa este, fără discuție, o contribuție importantă la completarea bibliografiei elocvente a literaturii noastre dramatice, cu numeroase revelații de detaliu. Metoda sa de cercetare e cea a istoricului, cultural de această dată, care se ferește să avanseze idei fără argumente documentare, afirmațiile gratuite și speculațiile eseistice nu-l atrag. Este doar un cercetător bine adaptat atât la servituțiile cât și la deliciale secrete ale profesiei. Prin informațiile pe care le oferă și prin mărturisirile înserate, lucrarea sa reprezintă un prețios document despre mișcarea teatrală târgumureșeană, o mărturie elocventă a devenirii acesteia, un sprijin real pentru viitoarele exegeze teatrolgice.

Cercetător științific gr. I dr. Eugeniu Nistor

Bibliografie selectivă

- Barbu Nicolae, *Antract*, București, Editura „Eminescu”, 1979
- Barbu Nicolae, *Momente din istoria teatrului românesc*, București, Editura „Eminescu”. 1977
- București, Unitext
- Caravia Paul, *Gândirea interzisă-Scrieri cenzurate. România 1945-1989*, București, Editura Enciclopedică, 2000
- Dușa Traian, *Pagini de istorie, artă și cultură*, vol. II, Târgu-Mureș, Editura Ansid, 2002
- Ficeac Bogdan, *Cenzura comunistă și formarea „omului nou”*, București, Editura Nemira, (1999)
- Fodor Zeno, *50 de ani în 50 de secvențe: Teatrul Național Târgu-Mureș Compania "Liviu Rebreanu" 1962-2012*, Târgu-Mureș, UArtPress, 2012
- Fodor Zeno, *Dan Alecsandrescu un împătimit de teatru*, Târgu-Mureș, Editura Vatra Veche, 2019
- Fodor Zeno, *Scrieri teatrale*, Târgu-Mureș, Editura Nico, 2014
- Fodor Zeno, *Teatrul românesc la Târgu-Mureș 1962-2002: Contribuții la istoria primelor decenii din activitatea Companiei "Liviu Rebreanu" a Teatrului Național Târgu-Mureș*, Târgu-Mureș, s. n, 2002
- Ghițulescu Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Editura Albatros, (2000),
- Kelemen Maria – Magdalena, *Scene din istoria teatrului târgumureșean*, Editura ARTES, 2015.
- Pană Virgil, *Ioan Chereji. Crâmpoie de cultură transilvană*, Târgu-Mureș, Editura ARDEALUL, 2014.
- Papp Doina, *Un destin spulberat, Dan Micu*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatru azi” (supliment), București 2003.
- Paul Silvestru Valentin, *Jurnal de drum al unui critic teatral 1944-1984*, București, Editura Meridiane, 1992.
- Petcu Marian, *Puterea și cultura – o istorie a cenzurii*, Iași, Polirom, (1999),
- Popescu Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, 2005
- Revista „Teatrul”, 1962-1986.
- Teatrul de Stat Târgu-Mureș, *Marosvásárhelyi Állami Színház, 1946-1971, 25 de ani de teatru la Târgu-Mureș (25 éves a Marosvásárhelyi Állami Színház)*, Târgu-Mureș, 1971, p. XII.
- Vasiliu Mihai, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995