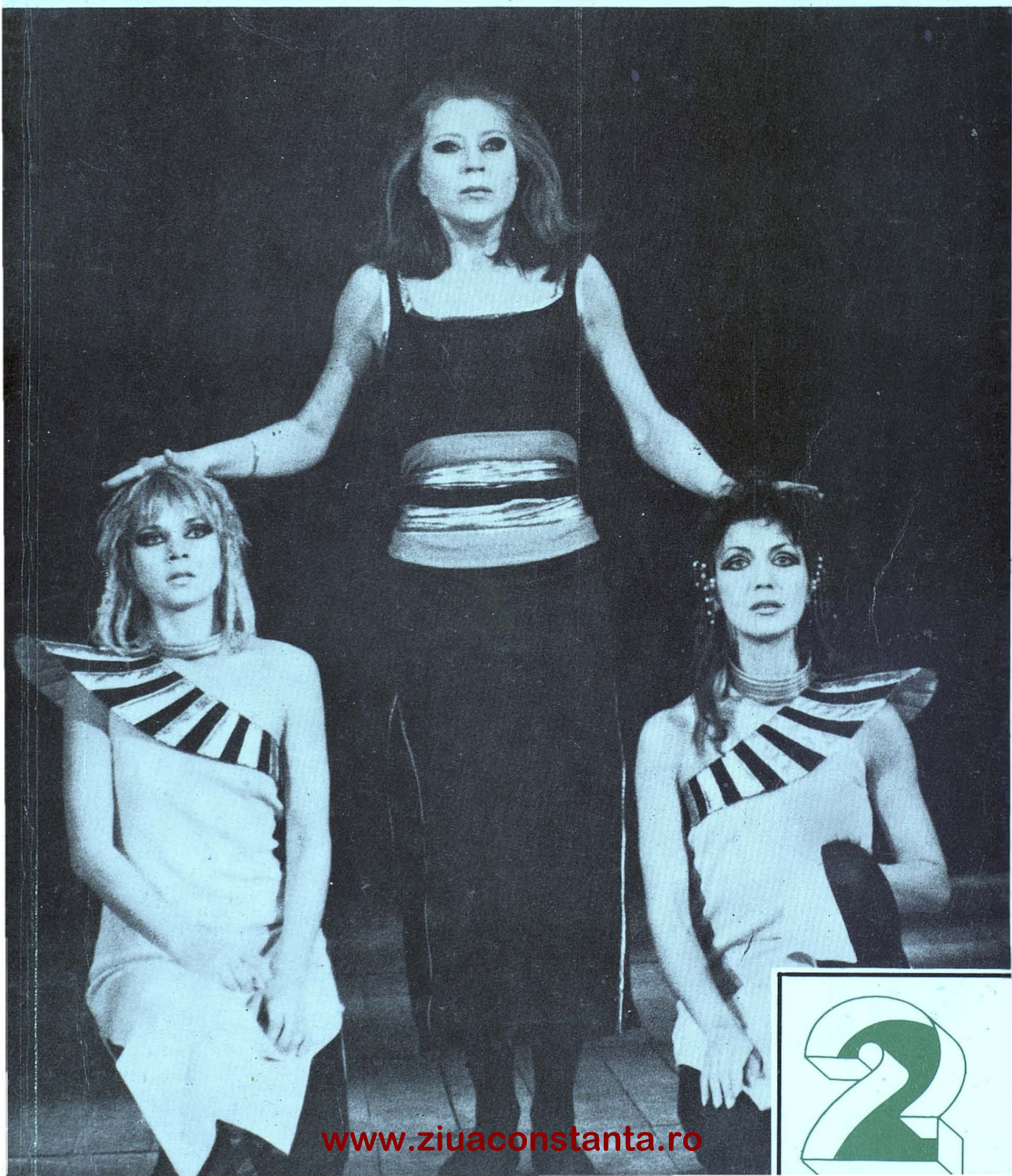


FEBRUARIE

TEATRUL

1981

revistă editată de consiliul culturii și educației socialiste



www.ziuaconstanta.ro



ACTORI și



Ruxandra Sireteanu (Lu Shiping) și
Victoria Cociaș-Șerban (Phoenix) în
„Taifun“ de Cao Yu, la Teatrul
„Nottara“



TEATRUL

2

FEBRUARIE 1989

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

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

Foto :
ILEANA MUNCACIU
SIMION COROAMĂ
DINU LAZĂR
SORIN LUPSA
DORIN STANCIU

Coperta I :
Scenă din spectacolul „An-
toniu și Cleopatra” de Shake-
speare la Teatrul Național
din Cluj-Napoca. În centru,
Gina Patrichi

Redacția și administrația
str. Constantin Mille 5-7-9
tel. 14.35.58 ; 15.36.04/173

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



Lei 12
I. P. „Informația” c. 1018

SARCINILE ȘI INDICAȚIILE DATE DE TOVA-
RĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU, FUNDAMENTE
ALE ACTIVITĂȚII SLUJITORILOR TEATRULUI
ROMÂNESC DE AZI • Florin Constantiniu : Mărtu-
rie a suflului novator adus de Congresul al IX-lea
al partidului, p. 4 • Personaje exemplare în inter-
pretări exemplare : Traian Stănescu, Maria Ploae,
p. 7 • Regizori și actori profesioniști în sprijinul
amatorilor, p. 9 Interviu și reportaje realizate de
Liana Cojocaru, Dana Cristescu, Maria Marin, Elena
Sfrangeu

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR •
Serafim Duicu : Eminescu și arta actorului, p. 17 •
Elena Hârșan : Dramaturgia lui George Gordon
Byron, p. 19

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI : TENDINȚE, FE-
NOMENE, PERSONALITĂȚI • Valentin Silvestru :
Credo-ul regizoral (I), p. 22 • Nicoleta Toia : Abateri
de la profesionalismul cronicarului dramatic, p. 25

FISE PENTRU O ENCICLOPEDIE A TEATRULUI
ROMÂNESC • Ionuț Niculescu : „Hamlet” pe scena
românească, p. 28 • Ion Cristoiu : Călătoria cri-
ticului, p. 32

PORTRETE SUBIECTIVE • Eva Sirbu : Dorina La-
zăr, p. 36

IDEI LA RAMPĂ • Florian Potra : Centralitatea
operei, p. 37

ROMÂNIA ÎN CIRCUITUL TEATRUL INTERNA-
ȚIONAL • Cu Arthur Ballet, profesor de artă tea-
trală la Universitatea din Minnesota, Convorbire rea-
lizată de Anca Bucureșcu, p. 40

CRONICA LITERATURII DRAMATICE • Paul Tu-
tunghi : „Teatru” de Dan Tărchilă, p. 44

CRONICA DRAMATICĂ • Victor Parhon : „Antoniu
și Cleopatra” la Teatrul Național din Cluj-Napoca,
p. 47

DE LA TEXT LA REGIE • Alice Georgescu, Ion
Zamfirescu, Margareta Bărbuță, Ion Toboșaru :
„Vassa Jeleznova” la Teatrul Național din București
• Miruna Runcan : „Taifun” la Teatrul „Nottara”,
p. 50

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI • Cris-
tina Dumitrescu : Ștefan Iordache în „Astă-seară
stau acasă”, p. 61

CRONICA VIZIUNII REGIZORALE • Paul Cornel
Chitic : „Rața sălbatică” la Teatrul Național din
Tirgu Mureș, p. 63

CRONICA TINEREI GENERAȚII • Corina Suteu :
Doi regizori : Dragoș Galgoțiu, Mihai Mănițiu, p. 66

DRAMATURGI ROMÂNI. CONTEMPORANI DE LA
A LA Z • Adriana Popescu : Ion Istrati, p. 69

AȚIUNILE REVISTEI TEATRUL • Premiile re-
vistei „Teatrul” pe anul 1988, p. 70 • Ștefan Dimi-
triu : Cenaclul de dramaturgie, p. 75

MEMORIA ARHIVEI de Ionuț Niculescu, p. 80

STOP-CADRU de Victor Parhon, p. 81

POȘTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tutun-
giu, p. 83

REFLECTOR, p. 85

INDICE BIBLIOGRAFIC PE ANUL 1988, p. 87

Nobila misiune umanistă, revoluționară a artei și culturii noastre socialiste

„Creația literar-artistică trebuie să realizeze noi opere care să oglindească uriașa muncă a poporului nostru. Avem nevoie de noi romane, de noi piese de teatru, noi poezii în care eroii principali să fie muncitorii, țărani, intelectuali, cu preocupările lor, cu dorințele lor de progres, de bunăstare, cu hotărîrea lor de a contribui la făurirea socialismului și comunismului în România“.

NICOLAE CEAUȘESCU

Niciodată pînă acum, cuvintele cronicarului n-au răsunat mai limpede și mai demn, mai înalt și mai convingător: „Biruit-au gîndul!“ Acest adevăr a fost în mod magistral reafirmat în climatul de puternică efervescență patriotică și revoluționară în care, asemeni întregului nostru popor, și oamenii de cultură și artă au adus, în spiritul unei impresionante și emoționante tradiții sărbătorești, acum, la început de an, omagiul lor fierbinte tovarășului Nicolae Ceaușescu, tovarășei Elena Ceaușescu, reînnoind angajamentul de conștiință de a-și consacra talentul și energia creatoare înfloririi multilaterale a tezaurului spiritual al națiunii socialiste, onorînd astfel mandatul de cinste și încredere ce li s-a încredințat în uriașa epopee revoluționară a patriei.

Într-adevăr, anii revoluției și construcției socialiste, dar, mai cu seamă, perioada inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului, au pus cu maximă claritate în evidență faptul că arta și literatura pot și trebuie să exprime în cel mai înalt grad întreaga complexitate, dinamica procesului revoluționar de edificare a noii orînduiri și de afirmare plenară a figurii sale centrale — omul.

Ceea ce tovarășul Nicolae Ceaușescu a evidențiat pentru sfera largă și atotcuprinzătoare a vieții politice, economice și sociale din patria noastră, în ceea ce privește semnificațiile istorice ale Congresului al IX-lea al partidului are o perfectă și permanentă reverberație, dobîndește sensuri cu totul aparte pentru sfera artei și literaturii: „Pe drept cuvînt se poate afirma că cel de-al IX-lea Congres al partidului a deschis o nouă epocă revoluționară în activitatea partidului, în construcția socialistă în România. S-a pus capăt conservatorismului, șablonismului și concepției «modelului unic» în construcția socialistă.

A fost lichidată atitudinea de ploconire față de tot ceea ce era străin și s-au redat partidului și poporului încrederea în forțele lor, în capacitatea lor de gîndire și acțiune, sentimentul de demnitate patriotică, revoluționară.

În întreaga activitate am pornit de la faptul că aplicarea legilor obiective generale, a principiilor socialismului se realizează în mod diferit de la o țară la alta, de la o etapă la alta de dezvoltare economico-socială.“

Este, de acum, un fapt de domeniul evidenței acela că, în perioada la care se referea secretarul general al partidului nostru, teoria atît de falsă și de păgubitoare a „modelului unic“ și-a făcut simțită prezența și și-a vădit efectele și în cimpul artei și culturii.

Astfel, s-au născut și au fost vehiculate tot felul de preținse tipologii „pozitive“ și „negative“, s-au construit așa-zise conflicte care nu aveau nimic comun cu dialectica intimă a procesului revoluționar din patria noastră, nu reflectau în nici un caz tumultul clocotitor al vieții omului zilelor noastre, al societății românești în ansamblul ei. Desigur, nu este mai puțin adevărat că tot

în această perioadă au apărut opere de referință ale literaturii și artei noastre noi și care s-au înscris la loc de cinste în patrimoniul nostru spiritual. Dar, trebuie spus răspicat, aceasta nu s-a datorat în nici un caz vreunei pretins ... benefice influențe a „modelului unic” de artă și cultură socialistă, ci tocmai capacității atîtor creatori reprezentativi pentru spiritul nou, revoluționar al societății noastre, de a depăși și infirma, cu forță și curaj, tarele dogmatismului, tendințele atît de dăunătoare de ploconire în fața unor auto-decretate teze estetice.

Congresul al IX-lea al partidului a redat, din inițiativa și decisiva contribuție a tovarășului Nicolae Ceaușescu, o înțelegere nouă, materialist-dialectică și istorică, asupra naturii și funcției artei și culturii socialiste, a deschis creatorilor din toate genurile și din toate generațiile un cîmp nou, practic nelimitat de manifestare, a repus în drepturi valoarea estetică, a corectat erori grave în ce privește funcția educativă-formativă a operei de artă.

Doi sînt, credem, factorii care au determinat această adevărată revoluție: pe de o parte, restituirea sensului creator, constructiv fecund al dialecticii materialiste și istorice, înțelegerea legităților procesului revoluționar, în întreaga lor complexitate și extensiune și, pe de altă parte, o viziune cu adevărat patriotică și științifică asupra rolului și locului tradiției noastre literar-artistice, a moștenirii culturale în edificarea noii spiritualități a poporului român.

Noile generații de creatori și-au însușit și promovează ca o nobilă îndatorire imperativul politic, moral și estetic al „luptei cu inerția”, cu șablonul, cu dogma, cu ponciful, ele au curajul de a experimenta, de a prelua tot ceea ce este mai valoros în creația cultural-artistică națională și universală, clasică și contemporană, respingînd în același timp experimentul minor, de duzină, așa-zise inovații care nu aveau nimic comun cu fondul peren al spiritualității noastre, cu sensul și dimensiunile procesului de îmbogățire și înflorire a actului creator.

Pe de altă parte, reluarea pe un plan nou, calitativ superior a dialogului cu tradiția se face tocmai din perspectiva unei înțelegeri nuanțate și aprofundate a conceptului de valoare. Faptul că azi îi avem în ediții integrale, sau în curs de a fi încheiate, în rafturile bibliotecii pe Eminescu și Caragiale, pe Creangă și Sadoveanu, pe Iorga și Lovinescu, pe Călinescu și Pârvan, pe Ralea și Vianu este un semn al forței și superiorității culturii socialiste, al capacității sale de a se constitui ca un sistem deschis, permanent perfectibil, de o consecvență și un dinamism care nu pot și nu trebuie decît să fie plenar valorificate în activitatea fiecărui factor și om de cultură.

Festivalul Național „Cîntarea României”, instituit din generoasa inițiativă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, este tocmai o dovadă a superiorității construcției culturale pe care am întemeiat-o și o promovăm. Fără a simplifica nicidecum lucrurile, putem spune că astăzi poporul se prezintă ca adevărat și unic făuritor de istorie, proprietar, producător și beneficiar deopotrivă al avuției materiale și spirituale. Din această atît de strălucită perspectivă de a înțelege sensul și finalitatea creației cultural-artistice tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: „Ce minunate sînt realizările constructorilor socialismului în toate domeniile! Din aceste preocupări, în care sînt și multe contradicții și în care sînt exprimate multe dorințe, trebuie să se inspire scriitorii, creatorii patriei noastre. Izvorul nesecat de inspirație trebuie să-l constituie viața și munca poporului nostru. Din acest izvor veșnic viu, nesecat să se inspire adevărații creatori și artiști, care, prin întreaga lor activitate, trebuie să servească poporul, construcția socialismului, viitorul său luminos, comunismul!”

Înflăcărate și minunate cuvinte-chemare care, acum, în anul 45 al libertății noastre și al celui de al XIV-lea forum național al comuniștilor români, dobîndesc valoarea exemplară a unui legămînt solemn de gînd și faptă al tuturor celor pentru care corola de minuni a României epocii noastre, prețuirea și sporirea ei, reprezintă cea mai aleasă îndatorire de gînd și faptă.

Șerban CIONOF

Sarcinile și indicațiile date de tovarășul **NICOLAE CEAUȘESCU,** fundamente ale activității slujitorilor teatrului românesc de azi

Mărturie a suflului novator adus de Congresul al IX-lea al partidului

Strălucita Expunere din 28 noiembrie 1988 a tovarășului Nicolae Ceaușescu la sedința comună a Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român, a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești a oferit un nou exemplu de analiză pe cit de profundă pe atât de înnoitoare a evoluției poporului român, a efortului de edificare a societății socialiste. Secretarul general — cel care înmănunchează în personalitatea sa ipostaza teoreticianului novator și aceea a practicianului curajos — a dat în această Expunere o adevărată sinteză a multimilenarei istorii a poporului român, deschizând un nou orizont interpretării trecutului nostru mai îndepărtat sau mai apropiat.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a referit cu principialitatea-i cunoscută și la aspectele negative din perioada ce a urmat marii coticuri de la 23 August 1944. Vorbind despre etapa construcției socialiste de pînă în 1965, secretarul general al partidului a subliniat că „În același timp au fost comise și o serie de greșeli, s-au manifestat o serie de lipsuri serioase, din păcate, s-au comis chiar și unele încălcări ale legalității socialiste, care au dăunat dezvoltării socialiste a patriei noastre. Trebuie subliniat faptul că tocmai în această perioadă s-au manifestat și puternice concepții străine, de fapt antisocialiste, de negare a forței și capacității poporului român, a clasei muncitoare, de negare a înseși istoriei, a limbii și culturii române. A existat o puternică îngrădire a activității creatoare, a apărut concepția greșită după care nu era necesară o dezvoltare proprie a științei și tehnicii“¹.

În literatura noastră, „obsedantul deceniu“ a fost evocat în repetate rînduri, astfel că unii critici au vorbit chiar de o anumită saturație. Dacă ea există, faptul se explică — așa credem noi — nu prin mulțimea scrierilor consacrate acestei teme, ci prin repetarea aceleiași scheme la un nivel artistic deficitar. Dacă aceste multe scrieri s-ar fi ridicat la nivelul scenariului lui Titus Popovici **Puterea** și **Adevărul** sau al romanului lui Marin Preda **Cel mai iubit dintre pămînteni** nu s-ar mai fi putut vorbi de sațietate.

Oricît ar părea de surprinzător, pînă acum nu există o cercetare istorică, vrednică de acest nume, asupra acestei prime perioade de construcție a socialismului, la care s-a referit secretarul general al par-

tidului. Un început valoros în această direcție a fost făcut cu ani în urmă de Ion Cristoiu (înțelegem că îi va veni greu să accepte afirmația noastră în paginile revistei conduse de el), care a analizat fenomenul literar în acea perioadă. O primă problemă este, desigur, aceea a stabilirii limitelor cronologice: „obsedantul deceniu”, sintagmă care a devenit un adevărat clișeu stilistic, cuprinde anii 1945—1955 (dar atunci rămâne în afară anul 1958, cu recrudescența dogmatismului) sau 1948—1958 (dar atunci „geneza” din anii 1945—1948 se plasează în afara limitelor cronologice și fenomenul dogmatismului nu mai poate fi corect înțeles)? În realitate dogmatismul nu s-a manifestat numai un deceniu; acțiunea sa nefastă s-a făcut simțită pînă la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, care l-a eliminat definitiv din viața societății românești.

Anul 1965 a fost un moment de răscruce în istoria noastră: a fost o redobîndire a identității naționale, prin înlăturarea energică și ireversibilă a modelelor și schemelor impuse din afară, prin afirmarea hotărîrii de a aplica legile obiective ale edificării socialismului în funcție de realitățile și tradițiile naționale, prin manifestarea voinței de a fi noi înșine singurii stăpîni ai soartei noastre.

Punînd capăt dogmatismului, Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român a creat climatul necesar criticii deformărilor — unele mergînd pînă la aberație — și practicilor generate de această alienată și alienantă orientare. Una dintre primele opere dramatice axate pe această temă a fost piesa Eugeniei Busuioceanu, **Timp și adevăr**. În textul explicativ ce precede piesa, autoarea se confesează: „Într-o asemenea perioadă (a dogmatismului — n.n.) în care nedreptatea făcea mare gălăgie s-a comis și cu mine un abuz. Și nu l-am putut uita cu cît în acea perioadă s-au comis abuzuri care au luat forme de-a dreptul dramatice, tragice chiar”².

Cele trei acte ale piesei sînt separate de cîte un deceniu (1948—1958—1969), punctul culminant al conflictului — excluderea din partid și arestarea eroului pozitiv Victor Dumbravă — plasîndu-se în 1958. Anul nu este ales întîmplător: a fost în 1958 — simpla răsfoire a presei este concludentă — o revenire a practicilor de represiune în forme brutale, atît de agreate de exponenții dogmatismului.

Îmi îngădui aici să adaug propria-mi mărturie: am asistat în acel an, la Insti-

tutul de Istorie (care pe atunci nu purta, nu putea să poarte numele fondatorului său, Nicolae Iorga), la o ședință în care o cercetătoare a fost sancționată pentru că publicase în revista „Studii” o notă bibliografică despre o lucrare consacrată răscoalei țărănești din 1907, în care semnală și unele inadvertențe; i s-a reproșat că furnizase, în acest fel, „argumente” imperialiștilor occidentali pentru a ne denigra!

Acuzația adusă în piesă lui Victor Dumbravă, de a fi trădat interesele țării, colaborînd cu britanicul Wells, se înscrie în aceeași structură de gîndire; ea reprezintă doar o amplificare a culpabilității și, evident, consecințele sînt mult mai grave: ceea ce la Institutul de Istorie s-a încheiat cu un vot de blam, în **Timp și adevăr** se încheie cu o lungă detenție.

Eugenia Busuioceanu este preocupată să demonteze mecanismul denunțului și al represiunii, pentru a dezvălui mobilurile meschine, sordide ale acțiunilor pretins „revoluționare”.

Fiindcă unul din marile merite ale piesei este de a „demasca” (preluăm un termen de curentă folosire în perioada dogmatismului) falsul revoluționarism, sub care s-a deghizat un carierism de duzină. Există, desigur, în toate perioadele revoluționare — istoria o dovedește cu prisosință — manifestări de exaltare, judecate mai tîrziu ca deplasate sau chiar ridicole, dar care, în vîltoarea marilor răsturnări de structuri și valori, apar perfect legitime. Revoluția Franceză oferă nenumărate exemple în această privință. O fetiță de 11 ani și jumătate este arestată „pentru că supsesse laptele aristocratic al mamei sale”³; un locuitor din Pont-Audmer declară că a fost arestat pentru că „a privit cu indiferență arborele libertății”⁴ (un simbol revoluționar — n.n.). Dogmatismul a mimat însă exaltarea revoluționară.

Profesorul Constantin Dumitriu este un carierist, care profită de „vînătoarea de vrăjitoare”, dezlănțuită de dogmatici în 1958, pentru a elimina, acoperindu-se cu o frăzeologie „principială” și „revoluționară”, un comunist de înaltă valoare politică și științifică — Victor Dumbravă, acuzat de vini inventate, exclus din partid și arestat.

O intrigă de proporții și de consecințele celei uneltite de Dumitriu presupune pentru desfășurare și, mai ales, reușită un context favorabil. Este ceea ce piesa Eugeniei Busuioceanu reconstituie cu rigoare.

Autoarea știe să definească climatul perioadei prin situații tipice: căsătoria proiectată între Mihai Rotaru și Anca Cernat se rupe în ajunul încheierii ei, pentru că numirea ca director-adjunct a celui dinții este primejduită de prezența în dosar-

rul Ancăi a unui unchi — „De fapt nici nu știu bine dacă mi-e unchi. Un fel de văr de-al tatii” spune Anca —, un unchi vinovat de o teribilă „crimă”. A avut un cazan de țiucă! Esența problemei este formulată lapidar și precis de comunistul Victor: „Nu i-ai întrebat, Mihai: ideile reacționare sînt ereditare?” A face din rudele apropiate sau depărtate factorul decisiv în evaluarea unui om înseamnă a deplasa atenția de la principal la secundar și a contesta forța educației revoluționare, a influenței pe care ambianța revoluționară o exercită asupra cuiva care, prin originea sa socială, nu aparține forțelor înnoitoare ale societății. Răspunsul la întrebarea lui Mihai nu poate fi decît unul: ideile reacționare nu sînt ereditare.

Dogmatismul a favorizat încercările nonvalorilor de a se substitui valorilor. Un alt comunist, profesorul Laurențiu Sturzu, explicitează situația: „Mediocritățile, incapacitățile, carieristii dau din coate. Chiar și cei de bună credință trăiesc cu iluzia că la noi poți ajunge orice... Dacă tot e democrație. ANCA: Asta nu e rău. STURZU: Nu, sigur că nu. Numai că unii pierd măsura. Și atunci? /.../ Ia să-ți explic eu ție. Portarul încearcă să-i ia locul administratorului, administratorul pe al directorului... Contabilii visează să ajungă miniștri de finanțe sau cel puțin directori de bancă. Pînă și croitoresele se zbat să ajungă profesoare de liceu... O pensie la bătrînețe... nu strică. Cei avizi de popularitate se străduiesc să devină șpicheri la televiziune... iar cei care se pricep și îmbină cuvintele fără sens se declară poeți de versuri albe”.

Într-o astfel de lume, principiile de etică și echitate socialiste nu-și pot afla împlinirea: sub formele, mereu invocate, ale vieții noi, socialiste, se ascunde conținutul vechilor atitudini, exacerbate prin strădania permanentă de a înlătura prin orice mijloace pe concurentul indezirabil. Cînd Anca își exprimă dorința de a participa la ședința în care se discută „cazul” lui Victor, între cei doi soți are loc acest dialog, care se încheie cu o formulare memorabilă: „ANCA: Victor, crezi că mi-ar da voie să particip la ședință? Numai eu te cunosc... VICTOR (încearcă să o încurajeze): Lasă, Anca... ANCA: Dar nu-i drept. De ce o soție n-are voie să-și apere soțul? VICTOR (cu o ironie amară) Să-l reclame are voie. Să-l apere nu-i principal”. În practica dogmaticilor, „principalitatea” este măciuca utilizată pentru răpunerea adversarilor. De fiecare

dată cînd se dorește eliminarea sau anihilarea unui adversar, „principalitatea” dogmatică descoperă „păcate” închipuite ale celui vizat, în timp ce aceeași „principalitate” trece lesne cu vederea „păcate” reale. Discuția dintre Sturzu și Victor în privința promovării lui Dumitriu este, din acest punct de vedere, edificatoare: „STURZU: Probabil, s-a aprinsus pentru el un bec... VICTOR: ...Mare voltaj? STURZU: Altfel... VICTOR: Am înțeles. Oare dacă Iorga ar fi trăit, pentru el s-ar fi aprins vreun bec? STURZU (zîmbește ironic): Știu eu? Cu atîtea păcate.”

Timp și adevăr nu și-a propus să facă procesul tuturor aspectelor dogmatismului; acesta este rostul unei cercetări istorice, sociologice și politologice, ce va trebui întreprinsă. Reprezentată la semi-centenarul făuririi Partidului Comunist Român, piesa Eugeniei Busuioceanu este mărturia suflului novator al „Epocii Nicolae Ceaușescu”, inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român. În atmosfera de deschidere fecundă și înnoitoare spre schimbul de opinii, spre dialogul cu adevărat principal, dogmatismul și-a vădit, în toată goliciunea sa ideologică, incapacitatea de a sluji — așa cum a pretins — marilor țeluri ale socialismului.

În **Timp și adevăr**, Eugenia Busuioceanu a pus dogmatismul pe banca acuzării. Sentința istoriei s-a rostit, condamîndu-l cu asprimea cuvenită. Dar condamnarea nu trebuie să însemne uitare. Istoricii au datoria să continue, cu mijloacele specifice ale cunoașterii științifice, procesul dogmatismului, întreprins — în spiritul documentelor de partid — de oameni de litere.

Florin CONSTANTINIU

¹ Nicolae Ceaușescu, *Expunere la ședința comună a Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român, a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești, 28 noiembrie 1988, București, Ed. Politică, 1988, p. 26.*

² Eugenia Busuioceanu, *Timp și adevăr. Cazul Enăchescu, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 6.*

³ Jacques Castelnau, *Le Comité de Salut Public, 1793—1794, Paris, Hachette, 1941, p. 135.*

⁴ Ibidem, p. 145.

PERSONAJE EXEMPLARE, INTERPRETĂRI EXEMPLARE



Traian Stănescu, alături de Gabriela Baci

Traian Stănescu

interpretul rolului
Alexandru din piesa

„Un anotimp fără nume“ de Sorana Coroamă-Stanca

— Confesiuni de creație, zici? Chiar dacă mă repet, în ciipa aceasta îmi vine în minte (de altfel n-o să uit niciodată!) vorba marelui actor care a fost Emil Botta. Întrebat „dacă meseria de actor e o taină“, a răspuns: „atunci taină să rămână“. Dar, rubrica dumneavoastră mi se pare extrem de interesantă nu numai pentru noi, creatorii de pe scenă, cât și pentru spectatori și mai ales pentru cititorii revistei „Teatrul“.

— Atunci să-ncepem prin a discuta cum s-a desfășurat lucrul la rolul doctorului Alexandru din piesa Soranei Coroamă-Stanca.

— Aș vrea să vorbesc în primul rând despre colaborarea cu regizoarea Sanda Manu, de care mă leagă mai multe reușite, printre care voi aminti doar **Gaițele** de Al. Kirițescu (Mircea Aldea) la Televiziune, iar la Național, **A treia țepă** de Marin Sorescu (Căpitanul Papuc). Datorită Sandei Manu am avut întotdeauna mari împliniri profesionale, și sper ca sub bagheta ei să mai am și altele.

Distribuția alcătuită de regizoare, care e și profesoară la I.A.T.C., a inclus un număr de studenți care să acopere rolu-

rile tinerilor. Acești talentați studenți-actori (unii au absolvit între timp și joacă acum în alte teatre!) au imprimat, sub directa îndrumare a Sandei Manu, un plus de vitalitate repetițiilor, un suflu proaspăt spectacolului.

— Între Traian Stănescu și partenera sa din „Un anotimp fără nume“, Adela Mărculescu, a existat de-a lungul repetițiilor o bună comunicare? Așa se pare, judecând după tensionata și dramatică relație pe care spectacolul o reflectă.

— Spre deosebire de alte personaje cu o funcție dramatică similară pe care le-am jucat, doctorul Alexandru — fiind scris într-o modalitate originală, de o autoare experimentată în materie de teatralitate, anume de reputata regizoare Sorana Coroamă-Stanca — mi-a solicitat mai multă subtilitate, un joc mai discret în formă, dar intens ca trăire. Fără inteligența scenică a partenerei mele Adela Mărculescu, cu care mă completez admirabil, și fără rigoarea profesională a regizoarei Sanda Manu, nu ar fi fost posibil să realizez astfel acest rol.

— Doctorul Alexandru, un personaj care pune grave probleme de viață, probleme care pot fi ale oricărui dintre cei din sală sau de oriunde...

— Am pornit de la două trăsături esențiale. Prin profesiunea pe care o exercită, care presupune dragoste față de oameni, credință că omul poate să facă bine, că este obligat să facă bine, Alexandru este un om al datoriei, al idealului moral. Pe plan sentimental, însă, el este gata să sacrifice relația cu femeia iubită, pentru a fi consecvent cu menirea sa profesională. Am conceput personajul ca pe un idealist care are însă forța să-și asume o dramă (boala) și să o depășească, cu riscul de a sacrifica latura afectivă a existenței sale.

— Ai resimțit natura oarecum secundară a rolului, în raport cu partenera?

— Nu, dimpotrivă. Doar dacă te referi la text, care e de mai mică întindere. Altfel, personajul trăiește foarte intens, chiar în afara timpului material pe care îl petrece în scenă. Relațiile dintre mine și celelalte personaje sînt aproape permanente, prin comentariile dintre Paula I, Paula II și Paula III, iar partenera mea reușește să încarce de complexe semnificații scenele în doi.

Foarte interesantă mi se pare, de pildă, rezolvarea finalului, care nu este un happy-end în sens tradițional, spectatorii avînd posibilitatea să-și imagineze ei înșiși un sfîrșit. Este ceea ce numim un final deschis.

Maria MARIN



În studio, alături de Emil Hossu

Maria Ploae

interpreta rolului Anca
din spectacolul TV cu piesa
„Camera de gardă“
de Constantin Brăescu

— Iată-vă, deci, într-o apariție la Teatrul TV...

— Da, după zece ani de absență din fața camerelor de luat vederi. Îmi era foarte dor de atmosfera platourilor TV. Când m-a solicitat regizoarea Domnița Munteanu, o veche și bună cunoștință, și mi-a explicat despre ce distribuție e vorba (n.n. — Eugenia Maci, Ion Caramitru, Emil Hossu), am simțit că explodez de bucurie.

— Rolul Anca, cei al tinerei ingineră „care este foarte implicată în profesie“...

— Da, chiar de la intrarea în scenă, Anca se recomandă ca aceea „care nu poate fi recunoscută drept câștigătoarea unui concurs de frumusețe“ — lucru cu care fetița mea Ada n-a fost de acord — „dar pentru care profesia (munca pe șantier) este totul“.

— Așa îl face pe tânărul prozator care-i rezervase un capitol în cartea sa să își amintească de ea. Și totuși ea nu e numai atât. E și o ființă de o sensibilitate deosebită, sensibilitate ce o „aruncă“ în situația respectivă.

— Ea este, în varianta TV a piesei, „prietena cea mai bună a mamei copilului care suferă accidentul“. Mama fiind rănită și ea, Anca se consideră datoră să vină cu copilul la spital, pentru a obține ca acesta să fie operat de cel mai bun chirurg. Întâmplător, chirurgul nu e altul decât adevăratul tată al copilului. Dar el nu știe. Și cu ocazia acestei întâmplări tragice o va afla.

— Chirurgul, de altfel, o îndrăgise și pe Anca, sau cel puțin așa o lăsase să creadă în anii de stagiu. Iată-o deci pe eroină într-o situație destul de dificilă: ea trebuie să militeze pentru cauza prietenei sale ca și cum ar fi vorba despre ea, fără însă a-l face pe doctor să înțeleagă așa ceva, ba dimpotrivă, a-l sili să-și recunoască responsabilitățile.

— Poate că tocmai asta a dat greutate rolului, l-a făcut să-i crească substanța conflictuală. Într-o bună parte a piesei Anca joacă o dublă stare: de acuzator și de apărător totodată. Nu-i poate ierta doctorului toată „cochetăria“ din tinerețe, dar vrea să-l facă să acționeze cât mai eficient și mai prompt în cazul copilului, știind că în felul acesta își va dovedi încă o dată buna pregătire profesională.

— La „împlinirea“ acestui rol de tinără ingineră în construcții, devotată profesiei, dar în aceeași măsură atașată de oamenii din jurul ei, a contribuit într-o măsură oarecare o altă experiență din activitatea dumneavoastră scenică (sau filmică)?

— Poate filmică mai degrabă decât scenică. De fapt, pe mine scena nu prea m-a răsfățat. În film am fost însă o norocoasă. Da, am găsit niște similitudini cu rolul din **Promisiuni**, filmul Elisabetei Bostan. Dar cel mai mult a contribuit, cred, experiența mea de mamă a trei copii!

Dana CRISTESCU

Regizori
și actori
profesioniști
în sprijinul
amatorilor



Regizorul Constantin Fugașin în dialog cu cei doi protagoniști ai spectacolului

• *Un succes al grupului teatral „Eveniment”*

Grupul de teatru „Eveniment” al Ansamblului Artistic al U.T.C. împlinește 15 ani de activitate, încununată de premii și distincții în cadrul diverselor competiții artistice naționale. Actorii se dăruiesc cu pasiune unor întreprinderi artistice dificile, presupunând o muncă tenace. Atenția cu care a fost selectat repertoriul este la rîndul ei o dovadă a seriozității de care sînt capabili tinerii realizatori ai spectacolelor prezentate sub egida ansamblului. În urmă cu cîțiva ani, am aplaudat cu însufletire o originală montare după *La Liliiec* de Marin Sorescu, intitulată *Rînduieli*, în regia lui Constantin Fugașin. Reprezentația are astăzi un palmares impresionant, din care reținem Premiul „Masca de aur” la festivalul bucureștean cu același titlu, Marele Premiu la Festivalul Umorului de la Vaslui, Premiul pentru cel mai bun spectacol pentru tineret la Festivalul Spectacolelor pentru Tineret de la Piatra Neamț și același premiu la competiția de la Caracal, Premiul „Scînteii Tineretului” la Gala Tînarului Actor de la Costinești, precum și multe distincții individuale.

În decembrie, grupul a prezentat în premieră un nou titlu, piatră de încercare atît pentru regizori cît și pentru actori: musicalul *Întîmplare din cartierul*

Soho după *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht. Spectacolul se remarcă prin originalitatea lecturii scenice, prin ritmul alert, prin coeziunea mișcării grupurilor și ansamblului, prin plasticitatea expresiei corporale a actorilor și prin modalitatea de actualizare a operei brechtienne.

Am asistat la o reprezentație Brecht a zilelor noastre, accesibilă tinerilor, deosebit de proaspătă și de atractivă. Regizorul Constantin Fugașin explică astfel ideea călăuzitoare: „Am văzut două spectacole Brecht pe scena studioului studentesc «Casandra» — primul realizat în urmă cu 14 ani, de Octavian Cotescu, celălalt, regizat de Ion Cojar și Gelu Colceag. Ambele mi s-au părut adevărate lecții Brecht, dar care îl țintuiau pe autor într-un anume moment al istoriei teatrului. Tocmai aceste forme fixe de expresie, devenite academice prin reproducere, m-au pus pe gînduri și m-au incitat să caut alt drum. Piese sale se adresează cu precădere tinerilor. El le-a dat forme atractive pentru contemporanii săi. Dar ceea ce era atunci noutate mult gustată astăzi nu mai are aceeași prospețime și putere de seducție, astfel că revoluționarul Brecht riscă să apară ca un dogmatic depășit, tocmai din cauza respectului rigid pe care îl purtăm formelor teatrale in-

ventate cu cîteva decenii în urmă, în cu totul alt context istoric și teatral. Noi n-am făcut altceva decît să aplicăm piesei propria metodă a autorului, fiind convinși că Brecht continuă să fie contemporanul nostru“.

Din reprezentație ne-am dat seama că regizorul își cunoaște bine colectivul. Interpreții fiind neprofesioniști, se pornește de la datele lor personale în construirea tipologiei. Am remarcat omogenitatea trupei, atenta racordare a fiecăruia la lumea personajului său și la întregul spectacol. Actualitatea montării rezidă în modalitatea de joc, care nuanțează lectura, subliniind ideile, precum și în muzică și în desenul coregrafic. Disculind în continuare despre felul în care Brecht a preluat subiectul *Operei calicilor* de John Gay, scrisă în secolul XVIII, prezentînd-o ca pe o piesă de actualitate, directorul de scenă spune: „Am aplicat același tratament *Operei*..., dar cum noi îi purtăm mai mult respect lui Brecht decît i-a purtat el lui Gay, am păstrat intact textul devenit clasic. Mie chiar mi se pare că este un text de actualitate. În aceeași intenție am schimbat însă muzica. În timpul vieții lui Brecht, spectacolul s-a jucat cu două partituri diferite, deci au fost două versiuni originale. Nu fiindcă nu mi-ar fi plăcut muzica aceea cu care ne obișnuisem toți, am hotărît să înnoim, o dată cu celelalte mijloace de expresie, și acest important element al artei scenice, ci pentru că, după opinia mea, nu mai corespundea ideii ce voiam s-o promovăm. Am fost ajutat de tînărul compozitor Eugen Mihăescu, conducătorul grupului Krypton; muzica sa are rezonanțe rock și este melodioasă, foarte multe melodii avînd date de șlagăr“.

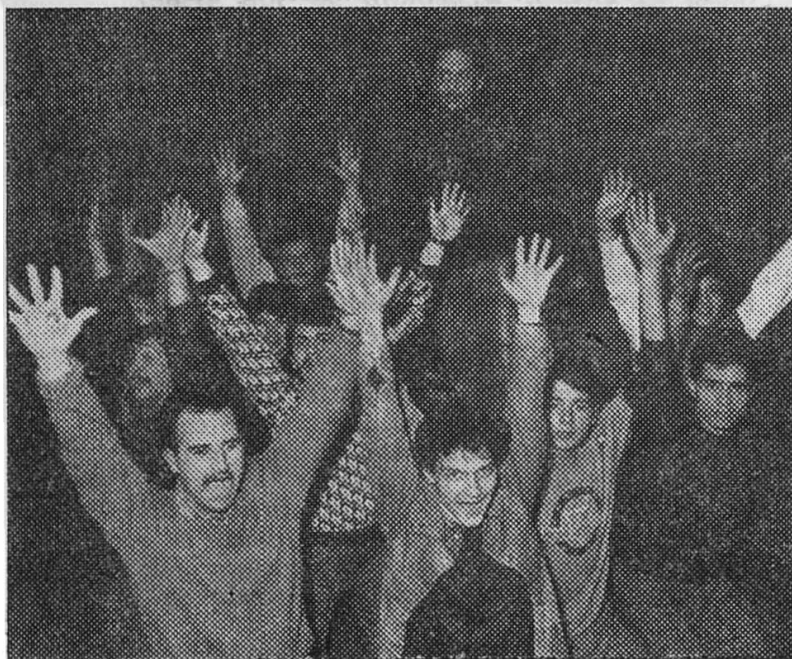
Coregrafia este și ea un element inovator în reprezentație. Prima și cea mai importantă grijă a coregrafei Liliana Tudor Iorgulescu a fost să folosească în mod adecvat talentul încă necultivat al tinerilor interpreți spre a crea o trupă omogenă și expresivă. „Cel mai dificil lucru

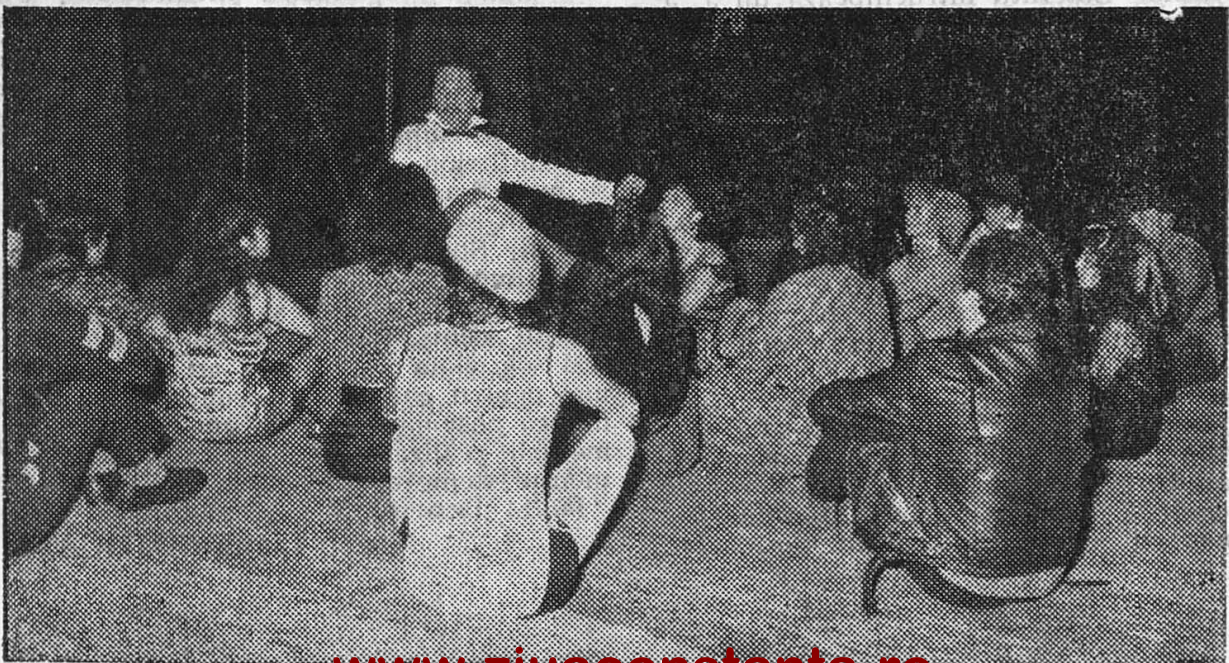
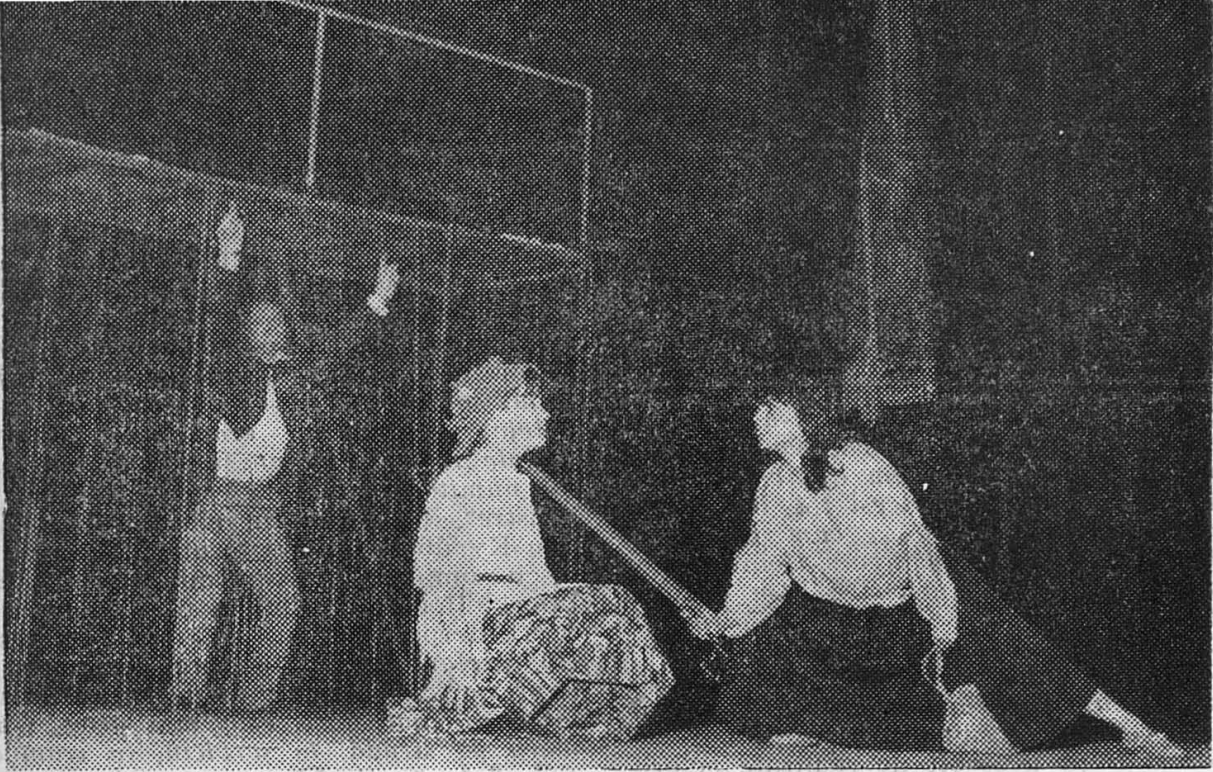


— subliniază coregrafa — a fost construcția pe mai multe planuri, fiecare bine structurat. Am dorit să realizez o lume omogenă, dar în același timp bine diferențiată. O asemenea colaborare între actori, regizor și coregraf, cel puțin din punctul meu de vedere, mi se pare fericită; de obicei, dansatorilor le lipsește instruirea necesară unui bun joc de scenă, iar actorilor, știința de a se mișca plastic. Lucrînd împreună, cîștigă și unii și ceilalți.

Disponibilitatea membrilor grupului de a-și perfecționa expresia corporală este foarte mare. Ei și-au depășit mult condiția de neprofesioniști. Actorii au fost cei care mă incitau și uneori chiar îmi sugerau soluții. Bineînțeles că văzusem cîteva propuneri Brecht, dintre care cea a lui

În imagini, momente din repetiții; în pagina alăturată, scene din spectacol





Liviu Ciulei mi s-a părut cea mai interesantă. Totuși, modalitatea în care am încercat noi să facem altceva mi s-a părut deosebită și mai nouă. Am urmărit mai multe direcții: să sugerăm o anumite culoare a lumii respective — a agresivității și promiscuității, apoi să schițăm o tipologie diferențiată pentru fiecare personaj și grup de personaje. Am introdus elemente de music-hall și am recurs la simbol pentru a exprima esențialul. M-a interesat întotdeauna music-hall-ul, în sensul realizării unui spectacol teatral total; important este felul cum expresia corporală se integrează în acest tot, în această întâmplare dramatică, și cum gestul se topește în replică sau invers. Coordinarea componentelor este decisivă. Am convins-o că dansul modern oferă o paletă mult mai amplă decât cel clasic și se pretează mai bine, ca sistem de expresie, spectacolului de teatru“.

Întorcându-ne către interpreți, am remarca drept deosebit de realizate actoricește personajele Polly Peachum (Florentina Turcaș), J. J. Peachum (Nicolae Botezatu) și Mackie-Șiș (Adrian Ciucă).

Florentina Turcaș ar fi, după opinia noastră, vedeta: lejeritatea mișcărilor, rostirea nuanțată, sublinierea replicii printr-o gestică adecvată, expresia corporală atent cizelată, vocea caldă și bine pozată în secvențele cîntate, umorul suav și gravitatea dură sînt folosite cu un simț scenic care o apropie pe interpretă de nivelul actorului profesionist; și totuși, după propria-i mărturisire, este primul ei rol de asemenea factură: „Mai întii, Polly este o fetiță naivă, apoi, treptat, se maturizează și ajunge o femeie independentă care conduce o bandă de hoți. Mijloacele diferă de la etapă la etapă și trecerile trebuie făcute nuanțat. M-a ajutat experiența mea anterioară, pe scena Teatrului Muncitoresc al I.C.T.B., unde am lucrat ani la rînd cu actorul Victor Moldovan. Am visat îndelung acest rol. Premiera a fost pentru mine un eveniment aproape nesperat.“

Nicolae Botezatu întruchipează un J. J. Peachum în culori vii, de un pitoresc irezistibil. Agil și surprinzător în șiretenii agresivă prin care-și caracterizează personajul, el figurează un ticălos plin de inventivitate și neastîmpăr. „Inițial aveam îndoieli — recunoaște interpretul — îl simțeam străin și voiam să renunț. Cu vremea, am început să-l înțeleg resorturile, datorită indicațiilor regizorale și încurajărilor din partea colegului meu Adrian Ciucă. Deși cu spectacolul sorescian am luat multe premii, acesta este rolul care mi-a adus cele mai mari satisfacții“. Nici interpretul lui Mackie-Șiș nu a fost de la început sigur pe posibilitățile sale, deși personajul este construit fără cusur. Adrian Ciucă consideră rolul „o piatră de încercare“. „Sînt un actor disciplinat și urmez cu strictețe indicațiile regizorului.

dar țin să-mi aduc și eu contribuția la împlinirea rolului. Deși am demarat greu cu acest Mackie-Șiș, nu pot să nu recunosc că este cel mai important rol al meu“.

Un debut am notat în rolul Lucy. Luminița Postăvaru, grațioasă și fragilă, reușește totuși să fie o prezență pregnantă. Ca și colegii ei mai experimentați, a avut nevoie de un timp de acomodare: „La început m-am speriat, spune ea, pentru că datele personajului erau total diferite de ale mele. Apoi am reușit să aduc la un numitor comun defectele și calitățile noastre“. În triplu rol (Grăsunul, Părintele Kyndball și Cerșetorul), Mircea Cristescu compune, aproape fără cuvinte, trei tipuri diferite. Explicația reușitei ne-o oferă interpretul însuși: „Fiind cam emotiv, prefer rolurile în care pot miza pe expresia feței. Acest mod de joc mă avantajează, chiar dacă este mai greu. Cînd merg pe stradă, la serviciu, în tramvai, oriunde mă aflu observ oamenii, la rețin gesturile, ticurile, convins că-mi vor trebui cîndva, în spectacole“. Mezinul trupei, George Ivașcu, realizează și el un izbit rol de compoziție. Iată ce ne spune: „Mi-am început activitatea în acest colectiv prin '82, cînd aveam 14 ani. Între timp am efectuat stagiul militar, astfel încît în ultima vreme am lipsit la o bună parte din repetiții. De aceea nu am încă siguranța celorlalți și mă tot cenzurez, mi-e teamă să nu exagerez, să nu sarjez“. Nou venită în colectiv, Carmen Păpa, în rolul Jeni Speluncă, vădește personalitate și intuiție scenică. „Aș fi dorit să joc orice partitură în această piesă. În viziunea lui Constantin Fugașin, personajul a fost oarecum diminuat. Dar ceea ce a rămas îmi place și mă solicită“, spune ea.

Musicalul *Întîmplare din cartierul Soho* ne rămîne în memorie ca o versiune scenică antrenantă, plină de ritm și culoare, lumea sordidă care populează piesa fiind prezentată publicului într-o modalitate teatrală rafinată, de către un ansamblu încheat, cu o muzică încîntătoare. Un spectacol pe care-l urmărești fără respiro și pe care-l aplauzi cu entuziasm. Meritul pentru faptul că existența sa a devenit publică aparține Teatrului „Ion Creangă“, care și-a asumat cu generozitate misiunea de amfitrion. Este firesc ca atunci cînd se naște un fapt teatral autentic, el să fie sprijinit și încurajat, iar realizatorii, stimulați. Spectacolul Brecht al grupului „Eveniment“ este rodul unei reușite colaborări între amatorii și profesioniștii din spațiul scenei. Rămîne de dorit ca el să-și trăiască viața în contact cu publicul tîrîr pentru care a fost conceput; pentru munca pasionată pe care au investit-o, temerarii realizatori au dreptul la sentimentul stenic al eficienței.

Liana COJOCARU

Secvența „Sala de așteptare” cu Carmen Ungureanu, Ioana Hariuc, Daniel Badale, Vlad Ivanov, Dana Tapalagă, Duiu Onofrei



• Grupul de pantomimă „Facies” — autoportret colectiv

Casa de Cultură a Științei și Tehnicii pentru Tineret din Botoșani. Se repetă, se face fizicație într-o sală spațioasă, fără alte ornamente decît un alis inspirat reprezentînd o mască de pe care „Grupul „Facies” vă invită la spectacolul de pantomimă Secvențe. Regia: Dan Puric”. După o vreme, pe peretele din fața „scenei” mai descoperi ceva: o hirtie modestă cu un desen stingaci reprezentînd un clovn. Dedesubt: „Să nu uitați că sînt mereu cu voi! DAN”

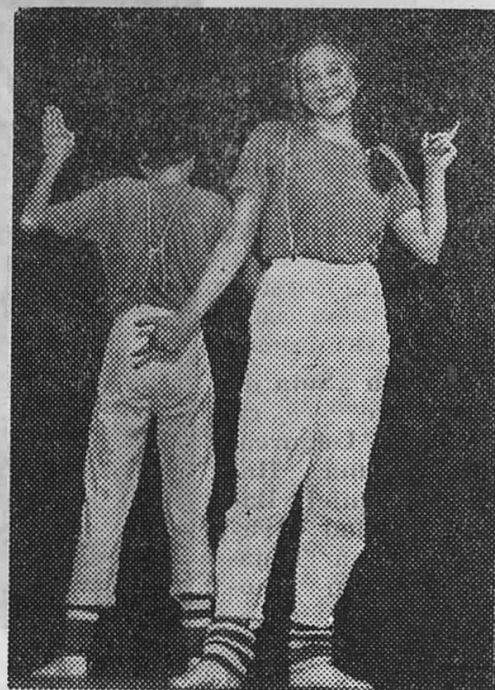
Scurt istoric

La reconstituirea căruia își dau concursul: Elena Hariuc — instructor cu probleme de teatru la respectiva Casă..., și grupul FACIES („copiii”).

S-a pornit de la formația de teatru a Casei. Nu găseau piese pentru tineret. Compoziția nu le ieșea. Le iese greu și profesioniștilor. Cu pantomima, totul a început dintr-o joacă a Danei Tapalagă. „Veterana” grupului (a absolvit Liceul Economic în 1988 și acum este actriță corp-ansamblu la Teatrul „Mihai Eminescu”) obținea în 1986 locul II la faza republicană a Festivalului Național „Cîntarea României” cu un număr de pantomimă după episodul *La cireșe* din Ion Creangă. În același an, se constituie „grupul” — format din Dana Tapalagă și Vladimir Ivanov (absolvent, în 1988, al Liceului Pedagogic), care pregătesc *Geneza anotimpurilor*, pe muzica lui Vivaldi. Soșit la Botoșani cu *Actorul*, Mihai

Mălaimare îi vede și-i sfătuiește să meargă în Tabăra de Pantomimă de la Sibiu. La întoarcere, „copiii” sînt văzuți de Dan Puric, care începe lucrul serios cu ei. Grupul se mărește. Vin: Carmen Ungureanu (absolventă a Liceului Pedagogic), Daniel Badale (absolvent, în 1988, al Liceului Electrocontact), Duiu Onofrei (elev în clasa a XII-a, Liceul Industrial Nr. 2), Mirel Vieru (absolvent al Liceului Industrial Nr. 2) și Ioana Hariuc (elevă în clasa a IV-a, Școala Generală Nr. 7). Toată iarna (1987—1988) se fac antrenamente cu Dan Puric, care aleargă între „puștii” lui, Teatrul „Mihai Eminescu”, turnee, filmări. Dan îi obișnuiește pe „puști” cu disciplina, cu ordinea exercițiilor (încălzirea picioarelor, a bazinului, a toracelui, a umerilor, a gîtului, a capului și în cele din urmă a mîinilor). Spectacolul a fost rodat în județ, pe scenele din Dorohoi, Darabani, Păltiniș, Săveni. „Copiii” participă la Festivalul de Satiră și Umor „Mărul de aur” de la Bistrița-Năsăud. Pentru spectacolul de la „Casandra” s-a vorbit cu rectorul I.A.T.C., prof. Ileana Berlogea. Au fost apoi invitați de către B.T.T. la Serbările Mării (august—septembrie 1988), iar între 8—11 septembrie la Gala Costineștiului, intrînd în spectacol cu Aura Urziceanu, Ion Caramitru... Pentru 12 septembrie, sînt programați la Teatrul Dramatic din Constanța, pentru 10 octombrie, din nou la „Casandra” și în continuare la Gala Recitalurilor de Pantomimă de la Pîrîul Rece, unde obțin premiul de interpretare pentru grup.

Trei imagini din
secvența „Mane-
chinul”

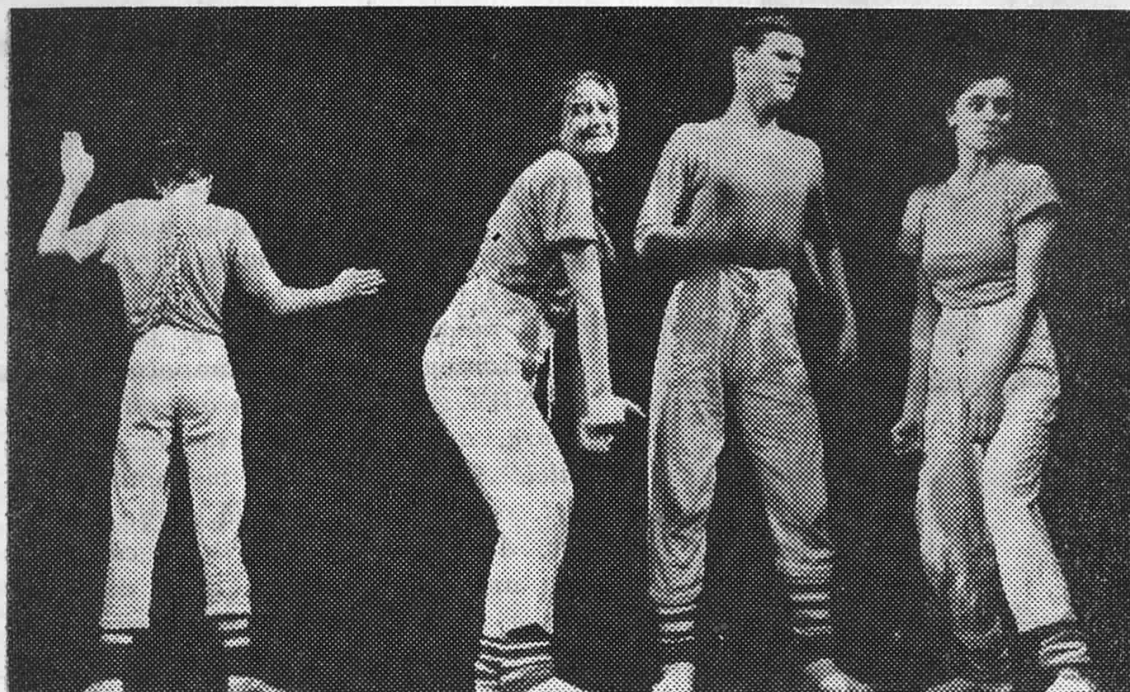


Tehnica lor constă în antrenamente și în ascuțirea spiritului de observație

„Copiii” n-au prea urmat indicațiile tehnice din tabăra de la Sibiu. Au încercat să ajungă la gesturi firești prin antrenamente (fizicație) și prin observarea intensă a naturii. Se lucrează mult. După antrenamentele „impuse” pentru încălzirea și obținerea flexibilității organismului, se face improvizație. Se combină fizicația cu joaca. Fiecare vine cu o temă: Copacul, Firul de iarbă, Copilăria, Tinerețea, Bătrânețea, Moartea. Se rezistă la tentația oricărui gest gratuit. Mersul este foarte important. De aici se ajunge la zbor. Pasul de pantomimă clasic este mult utilizat la repetiții, dar pe scenă îl folosesc mai puțin. „Copiii” trebuie să fie clari pentru publicul care vrea să vadă subiectul, nu clovneria. Pentru verificare se vizionează filme cu Marcel Marceau — cel care în tinerețe fusese angajat de Jean-Louis Barrault pentru rolul lui Arlequin, preferat fiind lui Maurice Béjart. Dan Puric îi asigură pe „copii” că el nu știe totul, că ei pot descoperi singuri multe lucruri. Câte secrete ascunde trupul omului! Ca să le descoperi, ai grijă să nu pierzi nici un minut! Pantomima să fie tot timpul cu tine! Să nu-ți scape: o frunză cum se zbate, vântul cum bate, omul cum mănâncă și cum se comportă în viața cotidiană... În orice moment poți modela în interior un posibil număr. Ca să ajungi la firescul gestului de a deschide ușa, trebuie să deschizi sute de uși, dar mai trebuie să-i observi și pe ceilalți cum deschid...

Pe Dan Puric l-au găsit ideal, total

După fiecare spectacol avea loc „colocviul” cu Dan Puric, care își notase într-un carnet tot ce n-a mers. Dan le explica necesitatea de a se trece cu ușurință de la gesturile mici, de finețe, la cele largi („o întindere de mână ca o poezie”). La primele spectacole, Dan stătea în față, era crispat, avea emoții. Mai pe urmă și-a permis să-i privească de la distanță, de la „lumini”. În sfârșit, i-a învățat să aibă prezență de spirit, să se descurce — orice li s-ar întâmpla — și fără el, să nu fie cabotini pe scenă, să nu facă nici o concesie publicului kitsch, să nu joace gros. Gagul are frumusețea lui în naturalețe, nu trebuie îngroșat, pentru că arta adevărată îi ajută pe oameni să se odihnească în natură din ei, îi descarcă de multitudinea „îngroșărilor” exterioare, ce denaturează firea, omenescul. Dan face sport, se pricepe la arte plastice, la literatură. Le dă lecții de cultură și de viață. „Ne îndemna să învățăm de la natură cum să trăim. Se juca exact ca un copil cu noi. Nu avea nici o armă. E grozav că am avut acest noroc, să știm ceea ce, poate, Dan n-a știut de la vîrsta noastră, să avem ceea ce, poate, el n-a avut”. (DANA). Dan le spune că actorul nu poate urca pe scenă dacă nu are o bază, o cultură. „Ne-am făcut o cultură prin el. Cu el am descoperit niște zone ale vieții pe care le-am fi descoperit, poate, peste 10—



15 ani. Este atît de modest !” (VLAD). Pentru DANIEL întîlnirea cu Dan a fost cel mai fericit moment din viața lui : „Mai tirziu spuneam : Imi place, imi place, imi place ! Și Dan mi-o tăia : Dacă nu ți-ar plăcea n-ai face-o. Ne îndemna să nu ne trădăm copilăria”. Contactul cu Dan a fost atît de nou pentru ei ! „Fericire era ceea ce simțeam. Exemplul personal al lui Dan, sufletul lui, fiecare cuvînt, nimic în plus, toate acestea mă convingeau. Este foarte deschis. Ne-a atras într-o zonă de intimitate, de familiaritate foarte necesară pentru noi. L-am găsit ideal, total”. (DUIU). La Piriul Rece s-a discutat, între altele, cum se deschide ușa. IOANEI i-a plăcut ce-a zis Dan („depinde cine se află dincolo de ușă”). Dan are vocația sacrificiului. Cum scapă de la repetiții vine cu avionul, face un număr și iar pleacă. „Se poate spune că rupe din el pentru noi. Fără el, acest spectacol se pierdea pe scena Casei de Cultură a Tineretului” (ELENA HARIUC). Dan i-a învățat pe „copii” că trebuie eliminat vedetismul, că ceea ce fac este firesc, este o stare psihologică, normală, curată.

Reacții

La Botoșani, publicul era deja format de Dan Puric prin numere de pantomimă. În cadrul multor spectacole, prin recitalul *Jocul* (regizat de Traian Aelenei), prin spectacolul de pantomimă și muzică susținut împreună cu violonistul Mathé Gyözo din Orchestra Simfonică locală. În alte localități din județ, oamenii erau

surprinși, nu știau cum să reacționeze, dar după cinci minute de liniște se acomodau, chipurile li se destindeau, le plăcea, rîdeau. La Darabani, public au fost tîrânii. La început, șocați („Ia uite, dom' le, cum fumează pe scenă !”), apoi au rîs. În tabăra de la Dumbrava Sibiului s-au împrietenit cu un turist scoțian. Au vorbit despre teatru în engleză. I-au făcut cîteva numere în aer liber, la lumina unui foc. Scoțianul a înțeles tot, i-a plăcut, s-a amuzat. Copiii din fața blocului Danei fac carate, joacă mimic *Dentistul*, *Sala de așteptare*, *Statuia*, *Manechinul*, *Tentația*, *Texas*, *Visul*. Colegii Ioanei o invidiază („Ce-aș vrea să fiu în locul tău la pantomimă !”). La Focșani, un anumit gen de public și-a exprimat satisfacția prin fluierături. Dar trupa n-a disperat, a făcut un număr de pantomimă pe seama „fluierăturilor”. La Costinești, un student i-a oprit pe stradă ca să le spună : „Nu știam că pantomima poate fi și așa”. Subsemnata l-a asemănat pe Vlad Ivanov cu Jerry Lewis. La București i-au felicitat Ștefan Tapalagă („trebuie să continuați ceea ce ați început”), Sanda Manu („Sinteți niște copii superbi, dar aș vrea să vă văd și peste zece ani în aceeași formulă”), studenți de la I.A.T.C. (Ne-ați lăsat pe gînduri”). La Piriul Rece, unii țineau cu profesioniștii (Ion Tugearu), alții cu pantomima în general : „Nu sînt diferențe între amatori și profesioniști, pentru că la noi pantomima este la începuturi, nu există o școală puternică, îndreptățită să ofere



Secvența „Manichiuristele”

diplome” (Ion Cristoiu). Felicitati cu entuziasm de Sergiu Anghel („dar să nu rămîneți la stadiul de entuziaști”), Adina Cezar, Cristian Pepino, Mihai Mălaimare, Ion Sălișteanu.

Cei din umbră

Sonorizatorul Ioan Corneschi are emoții, ceea ce se simte cînd umblă și la lumini. Regizorul tehnic, Camelia Nistor, este laureată la fazele republicane ale Festivalului „Cîntarea României”, ca recitatoare. Ei îi aparține și prezentarea grafică a afişelor. A fost ajutată la regia tehnică de Sergiu Ungureanu. De costume răspund Victoria Zăicescu și Mihaela Alupoie. Directorul Casei..., Gheorghe Enăchescu, a susținut materialicește trupa. Valerian Mareș, directorul Ansamblului Artistic al U.T.C., a contribuit la buna prezentare a spectacolului la București și la Costinești. Profesoara Viviana Buhociu de la Școala Generală Nr. 12 a adus, prin bunăvoința Bibliotecii Franceze, filmele cu Marcel Marceau.

Ei, „copiii”

DANA : Unii au crezut că am îndrăznit cam mult pentru niște amatori. Obsesia mea este pregătirea pentru I.A.T.C. Ar fi grozav să intrăm toți și să rămînem

aceeași trupă și peste zece ani, aceiași copii „superbi” și „minunați”, cum sintem acum calificați.

VLAD : Pantomima este o obsesie. Altceva n-aș putea face. Mă bucur cînd spectatorii se bucură, dar nu-i las în pace și-i întreb ce-aș putea face ca să-i bucur și mai mult. Dan Puric și Elena Hariuc ne-au învățat nu doar pantomimă comportamentală, ci și comportare...

DANIEL : Pînă la șapte ani am crescut la țară, apoi mergeam în vacanță la bunici. Acolo, jocul era mai puțin cenzurat, ca și în pantomimă, unde totul e liber. Am observat cu tristețe că eu cu Dana am rămas singurii copii din fostă clasă a școlii generale. Am găsit pantomima ca o formă ideală de a spune totul despre mine. Nu sînt orator.

DUIU' : Indiferent dacă trupa va rămîne sau nu, am cîștigat ceva de preț pentru toată viața : spirit de echipă, gust pentru cultură, pentru autocunoaștere, autoperfecțiune...

IOANA : Fac și pantomimă comportamentală, dar o prefer pe cea poetică : păsări, flori, muzică... Am făcut un desen și un afiş cu prietenii mei de la pantomimă. Desenul se cheamă : AM REUȘIT; TU, EU, EL, EA.

ELENA HARIUC : Este dificil să formezi un nucleu în pantomimă. Copiii vin din diverse medii. Pentru început, fiecare se simte cel mai important. Fiecare trebuie educat să nu lovească în ceilalți și să nu dea din coate ca să se afirme doar el. A fost de luptat cu teribilismul adolescenței, cu impresia fiecăruia că e mai grozav decît altul. Trebuiau înfrînte tendințele egoiste de a păstra secretul unei reușite. Pînă nu-l formezi ca oameni, nu poți obține o colectivitate. E greu de realizat starea normală, senină, în grup, de creat mediul ideal. Dar am avut cu cine lucra și asta este esențial. „Copiii” au talent și voința de a intra în scenă. Trupa are farmec pentru că e tînără și transmite spectatorului bucuria vieții. Aș vrea să mă ocup de o trupă de pantomimă cu pionieri. Bineînțeles, tot cu ajutorul lui Dan Puric.

Elena SFRANGEU

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

Eminescu și arta actorului

Există o bibliografie destul de întinsă asupra raporturilor lui Eminescu cu teatrul, cu problemele lui generale și speciale. Comentatorii s-au oprit și asupra cronicarului dramatic, lucru pe care l-am mai întreprins cindva și noi. Voim acum să insistăm puțin asupra modului în care a înțeles Eminescu să facă cronică teatrală și cum a înțeles el arta actorului de teatru. Demersul nostru se vrea, pe de o parte, polemic, iar pe de alta, caută să-l propună și aici pe genialul poet drept model de urmat pentru cronicarii teatrali de astăzi.

M. Eminescu se propune ca exemplar și în acest domeniu. G. Călinescu a spus odată că un critic trebuie „să rateze” în cît mai multe zone ale domeniului în care se manifestă. Eminescu a „ratat” ca actor și ca dramaturg, a trăit teatrul din cușca sufleurului și de la masa copistului de roluri, a tradus, apoi, o lucrare clasică, la vremea aceea, despre **Arta reprezentării dramatice** a hegeliannului Heinrich Theodor Röttscher, cum a tradus și piese de teatru pentru nevoile trupei Pascaly sau pentru nevoile altora (**Histrion** de Wilhelm Ierwitz, **Diplomatul** de Eugène Scribe și **Casimir Delavigne**, **Minegmi** de Jean-François Regnard). Cînd a început să scrie despre teatru avea, așadar, o experiență directă pe scîndurile scenei, se aruncase, seară de seară, în „groapa cu lei” și detinea o cultură de specialitate extrasă din cel mai de seamă studiu de estetică teatrală de pînă la el. De aceea îi era ușor să privească fenomenul „din interior” și să-l judece cu mijloace de expresie specifice artei teatrale.

Cronicile lui teatrale oferă judecăți și despre textul dramatic, și despre direc-



ția de scenă, și despre costumație ori scenografie, dar atenția i se concentrează în principal asupra jocului actorilor. Nimeni, de la Eminescu încoace, n-a privit arta actorului de teatru cu atîta înțelegere și în expresie critică atît de relevantă, de specifică, vădind nu numai cunoașterea ei intrinsecă, ci și ponderea ei reală în cadrul spectacolului teatral. Dacă cronicarii teatrali de azi plasează aprecierile despre actori în finalul demersului lor critic, ca și cînd acestea ar putea să și lipsească, Eminescu le-a acordat prioritate, venind cu judecățile despre jocul lor imediat după acelea, inițiale, despre textul dramatic. Eminescu era convins că teatrul se poate face și fără direcție de scenă, și fără scenografie, dar fără actori nu. Actorul este factorul care de peste trei mii de ani ilustrează fără întrerupere teatrul, îl menține ca fenomen viu și suferă, seară de seară, pentru cea mai mică neîmplinire a lui. Dacă toți ceilalți factori ai teatrului vin și pleacă sau pot să mai facă și altceva, actorul este singurul care a rămas și rămîne credincios teatrului, incapabil să mai facă altceva în viață decît teatru. De aceea el este (trebuie să fie!) și cel mai necesar, dar și cel mai important factor al teatrului; fie și o simplă absență, accidentală și de moment, a lui, anulează actul. Apoi, dacă ceilalți factori ai teatrului se pot „distanța” de actul lor și îl pot contempla cu oarecare imparțialitate, cu oarecare detașare, actorul nu are această șansă; deoarece el se află în permanentă „în act”. Eminescu a înțeles foarte bine, înțîiul, această condiție ingrată a actorului și i-a oferit șansa de a se contempla

și el cît de cît în actul critic, de a se „oglinzi” și el într-un text de cronică teatrală, pentru a afla și el, de la un om experimentat și cult, ce e bine și ce e rău în actul său, în ce sens ar trebui să-și perfecționeze mijloacele în numele frumosului, progresului artistic etc. Un asemenea demers critic este de două ori pozitiv: pentru actor și pentru cititorul de revistă. Primul va căuta mijloace mai adecvate pentru împlinirea actului său artistic, cel de al doilea se va instrui, perfecționându-și mijloacele de „a privi” teatrul, de a-l înțelege și judeca mai profund.

Eminescu rămîne singurul cronicar teatral român care a judecat arta actorului prin ea însăși, prin mijloacele ei de expresie și cu un limbaj critic de cea mai pregnantă relevanță, de cea mai pregnantă specificitate. Între obiectivele fundamentale ale artei interpretării caracterelor dramatice (și care figurează în programele de studiu ale institutelor de specialitate) ar fi de amintit: vorbirea scenică (voce, dicție, limbă literară), mișcare scenică, gestică, mimică, joc scenic ș.a. Ei bine, nici un cronicar dramatic de astăzi nu face o cît de mică referire la aceste laturi constitutive ale actului interpretării actoricești. Doar Eminescu a întreprins asemenea descinderi în adîncuri, vădind o extraordinară putere de interpretare a celei mai mici grimase, a celui mai neobservabil gest, în semnificațiile lor estetice și psihologice, „deschizînd” actul în sine, luminîndu-l. Pentru a exemplifica, voi lua textele eminesciene din antologia **Scrieri de critică teatrală**, cu un studiu introductiv și note de Ion V. Boeriu (Editura Dacia, Cluj, 1972). Nu mă vor interesa nici actorii despre al căror joc emite Eminescu opiniile, nici spectacolele pe care le-a comentat, ci problema în sine. Oprindu-se foarte des asupra modului cum actorii epocii cultivau limba română de la înălțimea scenei, Eminescu nu numai că a făcut observații de semnificație mai largă, dar a vădit interes pentru una din cele mai însemnate misiuni dintotdeauna ale teatrului: înfrunșarea limbii. El vorbea, astfel, despre răspunderea actorului de a vorbi o limbă română „curată gramatical”, de a uza de accentele „logic” și „etic”, de a vorbi „natural”, de „necuviința neologismelor netrebuincioase” etc. El a respins la actori acele „maniere cam ciudate și stricătoare de limbă”, a observat și criticat faptul că accentul logic, „sufletul vorbirii, se așează de către actori adesea fals” a cerut actorului să cunoască „tonul cel mai adînc și cel mai înalt al vocii sale”, deoarece „în nuanțele infinite ale acestei scări (dintre grav și înalt — n.n.) se pot oglinzi sute de caractere, mij de simțăminte omenesci”. Constatînd că „a vorbi natural este încă un mister

pentru preoții Thaliei române”, va respinge vehement „accentul franțuzesc” din pronunția unor actori, „persecutarea, ba chiar excluderea bietului ă” etc. Atunci cînd a avut prilejul, a remarcat „pronunția firească și-mbărbătată a limbii românești”, „tonul cu totul firesc, niciodată afectat”, „vorbirea atît de naturală și de spirituală, încît pare o improvizațiune momentană” „tonul fundamental firesc”, tonurile cu care un actor „colora tranziția dintr-un efect la altul” sau cum la alt actor, „de la vehemență pînă la tonul cam răgușit al patimei ascunse, scara întreagă de tonuri a fost observată cu măiestrie”. A remarcat apoi „glasul puternic” sau „vocea simpatică” a unor actori, modul cum unul „își stăpînește cu deplină siguranță glasul”, a respins „intonările false” ori tonul „îngînat și plîngător” care „trebuie înlăturat prin studiu și deprindere.” Dicțiunea este un capitol foarte important al vorbirii scenice și la un actor ea se cade să fie exemplară. Eminescu a observat la un actor „dicțiunea foarte naturală”, altuia îi recomanda „mai multă osteneală în pronunțarea cuvintelor, căci greșește adeseori”, iar altuia îi spunea „să-și asprească pronunția și să vorbească din piept, rostind fiecare cuvînt bine despărțit de celelalte și cu oarecare energie”, deoarece „oricît de energic pronunțate vor fi cuvintele, simțirea adevărată va pătrunde prin ele”, pentru ca la alt actor să observe cum versurile „curg ca izvorul limpede, încît nu o silabă, nu un sunet, dar un hiat nu se pierde și urechea rămîne amăgită de plăcuta înșirare a sunetelor”.

Un adevăr general, însușit și de Eminescu, a fost și acela că arta dramatică „are exigențe fizice, pentru că instrumentul artistului e chiar fizicul lui”. Este perfect adevărat: violonistul vine cu vioara, pianistul cu pianul, plasticianul cu pensula sau dalta; actorul? cu corpul său. De aici importanța pe care o au în arta teatrului mișcarea scenică, gesticulația și mimica. Și aici observațiile lui Eminescu sînt de o deosebită pregnantă. El a observat la un actor „mișcări fizice destul de plastice și precum se vede studiate”, la altul, un „joc de scenă foarte bogat și variat”, în vreme ce la altul găsea „maniere căutate” sau la altul că „nu se mișcă decît foarte anevoie”. Convins că „mișcările pe scenă stau în strînsă legătură”, poetul observa cum un actor „își stăpînește mișcările”, cum altul are „măsură cuvințioasă în vorbă și gest” sau cum altul „cu atîta îngrijire se grimase, pînă la cele mai mici mișcări ale gîtului, a mișcării chiar, totul era studiat în amănun-

Serafim DUICU

(Continuare la p. 21)

Dramaturgia lui George Gordon Byron



La două sute de ani de la naștere, George Gordon Byron rămâne pentru noi nu numai prototipul poetului romantic, ci și, în aceeași măsură, al eroului romantic, prin însuși modelul existențial pe care l-a lansat și care exprima idealul uman al epocii, întrupând Eul activ, setea de fapte, capacitatea de a demitiza, congruența cu realul și apetența pentru real, deci prin capacitatea sa de dezambiguizare a existenței. Într-un anume sens, s-ar putea spune că Byron a ilustrat binecunoscutele cuvinte ale lui Oscar Wilde: „În operă mi-am pus numai talentul, geniul mi l-am pus în viață”. Influența lui Byron s-a exercitat la două niveluri: la nivel comportamental, asimilat cu aventura, riscul, Byron devenind de fapt protagonistul propriei existențe percepute ca spectacol, model ușor identificabil în *Childe Harold* sau *Don Juan*; iar la un nivel mai profund, prin crearea arhetipului omului de geniu neînțeles și frustrat de către ambianța filistină, caracteristic dramaturgiei sale, de care ne vom ocupa mai pe larg. În mare, moștenirea sa literară se împarte în opera scrisă în țară și cea din perioada autoexilării, scrisă la Veneția și Ravenna între 1816—1824, în care se configurează eroul byronian meditativ, însingurat, preocupat de problemele existenței. Aprofundarea tematică a determinat și modificări de poetică: influențat de *ottava rima* și de stilul burlesc al poemului italian de mare oralitate, îl folosește cu strălucire în poemul *Beppo* și în unele părți din *Don Juan*, în timp ce în piesele istorice se adaptează modelului clasic al celor trei unități, care îi apare mai adecvat gravității temelor tratate. Exegeza byroniană subliniază un anume satanism — care de fapt i-a fost exagerat —, trăsătura de erou damnat, magnetis-

mul malefic și erosul demonic. Fără îndoială că toate aceste trăsături tipic romantice există în opera lui Byron, dar prin exacerbare s-a produs o mutație calitativă în demersul hermeneutic. Tocmai partea marcată de aceste trăsături, dramaturgia, a fost și cel mai puțin studiată, nebeneficiind până în prezent de un studiu special. În dramaturgia lui Byron se includ poemul dramatic *Manfred*, misterul *Cain* și piesele considerate istorice *Marino Faliero*, *Dogele Veneției*, *Cei doi Foscari* și *Sardanapalus*, deci un număr mic de piese, dar care pun problemele esențiale ale poeziei și gnozeologiei byroniene. Din mărturisirile lui Byron despre propria sa dramaturgie, reținem două: în primul rând, el a declarat că nu vrea să scrie „teatru pentru scenă, pentru public”, ci un „teatru pentru cititor”, ceea ce trimite la formularea lui Camil Petrescu „teatru de citit”. Este vorba despre acel gen de teatru în care accentul cade nu pe dramatismul situațiilor, ci pe discursul dramatic, pe metatext, și care, pentru a fi pus în valoare, necesită o formulă regizorală specială. Ilustrativ în acest sens este poemul dramatic *Manfred*, în timpul elaborării căruia Byron a făcut cea de-a doua mărturisire, declarând că simțea nevoia unui catharsis; aceasta sugerează o treaptă calitativă, în cea de-a doua perioadă de creație, prin nevoia unei schimbări nu numai de registru poetic, ci și de concepție. Critica este de părere că poemul dramatic *Manfred* este o operă de esență prometeică (ceea ce ni se pare inexact), vorbind totodată despre satanismul și demonismul personajului *Manfred* (ceea ce ni se pare contradictoriu), iar în final subliniază caracterul faustic. Eroul prometeic face parte din galeria eroilor numiți „culturali”, care au adus oamenilor, furând de la spirite sau zei, focul, uneltele de vânătoare, cele agricole

și alte obiecte „culturale”, cu prețul sacrificiului propriei vieți. Eroul „cultural” este martirul trufas și neșupus față de zei, dar iubitor față de oameni. Or, nimic mai străin de tipologia manfrediană! Manfred este trufas și disprețuitor în egală măsură față de zei și de oameni, iar egocentrismul său congenital scurt-circuiează altruismul total al personajului prometeic. După părerea noastră, **Manfred** este în sensul cel mai modern o piesă asupra condiției umane, un discurs dramatic asupra vieții ca problemă de opțiune, idee tinzând să demitizeze personajul manfredian, care ne apare „încărcat” de satanism și demonism. Manfred și-a ales în mod deliberat izolarea de lume, intrușit el a vrut să își transgreseze condiția pămînteană, care îi displace prin eterogenitatea ei: „Din tînetele încă / Spiritul meu s-a despărțit de oameni / Și n-a privit cu ochii lor pămîntul / ...Noi jumătăți de zei și de pămînt / Urcăm sau ne-afundăm... Amestecați cum simțim și sărmanii...”¹. Manfred caută izvoarele originare, nevăzute ale vieții, detașându-se de ceea ce este pămîntean, dar nu poate atinge cerul, nu poate deveni spirit, pentru că s-a născut muritor. El rămîne agățat undeva între cer și Pămînt, adîncind pînă la paroxism inherentul conflict al naturii duale, spirituală/carnală, a omului. Astfel, este măcinat între cele două principii care se întilnesc în el: teluricul și spiritul dominator, deprins cu eternitatea cosmosului. Ajuns la condiția de „supraom” dar nu de divinitate, Manfred atinge climaxul crizei sale existențiale. El își clamează deseperarea cerînd forțelor supranaturale să îi salveze de propriile sale impulsuri, cere „uitarea de sine”. Dar atotputernicele forțe ale universului se dovedesc a fi lipsite de putere în fața Universului interior, în fața Selfului uman. Nimeni nu îl poate elibera pe om de el însuși, dacă a devenit propriul său prizonier. Conflictul uman nu poate fi rezolvat din exterior. Viața rămînînd pînă la capăt o problemă de opțiune pentru Manfred, el se hotărăște să moară, sfidînd pînă în clipa morții forțele oculte: „Suflarea mea se scurge încet și totuși / Eu vă desfid... / Diavol mincinos! / ... N-am tîrguit cu voi puterea-mi din trecut ci-am dobîndit-o / Prin tăria minții / ...Ispită nu mi-ai fost și nu-mi poți fi / Nici păcălit n-am fost și nu-s nici pradă / Ci fost-am propriul meu călău / În lături / Netrebnici demoni!”. Așadar, nu poate fi vorba de nici un **satanism** sau **demonism** la Manfred. În același fel, nu este un personaj **faustic**, deoarece nu a „tîrguit” cu demonii puterea lui. După părerea noastră,

Manfred întruchipează ruptura dintre în-telect și valorile morale, dilema fiind deci de natură etică, vizînd condiția umană. Semnificația acestui personaj rezidă în ideea că **intelectul rupt de afect, de sensibilitate și necenzurat de rigorile morale este prin el însuși un păcat**. Byron sugerează că omul de geniu, la care se produce divorțul intelectului de valorile morale și în special de compasiunea umană, comite Răul nu neapărat fiindcă dorește să îl comită, ci din simplul motiv că poate să îl comită, pentru care numai senzația puterii este suficientă, idee validă pentru toate timpurile. Trufia — după cite se pare, păcatul de moarte și generator al tuturor celorlalte păcate omenești — este rădăcina Răului universal. Credem că poemul dramatic **Manfred** prezintă odiseea intelectului capabil să transforme sufletul într-un iad dacă între ele s-a produs o ruptură. **Cain** adîncește dilema existențială din **Manfred**, abordînd tema **păcatului originar, a păcatului fără vină**: „Ce-i viața? Trudă! Și de ce-ai trudi? Pentru ca tatăl meu pierdut-a Raiul! Dar care-i vina mea?” Critica apreciază că vina lui Cain este „păcatul de a se fi născut”, întrucît omul se naște vinovat, punînd totul pe seama tezei calviniste a predestinării, la care Byron fusese sensibilizat din copilărie, prin educația primită. Pornind de aici, Du Bos² vorbește despre „nevoia de fatalitate” la Byron. Este imposibil de reconciliat, însă, imaginea luptătorului pe baricadele libertății din Grecia cu „nevoia de fatalitate”. În plus, Byron însuși se autocaracteriza în jurnalele intime ca fiind „născut pentru opoziție”. Soluția pe care o sugerează Byron prin chiar exemplul vieții sale este neacceptarea destinului, revolta chiar fără speranța reușitei, postulată ca principiu existențial. Credem că etica lui Byron ne duce în linie dreaptă la cei mai reprezentativi exponenți ai muzicii și literaturii moderne, pentru a-i menționa numai pe Beethoven și pe Camus, a cărui morală, în **Ciuma**, este **revolta ca manifestare a superiorității condiției umane**, indiferent de șansă, indiferent de reușită sau nereușită. Așadar, Cain este pedepsit pe nedrept, iar sentimentul frustrării se maturizează în revoltă. Pentru el, singurul mod de a restabili justiția este de a-l asasina pe fratele său, Abel, ca supus adulter al Domnului, tiranul care îi pedepsise părinții, alungîndu-i din Rai. Dar, prin crima sa, deși motivată ca justițiară în propria sa estimare, Cain devine el însuși un tiran care își impune voința, Byron încheindu-și demonstrația, devenită astfel rotundă, acolo unde o lăsase în **Manfred**:

¹ Byron, Poeme, Edit. Minerva, Buc., 1983.

² Du Bos, Byron et le Besoin de la Fatalité, Buchet/Chastel, 1957.

orgoliul este păcatul de moarte și rădăcina Răului universal.

O reevaluare și a celor trei piese considerate istorice, se impune, deoarece discursul dramatic nu se poartă pe teme istorice, cu atât mai puțin politice, conflictul însuși nefiind de natură istorică. Astfel, nu ni se spune nimic despre opiniile politice ale dogelui Marino Faliero, despre motivația acțiunilor sale. Cititorul nu află nimic despre forțele care acționau în arena socială a acelei Veneții a îndepărtatului an 1355. Conspirația dogelui Veneției a existat cu adevărat, ca un fapt istoric, dar nu acesta este reieșit cititorului, care nu află dacă grupul conspiratorilor avea sau nu dreptate. Nici dogele Marino Faliero, nici căpătenia conspiratorilor, Israel Bertuccio, nu acționează din rațiuni politice, ci de ordin personal, în urma unor aluzii ofensatoare proferate de unii membri ai Consiliului celor Zece cu privire la fidelitatea tinerei și nobilei soții a dogelui Faliero. Marino Faliero este un veteran conștient de oști, care a apărut cetatea Ve-

neției, ajungând astfel doge. Dar el este lipsit de prerogativele reale ale puterii în fața patricienilor din Consiliul celor Zece, a căror superioritate este de natură ereditară, prin descendența nobiliară, conform canoanelor medievale. Mindria personală a dogelui Faliero, a fostului său ostaș, Israel Bertuccio, și a tinărului Foscari este cenzurată și rănită de ierarhia existentă în cadrul unui model social operant la un moment dat. Lezați în drepturile lor de oameni, cei trei se revoltă, conspirând în vederea răsturnării puterii, **așadar în centrul discuției este condiția umană prezentată într-o situație limită, în cadrul unui context social concret.**

După cum se vede, dramaturgia byroniană, nestudiată încă, favorizează abordări din diverse puncte de vedere, în așteptarea demersului critic sistematic, pentru a statua valoric locul ei în contextul literaturii universale.

Elena HÂRȘAN

(Continuare de la p. 18)

time". La un actor observa o „mască foarte îngrijită”, la altul o „grimare foarte caracteristică”, aceasta izvorită din „cunoașterea fiecărei încrețituri a feței sale”, la altul reținea „bogăția mimice, ușurința mișcărilor”, pentru ca la altul să remarce cum „mușchii feței se dispuneau într-un gest de o rece și neîndurată violență”, iar „musculatura gurii arăta un ușor tremur de nerăbdare”. La o actriță Eminescu a observat că „are o manieră de a gestiula cu mîna în orice împrejurare: anume, ține mîna apropiată de piept, o depărtează și iar o apropie, repetînd aceeași mișcare de la actul întîi pînă la fine”.

Preluînd, prin Rötcher, o idee formulată de Lessing (în **Dramaturgia de la Hamburg**) cum că „un actor e dator să gîndească nu numai cu autorul, dar adesea și în locul lui”, Eminescu observa cu justete: „Cîte piese nu dădorec succesul lor nu valorii interne, ci jocului bine meditat al actorilor”. De aceea în cronicile sale teatrale îi va acorda cea mai mare atenție, pledînd pentru un joc „neafectat”, remarcînd la un actor „neprețuitul merit de a fi învățat la școala adevărului”, la alții, faptul că au jucat „natural”, „cu mult adevăr și cu multă simțire” ori „cu simțămînt și naturalitate”. În numele esteticii realiste, pe care a promovat-o cu consecvență în domeniul teatrului, Eminescu a respins naturalismul. Culoarea pe care cineva o dădea caracterelor i se părea „prea vie, prea bătoare la ochi, prea copiată de pe

natură” și faptul în sine îl vedea cu defect, deoarece — scria el — „nu tot ce-i natural e și frumos”. În jocul unei actrițe poetul observa că „au vrut să deie relief (...), să iasă din cadru afară prin jocul său de scenă, au jucat deci cu atîta barbară cruditate, mai ales ca oarbă, cu grimarea de om mort, cu ochii adînciți și vineți în cap, încît nu inima, stomahul ni s-a întors la această priverliste”. Și exclama: „Pentru Dumnezeu! Nu tot ce e natural e și frumos”. Iar în altă parte sublinia: „...nu credem că reprezentarea crudă și realistă a slăbiciunilor trupesti este menirea artei dramatice”. În alte ocazii a recomandat „stăpînirea de sine” a actorului, deoarece „legea artistului trebuie să fie stăpînirea asupra pasiunilor pe care le înfățișează”, optînd pentru „identificarea” actorului cu rolul pe care-l interpretează. A respins rutina, afectarea, „manierele stranie”, jocul „glacial” și „exagerările” în joc ale unor actori, bucurîndu-se cînd putea să constate că actorii „au început să cunoască că reprezintă pe scenă oameni și nu păpuși”. Poetul a insistat și asupra altor aspecte legate de arta actorului (memorizarea obligatorie și temeinică a rolurilor, studiul atent al acestora, machiajul, cultivarea deprinderilor tehnice etc.) asupra cărora nu ne mai oprim noi acum. Sîntem convinși că am adus destule argumente în slujba ideii că Eminescu a făcut **adevărate** cronici teatrale în cultura românească, exemplară în toate încheieturile ei pentru cronicarii teatrali de azi.

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

CREDO=ul regizoral (I)

Printre procesele emblematic ce au convulsionat arta secolului douăzeci e și acela de autonomizare a teatrului sub raport estetic, profesional, instituțional și de redimensionare a sa ca pondere în aria culturii. Cristalizarea conștiinței de sine a artei scenice a avut și în peisajul românesc, ca un corolar, emanciparea spectacolului — cum i-a zis Liviu Ciulei — și, o dată cu aceasta, afirmarea regizorului ca artist, factor de creație cu gândire proprie și capacitate de a zămisli forme specifice. Publicul, care se interesează, îndeobște, când e vorba de un spectacol, sau de numele autorului, sau de cele ale actorilor, a început, cam de trei decenii, să manifeste cel puțin curiozitate și față de persoana regizorului. Teatrul românesc a avut, în prima jumătate a secolului, câțiva regizori remarcabili, de la Paul Gusty la Sică Alexandrescu și de la Victor Ion Popa la Ion Sava, acesta însemnat și ca teoretician. Dar nu e cazul a se idealiza perioada, din acest punct de vedere. Cronicarul Paul Prodan povestește, în cronică la **Marșul nupțial** de Bataille, că în actul patru mobilele erau atât de prost așezate de către regizor, încît Mărioara Ventura, continuînd să dea replica, muta ea însăși scaunele și masa pentru a lăsa loc liber către ușa din fund, pe unde trebuia să iasă înainte de a se omorî.

Numeroase date furnizate de actori, istorici, cronicari, ca și de puținii regizori adevărați, demonstrează că predomina improvizația și nu profesia în domeniu. Nu e cazul să idilizăm nici situația din alte mișcări teatrale. Existența și principiile lui Gordon Craig sau ale lui Antonin Artaud nu au avut consecințe prac-

tice extinse, tot astfel cum Appia sau Bragaglia n-au produs revirimente pe întreaga suprafață a culturii teatrale. Deși Peter Brook, eminent practician și gânditor, e notoriu în lumea întreagă și pare a putea lucra orice, oriunde și oricînd dorește, observația sa că „Nici în Franța, nici în Anglia, nici în America n-am avut impresia că munca noastră ar corespunde unei necesități... situația noastră fiind insignifiantă” are o rezonanță cel puțin paradoxală, dacă nu dramatică.

Nu putem descrie în culori bucolice nici peisajul nostru, unde schimbărilor repezi și adînci le urmează mai anevoie sedimentările ideatice. E fapt însă că arta regiei a cunoscut o ecloziune excepțională în condițiile instituționalizării întregii mișcări teatrale. Existența unei școli superioare permanente de regizori, stabilitatea angajamentelor (pe viață) ale acestora, în trupe ele însele stabile, toate cu repertoriu alternativ, sprijinul activ, fervent, al celei mai bune părți a criticii și adversitatea energumenică a celei mai retardată și provincialiste părți a ei au favorizat apariția, în lanț continuu, a unor talente care s-au relevat și se relevă în numeroase prilejuri naționale și internaționale. Cu excepții — și sincope ale celor ce nu sînt excepții — regizorii actuali vădesc profesionalitate, formează trupe, ori nuclee de echipe, reciclează eficace actori virstnici, descoperă talente noi, lansează scenografi înzestrați. Au o conștiință critică pronunțată, spirit civic, sînt refractari la formele rutiniere și la fetișuri artistice, teatraliste, abordează de regulă literatură valoroasă, se simt responsabili față de public. Dezbatările ample despre regie din presa culturală a deceniului șase, Seminarul organizat la București,

în 1970, de Institutul Internațional de Teatru, edițiile succesive ale colocviului regizorilor de la Birlad-Vaslui și alte împrejurări au reliefat constituirea unei școli românești de regie. Printre caracteristicile acestei școli: independența de gândire față de sistemele și metodologiile regizorale preexistente, cu încercarea de a le sintetiza într-o concepție unitară contemporană, cu sigiliul tradiției naționale și cel al expresivității moderne; considerarea operei scenice nu ca tributară vreunui primat, ci ca o creație autonomă, de factură estetică originală, în care toate componentele concurează la integralitate și organicitate; investirea regizorului cu atribuțiile de exeget al lucrării literare, coordonator al tuturor ideilor scenice într-o viziune unitară, factor decisiv în vertebrearea ideologică a spectacolului, în orientarea sa novatoare și în constituirea stilului său.

Din toate aceste unghiuri de vedere, teatrul românesc însumează cele mai valoroase achiziții ale teoriei regizorale moderne. Tairov, de pildă, stipulase că în măsura în care teatrul e o artă de sinteză, el necesită un **realizator** al sintezei; în măsura în care teatrul e o artă **colectivă**, el necesită un **coordonator**; în măsura în care e o artă **interpretativă**, el necesită un exeget al textului, tipurilor, climatului, ideii vectoriale. Iar Erwin Piscator sublinia că întreaga sa concepție despre lume o poate realiza numai când reușește să depășească decuparea izolată a scenelor, caracterizarea pur individuală a personajelor, jocul întâmplător al destinului, legînd strîns acțiunea scenică de forțele active ale istoriei. Din aceleași unghiuri de vedere, sus-amintite, școala românească de regie însumează și cele mai eficiente rezultate ale anterioarelor experiențe românești în materie, subliniate într-un chip curajos și sesizant de promotorul Ion Sava: regizorul e autorul spectacolului, «nu pot concepe decît un spectacol complet „digerat” de mine»; regizare înseamnă „suprapunerea pe text a unei **idei teatrale**”; iar regizorii sînt „artiști care se supun unei metode căpătînd stil în arta lor și făcînd spectacole unitare”.

Abilitarea regizorului ca gînditor consemnează trecerea sa de la stadiul de meșteșugar anonim la acela de artist cu statut propriu și modifică perspectiva asupra sa și a exercițiului său. Deopotrivă, contribuie la statuarea și a altor condiționări ale demersului artistic în general. De pildă: din faptul că oamenii teatrului au aceleași concepții despre lume, viață și societate nu rezultă că trebuie să aibă obligatoriu și aceleași gusturi — sau un singur gust; plurisemia oricărei piese autentice face imposibile spectacole asemănătoare bizuite pe aceeași lucrare căci, cum ne învață estetica modernă, aceeași operă

de artă are capacitatea de a oferi o informație diferită, în anumite limite, unor consumatori diferiți și trăind în epoci diferite precum și unor comentatori trăind în aceeași epocă și chiar în aceeași geografie; nu există un stil dramaturgic sau actoricesc obligatoriu pentru spectacol, el își făurește propriul său stil în raport cu cerințele estetice ale fiecărei perioade istorice.

Principiile acestora, și altele, pot fi întâlnite, în formulări diverse, în credo-ul fiecărui regizor. Credo-ul său, implicit uneori în activitatea sa, explicitat cîteodată, ne ajută să-i fixăm efigia acestui atît de proteic făuritor de ficțiuni. Iar din unghi simptomatologic e un însemn al creativității sale și un indiciu al tensiunii conceptuale a creațiilor sale. Credo-ul este totodată stindardul său de luptă împotriva concepțiilor perimate și a prejudecăților frenatorii din cîmpul artei teatrale, ce rigidizează relația normal flexibilă dintre această artă și societate.

Cu ce începe regia? — mă întrebam, în urmă cu treizeci de ani, trăgînd concluziile la o îndelungată dezbateră profesională desfășurată, luni de zile, în revista „Contemporanul”. Cu alegerea piesei — răspundeam. Acesta era însă un răspuns practicist și oarecum empiric. Azi aş răspunde că regia începe cu proclamarea unei finalități programatice, căreia i se subordonează toate demersurile creatorului. Iată cîteva din traiectele acestei finalități, declarate de Liviu Ciulei: „Profesăm un teatru politic, politic în substanță, un teatru care nu este agita-toric în suprafața sa, dar condensează în esență atitudini politice, pledează, printr-un întreg context de relații nuanțate și diverse, declanșează stări de conștiință active... urmărind determinările caracterologice, temperamentale, sociale, geografice, istorice ale personajelor... Fiecare spectacol e o posibilitate de a comunica o întreagă experiență istorico-politică acumulată de umanitate în secolul XX... Modalitatea estetică a montărilor aş defini-o ca un **realism de sinteză**. Ce înțeleg prin asta, știut fiind că teatrul este, prin însăși condiția sa fundamentală, o artă de sinteză? Mă refer anume la modul de realizare a imaginii artistice, care pentru mine e o posibilitate de a comunica o întreagă experiență istorico-politică acumulată de umanitate în secolul XX. Personajele și acțiunile de pe scenă constituie o prismă care adună în focarul ei experiențe, comportări și concluzii dintr-o întreagă epocă și o întreagă societate, deci dintr-o realitate precisă, istorică, geografică, socială, omenească”. După părerea mea, această modalitate a fost strălucit revelată de **Furtuna** shakespeariană la

Teatrul „Bulandra“ sau de **Hamlet** realizat de Alexandru Tocilescu.

Iată și o altă declarație de program, a lui Alexa Visarion: „Trăsătura esențială a regizorului de pretutindeni este aceea de animator, de artist ce își asumă conștiința sarcina de a constitui o trupă bazată pe un crez artistic, pe o modalitate de comunicare și pe eficiența acestei comunicări... Soluțiile teatrale în sine, greșite, împlător pe opera dramatică, fie străni sau grotești, normale sau supra-dimensionate, didactice sau ambigue, nu au nici o valoare artistică reală dacă nu sînt argumentul unei gândiri teatrale, unei idei majore, necesare și valoroase“. Și vorbind despre confrății săi tineri: „O viziune regizorală tinerească implică în primul rînd maturitate, curaj și **finalitate**“. Și o opinie despre profesie a lui Dinu Cernescu: „În activitatea mea... am urmărit... să existe un gînd conducător care să lege între ele spectacole diferite, realizate de mine în ani diferiți, în teatre diferite. Am căutat... să nu mă repet în procedee, ci numai în modul de gîndire asupra teatrului“. Și un examen de conștiință al Cătălinei Buzoianu: «Astăzi teatrul depășește sfera artei. Astăzi teatrul înseamnă în primul rînd o atitudine. A fi indiferent (...), a face „artă pură“ poate fi admirabil, dar și comod în același timp. A fi meșteșugar, a admite ceea ce un teatru îți oferă la un moment dat, fără ca aceea propunere să atingă fibrele cele mai intime ale unui creator, înseamnă funcționarism». Însă: „Într-un fel funcționezi flancat de mari autori, capodopere și zguduitoare revelații morale ale contemporaneității, pentru care îți asiguri drept colaboratori cele mai prestigioase nume ale unui moment teatral, într-altul atunci cînd joci piesute oarecare, impuse de conjuncturi și interese, pentru care nici un om serios nu s-ar angaja“. „...Un regizor creator este acela care și-a definit întîi rostul primordial... Un asemenea creator își are limbajul său. Sistemul său de comunicare cu lumea“. Și o mărturie a lui Dan Micu: „Atîta vreme cît generația mea va face doar spectacole, oricît de importante și de tulburătoare, dar nu se va naște o mișcare teatrală bazată pe concept, structură și formă, nu va rămîne mai nimic în urma ei. Teatrul unei generații este o conștiință“.

De aici se vede bine că regizorul român actual își înscrie actul într-o amplă **contextualitate**, demersul său fiind problematic și plurivalent. S-a făcut astfel un pas enorm de la reproducerea factologică a piesei pe scenă la creația spectaculară plasată pe orbitele preocupărilor ardente ale contemporanilor. Evident că hotărîtoare a fost aici dramaturgia convenită, dar ideile regizorale, ca și cele actoricești

și scenografice, au lărgit considerabil boltă ideatică a reprezentațiilor.

Ce se opune acestei orientări fecunde, care a dus la atîtea succese în țară și peste hotare? Ideea, cu totul anacronică azi, că regizorul „nu trebuie să se vadă“ în spectacol, el trebuie „să moară“ în actor, în decor și chiar în lumină dacă se poate, montarea urmînd să se armonizeze astfel absolut. E o cerință învechită, dar rezistentă, căreia îi răspund, cu tragere de inimă, nu puțini artizani, dînd în serie spectacole plate, adică fără nici un relief și mîndrindu-se cu sucombarea lor în ele. Îndeobște, atare spectacole sînt apolitice, deproblematizate și deformatoare ale operei literare, care apare ori turtită, ori bombată și vidată de sensuri.

Contextualizarea, ca și explorarea subtextelor — a ceea ce e „dindărătul țesutei“, cum zicea Pascal — sînt consubstanțiale artei regizorale. Artistul-regizor are, ca toți creatorii, un **ethos** al său ce-i prezidează desfășurarea ideilor în acțiune. De asemenea, un **pathos** propriu, izvorît din afirmare și negare în dialectica firească a procesualităților scenice. Și, evident, un **logos** propriu, în sensul heraclitian, de gîndire și discurs ordonat. Regizorul e constructorul convenției specifice, el decide forma operei scenice, care solicită o elaborare complexă, minuțioasă și ale cărei particularități sînt determinate atît de conținutul dramaturgiei, cît și de conținuturile, ca să zic așa, ale altor creații ce intră în sinteza scenică. Conținutul, la rîndul său, nu e pe deplin evident de la început, el e identificat în actul creației, nu e echivalent cu subiectul, pe care-l poate povesti oricine. Regizorului îi revin sarcini din cele mai complicate și în această privință, căci el, împreună cu actorii, e chemat să corporalizeze abstracțiile — de pildă în marile parabole dramatice, cum sînt **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Lovinescu sau **Evul mediu împlător** de Guga, ori **Vizita bătrînei doamne** de Dürrenmatt. El are a da osatura ideologică acolo unde materia dramaturgică stă sub regimul ambiguității. Tot el caută — și e obligat să găsească — reverberarea realului în generalitate, individualizarea grupurilor indistincte. El stabilește — nu singur, firește, dar în principal — coeficientul de teatralitate al reprezentației. Desigur, considerînd lucrurile în ansamblu, tot el e acela care poate extrage spectacolul din actualitate prin schematizarea viitorului, idealizarea dulceagă a prezentului, academismul sterp al expresiei, prozaismul vieții afective a personajelor.

Valentin SILVESTRU

Abateri de la

profesionalismul cronicarului dramatic

Se folosește adesea termenul de „profesionalism” ca o virtute rară a unui spectacol de teatru — de parcă, pentru un teatru profesionist, însușirea n-ar sta în firea lucrurilor, n-ar constitui doar platforma de pe care să intre-n discuție valențele estetice, ideatice etc. ale faptului artistic propus. Dar dacă, din păcate, în viața curentă a teatrelor, cu hamaticul lor cotidian, însușirea se cere relevată ca o victorie demnă de știință, în planul criticii de specialitate, profesionalismul ar trebui să fie o constantă, de la sine înțeleasă, cu atât mai mult cu cât publicațiile care o găzduiesc nu sînt prea numeroase. Mai ales revista „Teatrul”, singurul organism de presă dedicat exclusiv vieții teatrale — evident și salutar întinerit în ultimul timp, — fiind principalul martor peste vreme al fenomenului spectacular, trebuie să selecteze cu multă grijă, după rigori de cea mai înaltă colă, chiar și pe semnatarii celor mai mărunte croniche.

Sigur, lucrul nu-i deloc simplu; cei cîțiva redactori ai revistei, cu condei exercsat, nu pot acoperi întregul teritoriu teatral (și geografic) al țării; colaboratorii sînt și ei greu de selectat. Soluțiile practice, de tipul reciclărilor, instruirilor (eventual în cadrul secției de critică ATM) nu sînt nici ele prea lesne de abordat, deși, poate, știința și experiența unor teoreticieni de teatru ar trebui folosite, în chip benefic, și în formarea unor noi generații de croniciari.

S-a întimplat să văd prin teatrele din țară cîteva spectacole de a căror existență aflasem din paginile revistei „Teatrul”, din cronici semnate de tineri debutanți. Formația eminent filologică a lor asigură o anume clasă scriiturii, dar, în confruntarea cu vizionarea spectacolului, izbește lipsa pregătirii de specialitate, a simțului teatral al cronicarului — senzația de diletantism.

Trupa orădeană a montat în stagiunea trecută *Huhurezul* de Giovanni Maria Cecchi — una din acele nenumărate producții ale Renașterii, în bună măsură ui-

tate de istoria literară curentă (*Mandragora* a rămas ca etalon al momentului) — texte a căror geneză estetică și etică (trebuie căutată în farsa medievală grotescă (nu rareori vulgară de-a dreptul) născută în umbra și plictisul lungilor procesiuni ale misterului medieval. Puținele texte păstrate din acel noian de reprezentații populare de piață și bîlci, care au invadat apoi lumea meridională, sînt lipsite de virtuți literare, de construcții dramatice solide sau caractere complexe (din ele s-a născut schema fixă a măștilor din *commedia dell'arte* pe care abia Goldoni avea s-o mai îmbogățească cu unele tente sociale și psihologice) — aceste texte constituind și azi doar un pretext pentru un spectacol naiv, generator de bucurii simple, chiar și în rîndurile publicului elevat de azi. Regizorul (Sergiu Savin), și scenograful (Th. Ciupe) reprezentației orădene au știut foarte bine toate acestea, izbutind un spectacol de certă cultură teatrală, folosind cu măsură și pricepere arsenalul epocii: decorul — o baracă de bîlci pictată naiv, dar cu gust, cu imagini bucolice, aduce în scenă o trupă de zurbagii cam sărmani care „încropesc” în văzul lumii povestioara plină de peripeții hazlii a bătrînului bogat petînd o prea tînără mireasă. Publicul se amuză cu măsura și distanța ce i-o conferă cele trei secole și mai bine de evoluție culturală; actorii se exersează pe tipuri și situații inedite pentru ei și rezultatul e cît se poate de benefic. Cronicarul (Mircea Morariu) însă se arată indignat de „arsenalul de chiote și zgomote” produse de actori, analizează textul literar ca pe o „replică în proză a *Decameronului*” (!), găsim comedia prea „simplă, condusă pe un drum bătătorit, prolixă din punctul de vedere al construcției dramatice, cu desfășurări inegale” etc. Decorul, „fără ambiții”, are pentru D-sa „o inexplicabilă tentă pastorală” iar regia care „nu reușește să domine prolixitatea materialului literar” (!) i se pare, aici, o... „îndeletnicire ocultă!”. Iată, așadar, cum rămîne consemnat în

singura noastră revistă de specialitate un fapt de cultură teatrală petrecut cam singular undeva, la marginea țării, care n-a avut șansa să fie văzut de un cronicar dramatic posedând informația istoric-teatrală necesară — adică de un **profesionist**.

Și mai flagrant mi se pare cazul **Burghezului gentilom** de la Cluj-Napoca. Statura de capodoperă a piesei risipește orice dubiu asupra oportunității și actualității ei; cu toate acestea, cronicarul din „Teatrul” (același) ne pune la punct din capul locului: „Să fim drepți, e greu de crezut că spectatorul de azi mai poate fi teribil de interesat și de amuzat de comicul subiectului și al tipurilor piesei” (!) — înțelegînd îngăduitor de ce spectacolul „e prea puțin problematizat în sensul descoperirii unor eventuale profunzimi ale textului”! Reprezentația clujeană este, după opinia mea, o izbîndă certă a momentului teatral actual și o dovadă de maturitate artistică a tînărului regizor Mihai Măniuțiu. Stăpînit și condus cu mîină sigură, textul lui Molière apare în montarea clujeană mustind de viață și de haz, cu caracterele-i desfășurîndu-se impetuos (scena profesorilor, doar povestită școlărește de cronicar, e absolut antologică!), într-un interior poleit ieftin după gustul unui parvenit (dar, ca decor, de un rafinat simț artistic) — o montare care poate sta oricînd alături de cea, mai veche, cu **Tartuffe** pe scena Teatrului „Bulandra”.

Sigur, se pot formula și cîteva rezerve (unele excese în jocul interpretului principal, una-două excrescențe în spectacol care puteau lipsi) — dar acest fapt artistic ce umple pînă la refuz marea sală a Naționalului clujean stîrnind dese hohote de rîs și furtuni de aplauze e departe de a fi doar... „un spectacol nostim”, cum ne informează chiar titlul cronicuței. Dar și pentru a recepta o reprezentație de asemenea calibru e nevoie de cultură și informație teatrală.

Din păcate, lacune asemănătoare apar la unii cronicari și cînd e vorba de teatru contemporan. „N-am înțeles de ce Osborne e un autor ‘sérios!’” — exclama cineva într-o discuție pe marginea spectacolului ieșean cu **Epitaf pentru George Dillon** — tînăra ziaristă neștiind, probabil, că acel „anger” din titlul piesei **Privește înapoi...** care a dat numele unei întregi mișcări

teatrale nu presupune neapărat o prestație scenică plină de răcnete și violențe fizice, ci specifică o **atitudine** contestatară esențialmente estetică față de principiile și ponicfele teatrului burghez. În **Epitaf...**, de pildă, idealurile burgheze de altădată (prosperitate materială, casă, nevastă, copii) sînt „demonstate” cu exact aceleași instrumente ale teatrului burghez și transformate într-un coșmar ucigător de spirit și fantezie, consumîndu-se mocnit, scrișnit, ca o moarte lentă. Decorul (Vasile Rotaru) construia un spațiu strîmtorat de prea multe obiecte, fără uși și ferestre, în care fiecare detaliu — culoarea cenușie a pereților, mobilele negre, verzuiul de licheni al plușului canapelei rectangulare ca de piatră, becurile-lumînare din aplici, scara îngustă ce cobora, luminatorul ei ca un vitraliu de capelă, îngerii de pe acoperiș — **totul** în această casă „confortabilă” imagina un mormînt perfect! Paul Cornel Chitic era de părere, într-o conversație doar, că acest decor ar trebui expus undeva ca atare, nu doar în schițe, ca o probă de virtuozitate plastică. Un cronicar local însă l-a găsit a fi o simplă „căsuță” (ca și minunatul dispozitiv conceput tot de Vasile Rotaru cam pe aceeași idee, dar cu totul altfel, pentru **Gaițele**), altuia i s-a părut „impersonal”, pentru ca un profesor ieșean să consemneze momentul (în chiar paginile revistei „Teatrul”) drept un spectacol „rotund” cu o piesă „subțirică” (unii comentatori străini o găsesc chiar mai solidă și complexă decît **Privește înapoi...**), desfășurîndu-se într-un decor doar „realist”, cu partituri „fără probleme”, deși actorii care le-au compus cu multă migală au realizat unele performanțe profesionale. Drama creatorului sufocat de mediocritatea înconjurătoare, condiția artistului care refuză bunăstarea de dragul afirmării spirituale, soarta jalnică a teatrului într-o societate falimentară, chinuită de obsesia banului — toate acestea i-au scăpat cu desăvîrșire.

Se știe, experiențele anilor '60 s-au asimilat, s-au topit în creuzetul unui „nou clasicism”, cum nota, vizionar, încă Tudor Vianu — îmbogățind considerabil, cu mijloace de expresie insolite, arsenalul teatral modern. Un regizor serios, mai tînăr sau mai puțin tînăr, își propune acum, în pragul deceniului nouă, depășirea gra-

nițelor știute, sondînd în adîncime un text dramatic, nu simpla violentare a lui prin inovații formale fără acoperire. Dacă majoritatea regizorilor intuiesc acest mers al vremii, unii critici mai manifestă încă predilecția juvenilă (era să scriu infantilă) pentru simbolul declarat, afișat cu ostentație, pentru metafora explicită, și de multe ori atributul de „spectacol profesionist, în care ponderea o are performanța actricească“, trădează o secretă undă de insatisfacție... (Mă întreb dacă nu cumva se naște un cerc vicios: unii critici fiind mai puțin sensibili la virtuțile de conținut și subtilitate ale creațiilor regizorale, apare ostentativ dorința de a le capta cu orice preț atenția; de aici — pericolul exceselor, care pot deruta și regizori cu experiență și talent, cum se întâmplă în **Uriășii munților** sau **Livada de vișini**).

Dar există și reversul medaliei: două piese românești arhicunoscute — **Gaițele** și **Steaua fără nume** — au fost înfățișate pe scena Naționalului ieșean într-o altă cheie decît cea știută; singurii spectatori (după știința mea) nu tocmai mulțumiți de tentativă au fost cei doi cronicari locali. În **Steaua fără nume**, de pildă, în scena călătoriei astrale din actul II, de obicei recitată la fereastră sau în vreo verandă, eroii pluteau la propriu (cîte strădanii să găsim cîteva metri de cablu metalic rezistent și invizibil!) într-un abis plin de stele și de acordurile mozartiene din *Kleine Nachtmusic*... Această soluție scenică, alături de alte cîteva (aparitia Monei din aburul locomotivei, disparitia ei în fumul automobilului lui Grig, simfonia pentru corn englez scrisă de Udrea răspund cu-adevărat în final, cînd bietul veleitar primește banii necesari), își propunea să sporească expresivitatea acestui abil amestec de realitate și vis scris de

Sebastian, cantonat însă de decenii în aceleași forme spectaculare propuse de autor; or, tocmai acestea l-au nemulțumit pe cronicarul ieșean, C. Paiu, care a consemnat spectacolul în „România literară“. Totul e bine, zice D-sa, pînă cînd regia cocoată actorii „într-un scrînciob pascal“ (!), dizolvînd poezia stelară a piesei! Acesta va rămîne, probabil, singurul document scris despre montarea ieșeană — și iată cum un eventual cercetător de peste ani va fi informat, cu totul eronat, cum că în 1988 un regizor cel puțin bizar a montat la Iași **Steaua fără nume** într-un... Ringspiel! (De notat că autorul cronicii e și cercetător la un institut de lingvistică!)

H. Taine, mi se pare, stabilea ca rigoare etică a criticului obligația lui de a-și emite judecățile de valoare în același sistem de referințe în care a fost elaborată și opera analizată; poate mai mult decît literaturii, spectacolului — formă de creație perisabilă — îi folosește din plin acest deziderat.

În lipsa altor mijloace și căi de „perfecționare“ a colaboratorilor săi, poate că revista „Teatrul“ ar trebui să consacre o rubrică sesizării și corectării erorilor și superficialității manifestate de unele cronici — greșelile de cultură și informație fiind și mai grave decît cele de gramatică... Poate că dreptul la replică în termeni de civilitate și respect colegial, acordat chiar creatorilor spectacolelor în discuție (fie doar și ca cei mai „documentați“ cunoscători ai problemei), ar avea darul să invite pe toți cei ce-și exercită simțul critic în reviste de prestigiu la un plus de autoexigență, de profesionalism — de responsabilitate.

Nicoleta TOIA



Grigore
Manolescu



Bătălia celor trei Hamleți : Valeriu Valentineanu...



Aristide
Demetriade

FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIE A TEATRULUI ROMÂNESC

Deși tradiția istoriografică a statornicit că romanticul actor Mihail Pascaly este cel care l-a interpretat întâiul, la noi, pe întristatul prinț al Danemarcei, la jumătatea lui martie 1861, examenul puținelor surse documentare nu îngăduie un cuvânt categoric. Curios, cei care semnează dări de seamă în ziarele **Românul** (15 martie) și **Proprietarul Român** (27 martie, 7 aprilie 1861) nu comentează interpretările actoricești, doar deplîng reaua punere în scenă. Totuși, o frază reține atenția. În acea zbuciumată stagiune, Teatrul Național era, după obicei, concesionat unui actor de seamă, Costache Dimitriade. Cum temerarul administrator nu putea acoperi nici cheltuielile curente, e nevoit să organizeze, în beneficiul său, un spectacol cu un text încă necunoscut publicului — **Hamlet**, în adaptarea romancierului, la modă Al. Dumas.

Citim în ziarul **Românul**: „Mulțumim d-lui. Dimitriade că, pentru beneficiul d-sale n-a ales una din acele operi ce sunt menite a plăcea oarecum ochilor, și



...George Calboreanu...



...și George Vraca

HAMLET

pe scena românească

a lăsa inimile să iasă din teatru tot așa de deșarte de orice impresiune frumoasă și morală precum intraseră". Și, cum alături de directorul-concesionar (tatăl Aristizzei Romanescu) se afla în trupă și Mihail Pascaly, i s-a atribuit acestuia interpretarea din 1861. În baza afirmației lui Hasdeu din 3 aprilie 1866, an când, sigur, Pascaly a interpretat rolul: „Hamlet nu e ceva nou pentru scena română. S-a mai jucat, mi se pare, acum cinci ani” (ziarul *Satyrul*).

Cine deci își dispută onoarea de a fi apărut primul în rol? Actorul în beneficiul căruia s-a dat spectacolul în 1861, Costache Dimitriade, sau Mihail Pascaly, menționat documentar de Hasdeu peste cinci ani, în 1866?

Trec aproape două decenii pînă cînd Grigore Manolescu, în 1884, va impune publicului celebrul personaj. Și el utilizează o versiune franțuzească. Cunoscută interpretări europene — Mounet-Sully, Salvini, Ernesto Rossi, virtuozii ai efectelor vocale, pe care nu i-a urmat. Perso-

najul lui era stăpînit de gânduri contradictorii, dar se vădea a fi și melancolic, sentimental și revoltat. Cînd, în 1891, vizitatorii l-au admirat în spectacolul primului turneu românesc peste hotare, i-au așezat creația sub reflectia lui Goethe: „Hamlet este un suflet de columbă asupra căruia apasă o greutate de Hercule”.

Pentru Constantin Nottara, la 1895, Hamlet era frămîntat de o adîncă dramă, suportată lucid. Rostirea actorului, sacadată, muzicală, impresiona prin ample accente sonore. Un fapt inedit: Nottara a pus eroului său barbă și mustăți, sugestia primind-o din însuși textul shakespearian.

Tot în 1895, la Naționalul ieșean, un actor cultivat, cu timbru puternic, Stăte Dragomir, accentuează caracterul simulat al chinutului om, „pătrunzînd perfect adevărul situațiilor”, cum își amintește Aglae Pruteanu, interpreta Ofeliei. Un prinț rătăcit în hățișurile meditației propune, în 1909, actorul craiovean Al. Dem. Dan, din păcate în condiții scenografice

mizare. În ambițioasa încercare de travesti din 1910, pe scena ieșeană, Agatha Bârsescu, societară la Burgtheater din Viena, eșuează. Ca și Sarah Bernhardt, a gândit un Hamlet sentimental (apud I. Massoff, idem supra).

Studiind rolul cu marele regizor Paul Gusty, Tony Bulandra va ataca impetuos, în 27 februarie 1912, rîvnita partitură. Tragedia, care nu se mai jucase din anul 1906, se reprezenta pentru a 69-a oară pe scena Teatrului Național. Actorul va re-lua personajul în 1926, în compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, apărînd alternativ cu Ion Manolescu, în regia lui Soare Z. Soare.

În seara zilei de 20 decembrie 1912, cînd cortina Teatrului Național din București se ridică pentru o nouă tentativă actoricească, puțini bănuiau că asistă la una dintre cele mai împlinite trăiri scenice pe care le-a cunoscut personajul lui Shakespeare, datorată lui Aristide Demetriade. Pînă în 1929, oamenii de teatru nu vor conțeni să-l compare cu Mounet-Sully, De Max, Moissi, apreciînd interpretarea românului drept egală în profunzime și originalitate. Un fizic fragil, răscolit de focul adevărului, o privire contemplativă dar în stare să pătrundă tragică realitate și s-o supună justițiarului său joc — astfel apărea Demetriade în creația rămasă antologică.

Director al Teatrului Național din Iași, poetul Mihail Codreanu va încuraja, în 1921, un actor-poet, pe Ștefan Braborescu, mai tîrziu decanul scenei clujene, să rostească sub reflectoare o traducere pe care el, actor-poet, o realizase în rime pline, sonore. Și Zaharia Bârsan, poet (autorul feeriei *Trandafirii roșii*) și actor cu voce melodioasă, va apărea în rol, la tînărul Teatru Național din Cluj (1922). La Craiova, înaintea lui Ion Manolescu, un actor merituos, C. Mărculescu, credea că obține „dramatism prin strigăte neîntrerupte”, cum remarcă, zîmbind, un cronicar dramatic.

După ce a studiat rolul timp de trei ani, Ion Manolescu realizează pe scena din Bănie, în 1925, pentru prima dată la noi, un spectacol cu textul integral. (Abia peste șase decenii, în 1985, la Teatrul „Bulandra” se va derula, a doua oară, întreaga operă!) Marele actor mărturisea în cartea sa de aduceri-aminte: „Înlăturînd tot ceea ce în interpretările mai vechi era romantism, declamație și poză, m-am străduit să-l joc omenește, să-l redau așa cum l-am înțeles — un suflet ales, revoltat, frămîntat, chinuit”. Interpretul a tradus piesa după versiunea franceză a lui Georges Duval.

Montarea care prefătează viziunile regizorale moderne în teatrele românești este semnată la Iași, în 1937, de mereu neliniștitul și innoitorul Ion Sava. Bătrîni îi văzuseră pe Grigore Manolescu și

pe Ernesto Rossi, dar nu le-a displicut nici interpretarea lui Tudor Călin, într-o traducere revăzută de Mihail Sadoveanu. Sava a imprimat spectacolului un ritm cinematografic, ne asigură monograful său Petru Comarnescu, a indicat protagonistului să alterneze meditația sobră și interiorizată cu sarcasmul și cu ironia. Regizorul „a conceput, ca personaje grotești, pe rege, regină și pe Polonius, măști ale perfidiei, slăbiciunii, prostiei preaplecate”.

La începutul stagiunii 1941—1942, directorul Teatrului Național din București, Liviu Rebreanu, îi informa de la microfonul Radiodifuziunii Române pe iubitorii scenei: „Noi o să încercăm acum trei interpreți, cu trei artiști de frunte, în Hamlet: Calboreanu, Vraca și Valentineanu. Îmi place să cred că dintre ei se va alege un nou Hamlet, care să fie cel puțin cît a fost Demetriade sau Grigore Manolescu”.

Nobila competiție, cunoscută sub numele „bătălia celor trei Hamleți”, a fost deschisă de George Vraca. Interpretul i s-a părut lui Argezi „sprinten, vioi și totuși concentrat și substanțial”. Ion Marin Sadoveanu aprecia și el din stal „o gradare menajată pentru marile partide tari ale rolului...”. George Calboreanu, urmînd lui Vraca, a văzut în personaj „un filosof creat mai mult de ciudatele împrejurări”. Un „meditativ în singurătate și voit ciudat în relațiile cu cei de la curte”. Interpretarea lui Valeriu Valentineanu „a lăsat impresia unui om obședat pînă la pierzanie de propria lui neliniște. Adîncit de gîndurile-i negre, muncit de îndoială și uneori de o palidă resemnare” (Almanahul Teatrului Românesc, 1943), actorul a făcut un vibrant exercițiu de virtuozitate lirică, mai ales că a adaptat textul posibilităților sale scenice. (Ne mărturisea, la adîncă senectute, că și-a tradus rolul. Desigur, din franceză, limbă pe care feciorul de țărani ardeleni o stăpînea deplin.) La Naționalul din Cluj, în 1947, Ion Tîlvan — apropiat lui Aristide Demetriade și distribuit totdeauna cînd maestrul pleca în turneu cu desăvîrșita sa creație, acum el însuși strălucit meșteșugar — și-a împlinit, prin Hamlet, un vis de artă.

Deși considerat temerar de către unii exegeți, gestul foarte tînărului Gheorghe Cozorici (1958) trebuie înțeles ca o fertilă ambiție a începutului de drum. Scena craioveană primise o strălucită promoție de absolvenți, dintre care Cozorici (Hamlet), Silvia Popovici (Ofelia), Amza Pellea (Horațiu) au concentrat în acel spectacol energiile tinereții. Într-o pătrunzătoare mărturie de creație, după trei decenii de la decisiva confruntare artistică, Gh. Cozorici spune: „În pornirile lui Hamlet — cel puțin așa am gîndit eu — șovăielnică este atitudinea sa numai atunci cînd pune



Fory Etterle



Ștefan Iordache
(în rolul Ofeliei, Anda Caropol)



Dan Nasta

în balanță ce e bine și ce e rău, nu și când trece la faptă“.

Într-un interviu luat pentru **Almanahul Gong**, regretatul Fory Etterle ne mărturisea referitor la Hamlet: „Cred că nicio dată și nimeni nu-i va putea acoperi toate valențele. Aveam 47 de ani când l-am jucat și numai celebrul monolog m-a costat luni de muncă“. În montarea Teatrului Municipal bucureștean, în 1960, interpretul se remarcă prin știința frazării, prin lirism.

Distins om de cultură, regizorul și actorul Dan Nasta, interpretându-l pe Hamlet la Timișoara, în 1961, a îngemănat în ființa spirituală a eroului filozofia, politica și arta, amintindu-ne că prințul studia la Wittenberg, marea academie a lumii medievale. Și teatrul radiofonic a adăugat fonotecii sale piesa, în 5 mai 1963. Unul dintre cei mai buni regizori ai teatrului pe unde, Mihai Zirra, i-a prilejuit lui Constantin Codrescu o creație memorabilă.

În spectacolul lui Dinu Cernescu de la Teatrul „Nottara“, 1974 — în rolul titular, Ștefan Iordache — criticul Virgil Munteanu aprecia originalitatea viziunii: „E întâia oară în istoria spectacolului hamletian la noi când piesa e privită ca o tragedie a luptei pentru putere... E un șir de crime, ca în tragediile regale. Dreptul de a domni se dobîndește prin violență, siretenie, uneltiri și se pierde în același fel.“ La Teatrul Național din Tîrgu Mureș, în 1983, actorul Cornel Popescu aduce la rampă un personaj sarcastic, dar ardent sufletește, nobil și increzător în steaua eternă a Adevărului.

Despre cea mai recentă propunere regizorală, cea a lui Al. Tocilescu, de la finele lui noiembrie 1985, teatrologul Valentin Silvestru scria: „Universul tragediei shakespeareene e întocmit cu fantezie regizorală, scenografică și actoricească și cu un vădit control asupra mișcării, vorbirii, relațiilor, comunicării cu publicul, pantomimei, cîntului, alcătuirii grupurilor“. Ion Caramitru — Hamlet, susține același critic, „a adus cel mai aproape de noi credința umanistă a acestui spirit modern“.

Martie 1861 — noiembrie 1985. Aproape 125 de ani de carieră scenică a unui personaj exprimînd o dimensiune titanică în literatura universală dau unei culturi naționale certitudinea valorii. Mari actori, sute de spectacole, nenumărate exegeze stau mărturie că geniala operă shakespeareană are, în patria lui Eminescu și Caragiale, tîlmăcitori literari și artistici pe măsură.

Ionuț NICULESCU

Călătoria

1

E bine știut că marea literatură are forța de a propune o lume în stare să concureze, prin forță de convingere, lumea reală. Personajele și întâmplările din capodopere au devenit de-a lungul timpului posibile elemente de referință ale vieții noastre cotidiene. Cațavencu, Trahanache, Zoe, Rică Venturiano, Pristanda ne sînt de familiaritatea unor colegi de muncă, ba chiar, s-ar putea spune, a unor neamuri. Expresiile caragialiene au intrat în vocabularul curent. Suridem auzindu-le citate, chiar dacă interlocutorul nu pune ghilimelele. Un om politic de talia lui Lenin apela, în marile sale polemici, la eroii lui Gogol, Griboedov. Lumii contemporane i se adaugă astfel lumile lui Balzac, Cervantes, Sadoveanu. Iar problemelor mapamondului de azi le putem alătura oricînd și pe cele cu care se confruntă contesele și cămătarii lui Balzac sau oamenii năcăjiți, dar viteji ai lui Sadoveanu. Lumile avansate de literatură sînt însă legate prin firele istoriei literare de autor și de epocă în care au fost create. De aceea, exegeza, concentrîndu-se asupra realității din operă, nu uită să o explice și prin referințe de istorie literară. Mircea Iorgulescu, autorul **Eseului despre lumea lui Caragiale**, se pune de-a curmezișul acestei tradiții. Printr-un gest de o radicală îndrăzneală, el taie odgoanele care țineau legată de autor și de epocă lumea lui Caragiale. Aceasta își dobîndește, în sfîrșit, independența mult visată. Ca orice proces de cîștigare a autonomiei, cel inițiat și condus de Mircea Iorgulescu își are durată și complicațiile sale. În ansamblul lui pot fi detectate cîteva procedee abil alese de autor pentru ca redarea independenței să se desfășoare fără convulsii. Unul ar fi, de exemplu, reducerea drastică a referirilor la imensa cantitate de comentarii consacrate pînă acum lui Caragiale. Maniera universitară e refuzată programatic. Acolo unde un altul, invocîndu-și predecesorii, ar fi avut coșmaruri de exactitate bibliografică, Mircea Iorgulescu afișează familiaritatea dezinvoltă. Pentru el, spre deosebire de un academic înrăit în prezentări, Ștefan Cazimir, Al. Paleologu, Valentin Silvestru, Valeriu Cristea, prestigioși specialiști în caragialeologie, sînt pur și simplu Cazimir, Paleologu, Silvestru, Cristea. Lovitura e dublă. Lumea lui Caragiale iese din istoria literaturii pentru a intra în istorie. Statutul de realitate independentă sporește vizi-

bil. În același timp, autorul soapă de o capcană întinsă de opera satiricului mai tuturor comentatorilor. Inteligența critică, abordând uriașul număr de exegeze dedicate marelui scriitor, riscă să se rătăcească în complicatul labirint al asocierilor și disocierilor de punctele de vedere anterioare. Mircea Iorgulescu, punându-le între paranteze husserliene, își protejează talentul de epuizarea în aprobarea sau respingerea ideilor altora. Un alt mijloc de autonomizare a lumii lui Caragiale îl reprezintă identificarea experienței de lectură cu experiența de viață. Sau, mai precis, cu experiența de călătorie. Gesturile autorului, mărturisite în prefață, sînt de martor într-o lume străină: „...în lumea lui Caragiale am pătruns ca un călător într-un univers complet străin. Ca un explorator sau ca un naufragiat într-o lume necunoscută, în multe, foarte multe privințe neverosimilă, stranie, totuși reală, existentă“. El străbate această lume de-a lungul și de-a latul, face cunoștință cu locuitorii ei cei mai de seamă, ia parte la principalele evenimente și, asemenea unui Dinicu Golescu exeget, întors acasă, porcede la redactarea impresiilor: „Revenit la îndeletnicirea mea, ca dintr-un vis ori ca din-



Garda orășenească în 1866

tr-o călătorie pe alt tărîm, am încercat să o descriu, să-i analizez anumite caracteristici, să-mi pun în ordine observațiile, să le interpretez.“ Ca în orice reportaj, fie el și critic, accentul cade pe relatare. Rătăcind prin lumea lui Caragiale, Mircea Iorgulescu notează minuțios cele întâlnite în cale. Nu sînt uitate nici sentimentele provocate de contactul cu personajele și întâmplările mai semnificative: „...în lumea lui Caragiale ești ispitit la tot pasul să rizi în hohote, rîde și ea, dar la rădăcina risului se află spaima. Rîzi, rîzi, rîzi, și dintr-o dată, cu vorba unui personaj de acolo, «te-apucă groaza, nonșer, groaza !...».“



Garda cetățenească română (litografie), 1866

2

Mircea Iorgulescu are vocație de ideolog. O demonstrează cât se poate de clar cărțile sale de până acum. Fiecare dintre ele reliefează, dincolo de diagnosticul critic, apetența pentru ideile generale. Teritoriul de maximă împlinire a ideologului e lumea reală. Din anumite motive, Mircea Iorgulescu rămâne exclusiv în lumea cărților. De aici factura aparte a criticii sale. Spre deosebire de alți colegi, Mircea Iorgulescu se apropie de opera comentată și din unghiuri de vedere extraliterare. Conținutul de idei, legăturile cu lumea reală sînt un excelent prilej de a face, plecînd de la literatură, sociologie, politologie. O cronică semnată de Mircea Iorgulescu nu e o simplă explorare estetică a unui text. Stirnite de obiect, ideile sociale, morale, filosofice sar în toate părțile, ca „scintele” din vatra fierăriei lui Iocan. Autorii și cărțile sînt alese și după avantajul de a oferi spațiu de mișcare liberă vocației de ideolog. Căutarea momentelor în care literatura permite meditația asupra realului explică independența acordată de Mircea Iorgulescu lumii lui Caragiale. Văzută ca o realitate de sine stătătoare, ea dă criticului iluzia lumii reale. E, pare-se, punctul maxim de gândire a vieții prin intermediul cărților.

3

Ce sesizează călătorul. Mircea Iorgulescu odată ajuns în lumea lui Caragiale? Înainte de toate, hărmălaia, o gălăgie creată de nesfîrșită pâlăvrăgeală a personajelor. Eseul lui Mircea Iorgulescu, intitulat pre-editorial *Marea trîncăneală*, întreprinde o excelentă radiografie a conversației în lumea marelui satiric.

Taifasul e o caracteristică a tuturor personajelor: „Ocupația cea mai răspîndită în lumea lui Caragiale e statul de vorbă”. Pentru a surprinde trîncăneala, autorul apelează la o tehnologie analitică de ultimă oră. Statul de vorbă e luat și dezbătut pînă în cele mai mici amănunte. Autorul observă, de exemplu, că vorbitul are mai totdeauna înfățișarea monologului exclusiv: „Termenul însuși de conversație, deși frecvent, este oarecum impropriu, fiindcă în lumea lui Caragiale dialogului îi este mai totdeauna preferat monologul, interlocutorul fiind redus de obicei la condiția pasivă și subalternă de ascultător, dacă se poate admirativ fără rezerve.” Personajele, într-o permanentă criză de auditoriu, țin să-și spună părerea în chestiunile arzătoare ale zilei. Ele afișează, sub semnul eternei vanități omenеști, siguranța absolută: „Competența lor este universală, se pricepe la toate, au soluții pentru orice, pe loc exprimate.” Adăugată veseliei fără motiv, imensă trîncăneală creează impresia de perpetuu carnaval. Lumea lui Caragiale pare a fi teritoriul unei utopii pozitive: lipsă totală de griji, libertate de a spune și a face orice, sărbătoare continuă.

În concepția criticului, această imagine leibniziană, ca cea mai bună dintre toate lumiile posibile, e doar o aparență. Dincolo de libertatea de carnaval stă constrîngerea de societate polițienească. Trîncăneala, veselia, hărmălaia Țes vălul care ascunde sistemul totalitar. Ba, mai mult, această aparență îndeplinește și alte scopuri decît protejarea esenței. Ea lasă personajelor iluzia libertății, necesară unui sistem interesat în suprimarea subtilă, fără scandal, a revoltei: „...trîncăneala este spațiul libertății lor (...) Vorbind ei uită de tot și de toate (...)”. Vorbăria joacă rolul fațadei concepute pentru a mistifica adevărata realitate: „Carnavalul nu este dublul secției, este anexa ei: ce se vede. O vitrină veselă și colorată. Ce se înscenează,



Intrarea
în Tîrgul
Moșilor,
1904

ce se tolerează și ce se dorește să fie văzut." Din aceste motive carnavalul e nu numai acceptat, ci și stimulat: „Secția este vital interesată în perpetuarea carnavalului și în protecția mecanismelor de mistificare.” Deconspirarea esenței reprezintă unul din farmecele majore ale eseului tipărit de Mircea Iorgulescu. Faptele, neutre sau binevoitoare, sînt întoarse pe toate fețele, cercetate în profunzimile, dar mai ales în implicațiile lor puțin bănuite. Amănuntul cel mai neînsemnat, de la simpla interjecție pînă la indicația din paranteze, poate constitui oricînd un fir în căutarea adevărului. De aceea, ipoteza de lucru a criticului e suspiciunea judecătorului de instrucție. Dincolo de ce spune și ce face personajul trebuie presupus ceva ascuns și primejdios totodată. Cititorul, furat de demonstrație, împărtășește plăceri de lectură polițistă.

4

S-a reproșat cărții lui Mircea Iorgulescu o anume forțare a textului. Mustrarea, luînd deseori forma nuanțării amicale, se întemeiază pe convingerea că Mircea Iorgulescu descoperă în lumea lui Caragiale un sistem dictatorial. Imaginea e contestată prin raportare nu la text, ci la România sfîrșitului de secol nouăsprezece. Se sugerează astfel, cînd nu se afirmă tranșant, că societatea acestei perioade nu e nici pe departe structura totalitară care îngădește drepturile fundamentale ale omului. Observația e șubredă din cel puțin două puncte de vedere. În primul rînd, pentru că opera lui Caragiale nu poate fi redusă la simpla oglindire a României unui anume timp istoric. În al doilea rînd, pentru că ea nu ține cont de ipoteza de lucru a autorului: punerea între paranteze a legăturilor lumii lui Caragiale cu momentul istoric concret. Reproșul de forțare a textului e discutabil însă și pentru că se întemeiază pe o neînțelegere a imaginii propuse de Mircea Iorgulescu pentru lumea lui Caragiale. Aceasta e văzută de autor nu ca o lume totalitară, ci ca o lume care-și ascunde esența în spatele aparenței. E drept, aparența e aici democrația, iar esența, totalitarismul. E vorba însă de aspectul concret al unui fenomen general: mistificarea prin intermediul aparenței. Contrar precizărilor din prefață, Mircea Iorgulescu pornește în călătoria sa originală cu o concluzie deja formată, nu din cărțile de literatură, ci din tratatele de istorie. Aparențele social-politice înșală, cînd nu mistifică. Dincolo de orice fapt real trebuie căutat adevărul din adîncuri. Prin aceasta, eseul lui Mircea Iorgulescu aparține ideologiei. Ca și *Vida de Don Quijote y Sancho de Miguel Unamuno* sau *L'Idiot de la famille de Sartre*,



Caricatură din „Adevărul”, VIII, nr. 2388, 3 decembrie 1895

opera comentată e folosită pentru a face publică filosofia comentatorului. Dezvăluind ce poate masca o aparență, Mircea Iorgulescu ambiționează o lecție de luciditate politică pentru cetățeanul simplu al lumii contemporane, cetățean nu o dată tras pe sfoară de aparențele unor procese și evenimente politice. Suspiciunea față de modul cum ni se înfățișează multe dintre întîmplările politice ale lumii de azi e o îndatorire a omului de rînd. Iată una dintre subtilele concluzii ale eseului semnat de Mircea Iorgulescu. Dar nu numai atît. Alegerea lumii lui Caragiale nu e deloc întîmplătoare. Aparența are aici înfățișarea păcatului peste care se poate trece. Rămase la suprafața acestei lumi, multe atitudini s-au caracterizat prin lejeritate surzătoare. Trîncăneala, mica ciupeală, prostia au fost privite cu umor, tolerate pentru că n-ar putea face nimic rău. Mircea Iorgulescu ne demonstrează însă că aceste mici slăbiciuni ascund gravități înfricoșătoare. Bunăvoința față de ele se dovedește primejdioasă. Ea amortește necesara veghe a conștiinței la întîmplările din jurul nostru. Ea riscă să ne lase nepregătiți pentru momentul cînd dincolo de aparență se va dezvălui esența care ne va îngheța surîsul. Mircea Iorgulescu, un om de altfel cu mult umor, ne demonstrează prin eseul său că în lumea contemporană umorul, din care unii au făcut o trăsătură a specificului românesc, nu e totdeauna binevenit.

Ion CRISTOIU

Dorina Lazăr

Ceva robust decis, frust, deschis, sigur de sine vine spre tine din ființa „civilă” a Dorinei Lazăr, interzicind, parcă, nuanțările, subtilitățile, interpretările, „lecturile” în altă cheie.

Ca să treci dincolo de prima impresie trebuie, este absolut necesar, să-i întâl-



nești privirea albastră, neliniștită, la pînă, rănită, parcă, de o lumină numai de ea simțită, o privire traversată de gînd, înțesată de semne de întrebare, o privire incapabilă să ascundă, să se ascundă, cum numai copiii au.

Dacă apuci să-i vezi și zîmbetul — mic, dezolat, dezarmat, un zîmbet ce pare să

ceară iertare că există — atunci senzația de robustete, de siguranță își pierde conturul. Realizezi, cu stupeoare, că la ea aparența este chiar aparență, adică acel ceva făcut să ascundă esența, să o ascundă sau poate să o protejeze. Ca o coajă.

Dacă apuci să o și cunoști — și pe ea cel mai bine o cunoști văzînd-o jucînd — atunci afli că, dincolo de coaja dură, palpită, dureros, un miez fragil, vulnerabil, ce răspunde, ca un seismograf sensibil, la toate „provocările” vieții, se lasă încărcat de toate culorile și gusturile ei. Și abia acolo, în miez, încep nuanțele, subtilitățile, interpretările, „lecturile” infinite ale ființei ei de artist.

La Dorina Lazăr aparența este o capcană în care nu o dată au căzut — cînd nu s-au lăsat să cadă — cei care i-au folosit talentul pe scenă, dar mai ales în film. Pentru că aparența o propune drept interpretă ideală pentru personaje ideale pozitive, iar aici evantaiul se deschide cu zgîrcenie, fie spre imaginea femeilor „bărbate”, dirze, corecte, clare ca lumina zilei, fie spre aceea, mai colorată, e drept, a suculentelor guralive nu prea istețe, în schimb pline de haz. Talentul o ajută să le acopere pe toată suprafața, oricît de mare ar fi ea, să le facă vii, imbatabile, inconfundabile, oricît de neinsemnate ar

PORTRETE SUBIECTIVE

fi ele. Dar adevărata Dorina Lazăr, actrița completă, ființa completă în paradoxala ei alcătuire de dirzenie și dulceată, de forță și fragilitate, de zîmbet și lacrimă, iese la iveală numai atunci cînd, prin forța fericită a împrejurărilor, o partitură sau alta o stîrnește cîstit, pe datele ei interioare, îi oferă, adică, șansa de a se folosi cu totul. Atunci, un suflu aprig aruncă în aer coaja aparențelor, atunci fructul dulce își arată miezul amar cu aromă puternică de adevăr, de trăire pînă la ardere. Suflul acela este respirația amplă a unui talent, vulcanic care își caută craterul, împunge scoarța fiecărui personaj altfel și găsește, fără greș, „fisura” prin care îl poate străpunge, prin care se poate insinua în ființa lui, făcînd-o a ei. Talentul, da. Dar să spui despre Dorina Lazăr că are talent este ca și cum ai spune despre cer că este albastru și despre iarbă că este verde...

Dorina Lazăr nu are talent. Ea este talent.

Eva SÎRBU

Centralitatea operei

Titlul acesta s-ar putea să apară polemic, și, poate, într-o unică direcție, adică în favoarea principiului de „primat” sau de „prioritate a textului” și a „poetului” dramatic — o prioritate care, totuși, așa cum observa un ilustru cercetător, nu e cronologică și istorică, ci una ideală, menită — în imaginația unora — să ferească și să salveze textul, opera, de orice suflare otrăvitoare, „poluantă” de-a dreptul, venită din direcția regiei. Or, după opinia mea, fără a lansa paradoxuri provocatoare, o operă se cuvine să fie apărută — atunci când se plasează în centrul faptului teatral, al faptului scenic — în egală măsură și de inerția „literară” (între ghilimele) sau de imobilismul autorului însuși. Care autor, ca să se vadă „tradus” în mizanscenă, nu numai că nu face bine să întoarcă spațele regizorului, ci dimpotrivă, ar face bine să colaboreze și, mai ales, să nu se supere și nici să nu se sperie de lectură și dicțiunea pe care le oferă regia. Căci, prin însăși punerea sa în scenă, orice text — de la cel mai ilustru la cel mai modest, și în orice perioadă istorică, de la autoregia lui Eschil la autoregia lui Pirandello, sau a lui Everac, trecînd prin figura capocomicului și ajungînd la interpretările marilor regizori-filologi — nu rămîne, nu poate să rămînă intact, neatins, virginal. Cel mai cuminte și mai inocent — cuminte și inocent în privința creativității — caiet de regie este, înainte de toate, un act de „dereglare” analitică, de „distrugere”, de „lacerare” a operei literare, firește, urmat de o recreare a aceleiași opere, peste carnea căreia, ca în basme, făt-frumosul regizor toarnă „apă moartă” și după aceea „apă vie” a imaginii teatrale. Cu rezultate variabile, se înțelege, în funcție de gândirea, de sensibilitatea, de talentul „artistului teatrului” cum este — sau ar trebui să fie — un regizor. E o realitate, aceasta, pe care pînă și cei mai înverșunați „puriști” sau „fixiști”, cum se mai spune, o consacră fără să-și dea seama atunci cînd recunosc regiei, de exemplu, „dreptul alegerii celor mai potriviți actori”; ce înseamnă potriviți?, potriviți în raport cu ce și cu cine? (Distribuirea Rodicăi Negrea în Zoe din Scrisoarea pierdută a stîrnit nedumeriri,

poate: tînăra actriță a Teatrului Mic e departe de Elvira Godeanu sau de Rodica Tapalagă, dar cine se consideră autorizat să nege legitimitatea și credibilitatea „variantei” propuse de ea și de regizor, cu sublinierea luptei disperate a unei femei singure într-o societate masculinistă, care a inventat Constituante și bătălii electorale și față de care, ea, Zoe-Negrea, ca să folosesc termenii unui Alberto Moravia, nu e o integrată, e mai „sălbatică” și mai imprevizibilă, mai poetică?! Să continuăm: se concede regiei — „Dei gratia” — și dreptul de a descoperi „subtextele” unor replici, de a simplifica decorurile, de a se folosi mai bine de jocul luminilor, ba chiar și dreptul de a modifica ritmul, de a scanda alți tempi (mă întreb din nou: alții, în raport cu care? pentru că textul teatral nu e, așa cum visa Adolphe Appia, o partitură muzicală cu exacta indicare a duratei). Totul, bineînțeles, cu condiția, în fond abstractă, antiistorică, de a nu se ataca substanța originalului. Dar sînt, oare, bunăoară asemenea „subtexte” de descoperit (? !), unice, monosemice, sau dimpotrivă, ele sînt polisense, oferind un variat și mereu inedit registru de nuanțe, tonuri și interpretări? Evident că sînt polisense — inclusiv în timp, în procesul istoric — și, dacă e așa, revelarea unui înțeles pînă acum scăpat din vedere (chiar și de critica literară, de filologi), sau de-a dreptul nou, nu înseamnă, totuși, atacarea a înseși substanței originalului? Ba, eu cred că înseamnă. Înseamnă atacarea și deopotrivă adăugarea de noi semnificații paginii literare, prin „pagina”, prin imaginea scenică.

Astfel, marele drept și adevărata polițete ale regiei în raport cu autorul și cu publicul rezidă în operația de reconstruire în spectacol a poeziei dramatice, căreia se cuvine să i se aproximeze cu cît mai multă finete „centralitatea”, caracterul de ax etic și estetic al colaborării în teatru. Este o lucrare analogă cu aceea a regizorului de film — cînd e vorba de ecranizări pare de-a dreptul identică —, atunci cînd acesta e pus în fața unei anumite teme, a unui anumit conținut, a unei anumite „comenzi”. Îmi permit, de aceea, să apelez — pentru

claritatea și nobletea demersului — la opinia unor cinești, astăzi celebri, frații Paolo și Vittorio Taviani: „Noi am înțeles datul cetățenesc obligatoriu (tema) ca pe o provocare, ca pe o sfidare a fan-teziei noastre. O dată acceptată tema inițială (textul, în cazul nostru — n.n.), căutăm să o reinventăm, să o silim să devină momentul provocator al stărilor și dispozițiilor noastre sufletești, al motivelor noastre de cercetare culturală și umană. Mai mult: însăși fixitatea, caracterul obligatoriu al temei centrale ne-au îndemnat să o investim cu toate ipotezele noastre de fantezie și de limbaj, legându-le de discursul nostru personal ca autori“. Schimbând puținul de schimbat, propunerea Tavianilor este, cred, valabilă și pentru regizorul de teatru, mai precis pentru autorul de spectacol. (Căci dacă trăim într-o epocă în care pînă și vinurile pot fi „de autor“, de ce nu ar putea să fie și spectacolele teatrale?! Evident, ca opere de artă a spectacolului!) Directorul de scenă, așadar, își pune vrînd-nevrînd pecetea stilistică, personală, asupra imaginilor gîndite și voite de el, încercîndu-le cu elemente ale culturii, ale imaginației, ale gîndirii sale, făcînd și el, vrînd-nevrînd, loc operei dramaturgului, un loc central, se înțelege. E un proces dialectic curent și acceptat în mod pașnic.

Pe de altă parte, ar fi de precizat că toate aceste principii — fie cele care susțin **à outrance** imposibila „puritate“ și „integritate“ a substanței operei dramatice, fie cele care acordă o prea mare libertate de lectură regizorului — se referă la o situație dacă nu ideală, la una „supremă“, pentru a apela la o expresie a lui Rudolf Arnheim: „...dacă vrei să faci estetică, și cu folos, ea trebuie exercitată pe operele cele mai bune. Estetica se referă numai la operele cele mai izbutite, și cînd vreau să fac estetică îl analizez pe Michelangelo, pe Chaplin etc., fiindcă numai în operele supreme se exprimă principiile esteticii (...) Cînd, în schimb, ne ocupăm, în calitate de critici, de operele non-excepționale, ca să zicem așa, la ordinea zilei, atunci con-tează faptul că e vorba de opere parțiale, incomplet realizate. Așadar, una e să vorbești de principii estetice și să găsești demonstrații pentru asemenea principii, și alta e să vorbești despre lucruri parțiale, în legătură cu care se cuvine să discuți doar în mod parțial“. Am ajuns, astfel, în dreptul întrebării patetic-romantice (sau numai ironic post-moderniste) a lui Laurențiu Ulici: unde ne sînt dramaturgii? Ne oferă, aceștia, operele cele mai frumoase — în sensul sugerat de Arnheim — sau numai opere parțiale, nelimpezi, incomplet realizate? Firește, aici se cade să înaintăm cu prudență și fără trufie, operînd continue diferențieri, judecînd rezultatele finale,

de la caz la caz, caz cu oaz (ca și în cîmpul regiei, dacă mai e nevoie să subliniez!). Nu dispun de o informație, adică de lecturi suficiente, pentru a emite nete judecăți de valoare, diferențiate. Totuși, mi-aș permite să observ că persistă — și pe plan mondial — tendința unor regizori, dintre cei buni, cu o gîndire autonomă, și uneori chiar a unor actori, de a-și elabora singuri texte de spectacol. Cu excepții pe care eu nu le cunosc, la noi nu a apărut încă acel tip de autor unic și total, ilustrat cu vehemență, aș zice, de un Tadeusz Kantor, „artist al teatrului contemporan“, cu faimoasa sa „trilogie a Mortii“, care — punîndu-și în scenă propriile idei, propriile emoții, propria sa viață — să realizeze o operă în sensul cel mai larg estetic al cuvîntului. Tendința aceasta nu trebuie considerată, de sus, ca o ambiție literară mai mult ori mai puțin deșartă, ci mai curînd trebuie să deștepte întrebări, în zona literaturii dramatice: oare oamenii de și din teatru nu își manifestă în felul acesta nemulțumirea față de ceea ce le oferă autorii propriu-zis, scriitorii? La noi, se știe, regizorii au elaborat cîteva „dramatizări“ sau, mai curînd, „scenarizări“, ale unor scrieri în proză, de predilecție romane (de la Bulgakov la Săraru): ei nu au dramatizat, cum se plîngea — chiar și aici, la București, acum cîteva ani — un autor de teatru străin — cartea abonatilor telefonici! Nu numai că nu au făcut o asemenea operație, dar sînt ferm convinși că, punîndu-li-se la îndemînă opere de valoare, regizorii nu le-ar ocoli, nu le-ar prefera Ersatz-urile, „înlocuitorii“. Merită, cred, să ne gîndim dacă nu cumva cei din teatre nu ocolesc, de fapt, „operele parțiale“, cărora le-ar prefera desigur chiar și „la pièce bien faite“ a lui monsieur Francisque Sarcey (minus sofisticările acestuia), cu o structură solidă și cu o anumită fluentă dialogică, atît de bine minuite la noi, cîndva, de un Aurel Baranga.

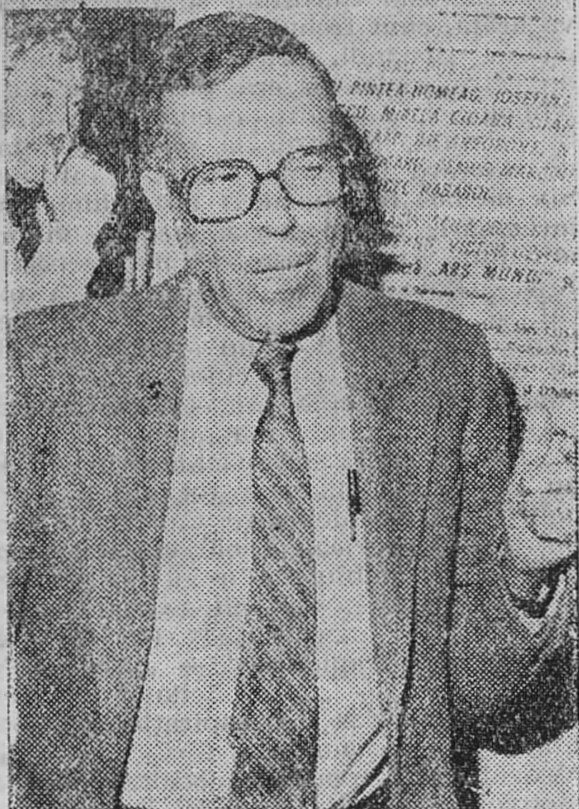
În același timp, ar fi greu să se neghe o anumită predispoziție a autorilor de piese de la noi pentru metaforism (în sensul denunțat de Blaga, alături de catacreză). După absolut modesta mea opinie, ceea ce dramaturgia noastră — de bună seamă deloc lipsită de valori — nu a reușit, totuși, să obțină cu suficientă forță expresivă stă în legarea problematicii actualității de marile, permanentele teme umane. Ca să-mi fac mai transparentă ideea, apelez din nou la un cineast, dar, de data aceasta, la un cineast care a fost și un excelent om de teatru, regizor, actor și dramaturg: Rainer Werner Fassbinder, în elogiul pe care acesta îl aduce maestrului său: „Filmul, obișnuia să spună Sirk, este sînge, lacrimi, ură, moarte, iubire. Și a făcut, Sirk, filme cu sînge, lacrimi, ură, moarte, iubire. Și tot

Sirk obișnuia să spună că nu se pot face filme despre ceva, se pot face numai filme (piese de teatru — n.n.) cu ceva, cu oameni, cu lumină, cu flori, cu oglinzi, cu singe, adică tocmai cu toate acele lucruri nebunești cu care filmele merită să fie făcute. Și a mai spus Sirk că filozofia regizorului, înseamnă lumină și atitudine. Și Douglas Sirk a făcut filmele cele mai gingașe din câte cunosc, filme ale unui ins care iubește oamenii și nu-i disprețuiește ca noi...“ Și dacă ar mai fi nevoie de confirmarea unui asemenea **credo** — din care se cuvine să reținem simbul de foc, miezul semnificațiilor — o găsim într-o relativ recentă mărturisire a lui Dario Fo, întrebat dacă prin „Laboratorio Arlecchino“, un fel de spectacol-lecție dedicat commediei dell'arte, nu renunță cumva la binecunoscutul său militantism politic: „Față de scrierile mele din trecut, aici dimensiunea «politică» a spectacolului apare mai puțin direct, deoarece în cazul acesta nu sînt luate de piept personaje și situații politice bine determinate, nu se vorbește de partide politice, ci se înfruntă probleme fundamentale, de-a dreptul primordiale, ca frica, foamea, supraviețuirea, puterea, căutarea plăcerii de a trăi, care sînt, totuși, și ele, probleme net politice...” Deci, aici, o altă lecție: pentru a-și dobîndi centralitatea, opera are nevoie și de primordialitate, de probleme ontologice fundamentale, legate de o filozofie a omului. Cu alte cuvinte, **dramaturgul** este chemat să înfrunte adversarul — adică materia de viață, realitatea, elementele reprezentative ale momentului istorico-social dat — acolo unde el, adversarul, e mai puternic, nu acolo unde e mai slab...

Ne despart puțini ani de pragul mileniului al treilea și aproape pretutindeni scriitorii au conștiința că se află pe o

linie de hotar, într-o zonă de tranziție, și cu această conștiință se întreabă cum va arăta, cum trebuie să arate literatura, poezia, romanul, drama, în așa-numita, de către sociologi, eră postindustrială a tehnologiei. Am citit de curînd, în această privință, recenzia la o carte editată de Harvard University Press și intitulată **Six memos for the next millenium (Șase însemnări, pro-memoria, pentru viitorul mileniu)**. Autorul este — mai precis, a fost — Italo Calvino, care de fapt a apucat să pregătească primele cinci „memos“, cea de-a șasea nu i-a mai fost dat să o scrie. Iată cele cinci „canoane“ — considerate de autor nu etichete prezumțioase, ci „cîmpuri magnetice“ (noțe cu precădere, ar fi spus Călinescu) — care au constituit temele a tot atîtea conferințe de ținut de către Calvino la universitatea americană; ele vizează literatura în ansamblu, cu o atenție specială acordată prozei, dar nu exclud teatrul, dramaturgia: „ușurință“ (sprinteneală, agilitate) — „rapiditate“ — „precizie“ — „vizualitate“ — „multiplicitate“ (de sensuri, desigur, dar și o aspirație spre totalitate). Le-am enumerat fără a avea aici răgazul unei comentări critice, doar ca motive de meditație, fără îndoială fecundă. Care ar fi fost să fie, însă, cel de-al șaselea „memo“ al cunoscutului narator italian? „Consistența“, „densitatea“ (doar notată în proiect). Din crezul estetic, moral și civic al scriitorului se poate deduce sensul acestei condiții: autorii au a-și propune „țeluri nemăsurate, cu mult dincolo de orice speranță de realizare“. Mă gîndesc că, pentru a obține o firească, organică centralitate a propriilor opere în viața și spațiul teatrului, autorii contemporani pot să adopte cu folos, adaptînd-o, o asemenea clarviziune.

Florian POTRA



Convorbirea cu domnul Arthur Ballett, profesor de artă teatrală la Universitatea din Minnesota și consilier literar la American Conservatory Theater din San Francisco, s-a desfășurat în continuarea întâlnirii pe care omul de teatru american a avut-o cu o serie de critici la redacția revistei „Teatrul”, în luna decembrie 1988. În cadrul discuțiilor purtate, domnul Ballett a evocat pe larg activitatea sa la Guthrie Theater din Minneapolis — unul dintre cele mai importante teatre din S.U.A. —, unde a lucrat ca secretar literar vreme de peste trei decenii, funcționând, în același timp, ca profesor de teatru la Universitatea din acest oraș. Prima întrebare pe care i-am adresat-o domnului Ballett s-a referit la scopul vizitei sale în România.

ROMÂNIA ÎN CIRCUITUL TEATRAL INTERNATİONAL

Arthur
Ballett:

*„Cred că
cei mai
interesanți
regizori
de teatru
se află
în Europa...”*

— Am venit în România cu intenția de a face cunoscută oamenilor de specialitate și, prin aceștia, publicului, dramaturgia americană actuală și, desigur, cu dorința de a afla cât mai multe lucruri despre teatrul românesc și în special despre dramaturgia română. În ceea ce privește literatura dramatică americană de azi, pot să spun că este foarte variată și interesantă, și cred că e de datoria mea să încerc să contribui la difuzarea ei și în străinătate.

— Care socotiți că sînt cei mai semnificativi dramaturgi americani astăzi?

— Oh, sînt destul de mulți: Sam Shepard, David Mamet, David Rabe au devenit deja nume foarte cunoscute. Sînt foarte jucați, și pe drept cuvînt. Sam Shepard este, după părerea mea, un mare dramaturg. Să știți că am citit sute de piese în viața mea, și cred că știu ce spun. Și mai sînt și alții: August Wilson — un dramaturg de culoare, preocupat în special de problemele oamenilor de culoare —, Lee Blessing, David Henry Hwang — a cărui piesă, *M. Butterfly*, a cîștigat anul acesta mai multe premii —, Lanford Wilson, Marsha Norman — o piesă de-a ei se joacă și la dumneavoastră (e vorba de *Noapte bună, mamă* la Teatrul Foarte Mic, n.n.) —, Maria Irene Fornes... Aș mai putea numi și alții. Și am satisfacția că la descoperirea și lansarea cîtorva dintre ei — Shepard de exemplu — am contribuit eu însumi, pe cînd eram la Guthrie.

— De ce ați plecat de la Minneapolis?

— Am predat timp de 35 de ani la Universitate, am lucrat în teatru, locuiam acolo, dar... deodată, am simțit că... în germană e o expresie: „genug ist genug“, „destul e destul“... pur și simplu mă săturasem. E foarte frig acolo; și foarte cald. Și apoi, cunoșteam toate problemele, trecusem prin toate, o dată, de două ori, de trei ori... Și n-am mai vrut. Am 64 de ani, și am hotărît că îmi trebuie „altceva“. Așa că m-am retras de la Universitate. N-aveam de gînd să plec din Minneapolis, dar, pe cînd eram în Europa — am fost un an în Danemarca, am ținut conferințe, pe urmă în Germania, pe urmă prin cîteva țări din estul Europei —, am primit o scrisoare de la teatrul din San Francisco, unde am mulți prieteni: „În loc să te retragi pur și simplu, de ce să nu te retragi la San Francisco și să ne dai o mîna de ajutor?“ Așa că m-am retras doar parțial — m-am mutat acolo. E un oraș foarte frumos, și e ceva nou pentru mine.

— Deci, munca dumneavoastră nu e aceeași ca la Minneapolis.

— Nu. În primul rînd, nu mai sînt secretar literar, sînt „consilier literar“, așa sună titlul meu. Asta înseamnă că ei mă consultă, eu le dau sfaturi și, dacă vor să mă asculte — bine, dacă nu — iarăși bine. Oricum, nu mai stau să lucrez la fiecare piesă, așa cum făceam înainte. Acum mă ocup în special de scris, îmi va apărea o carte la Cambridge University Press. Pentru că, pe cînd eram la Minneapolis, în afară de cursurile de la Universitate și de munca în teatru, eram critic de teatru și film la televiziune.

— Am citit de curînd un studiu în care se încerca o împărțire pe categorii a criticilor de teatru din S.U.A.; se vorbea despre criticii care scriu de fapt pentru a face publicitate spectacolelor respective, apoi despre criticii „academici“, care scriu pentru revistele universitare de tiraj mic, și, în fine, despre criticii „propriu-zisi“. Ce părere aveți despre această clasificare?

— Așa e, există mai multe tipuri. Cred că în toate țările e la fel. Există un tip de critic căruia îi place orice. De fapt, acesta nu e critic, ci cronicar (*reviewer*). Îi place orice, totul e minunat; în fond, el face servicii de publicitate, în ziarele de mare tiraj, pentru filme, pentru spectacole și așa mai departe. E un fel de impresar, căci tot ce spune el se reduce la „ar trebui să vă duceți să vedeți asta“. Există apoi un tip de cronicar mult mai serios. E un critic sau un cronicar — aș prefera termenul de „cronicar“ — care scrie pentru ziare serioase, ziare și reviste mai mari sau mai mici, dar serioase. De pildă, „Time Magazine“ sau „Newsweek“ au astfel de cronicari. Pe „critici“ eu îi văd ca pe o categorie separată. Pentru mine, criticul e o persoană preocupată mai puțin de producția imediată, de o piesă anume, și mai mult de întreaga mișcare, de întreaga istorie a unei forme de artă. De pildă, pentru mine, un mare critic a fost Lessing, care, în Germania, a transformat efectiv scena. Kenneth Tynan, în Anglia, nu era interesat doar să recenzeze o piesă, un spectacol, ci încerca să facă aprecieri globale asupra mișcării teatrale și, nu mai puțin, să orienteze teatrele către dramaturgia importantă — „trebuie să jucăm piesele lui Pinter, sau piesele lui Stoppard, și nu cutare piesuță trivială“ —, să le orienteze în întreaga istorie a dramaturgiei britanice... Vedeți, nu vreau neapărat să spun că un tip de critic e mai bun decît altul; ei au, pur și simplu, funcții diferite. Cronicarul spune „am văzut asta, e vorba despre asta și asta, mi-a plăcut, nu mi-a plăcut, iată de ce nu mi-a plăcut“. Criticul face, în

parte, același lucru, dar este preocupat mai mult să asigure tranziția dinspre trecut spre viitor. În America avem foarte puțini critici adevărați. Mă gândesc la aceia care sînt citați, căci există și critici care scriu pentru reviste mici și destul de obscure — nimeni nu-i citește, nimeni n-a auzit de ei, dar sînt foarte „academici”. Aș spune că Robert Brustein, care scrie mai ales pentru „New York Times”, dar și pentru alte ziare, este un critic adevărat. Stanley Kaufman este, iarăși, un astfel de critic. Mai sînt și alții. Dar nu sînt mulți.

— Am văzut, citind ziarele, că în S.U.A. clasicii sînt destul de puțin jucăți. La New York, de pildă, în vară, exista un singur spectacol Shakespeare, Macbeth...

— Da, pe Broadway. Trebuie să specificăm acest lucru, pentru că e o mare diferență între Broadway și restul teatrelor.

— Dar restul teatrelor ?

— Aș putea spune că toate companiile teatrale profesioniste din țară joacă un spectacol Shakespeare pe an. Nu e foarte mult, dar este totuși un Shakespeare. Anul trecut, noi am jucat **Regele Lear**; anul acesta va fi, poate, **Mult zgomot pentru nimic**, nu s-a stabilit încă, dar, oricum, încercăm să facem un spectacol Shakespeare pe an. Și apoi, în Statele Unite există cinci sau șase festivaluri importante de teatru care nu se ocupă decît de Shakespeare. În Oregon, în sudul Californiei, la San Diego, la Chicago — toate acestea nu joacă decît spectacole shakespeariene. Shakespeare e un nume care garantează întotdeauna un auditoriu foarte larg. Cred că dumneavoastră vă referați la faptul că Shakespeare nu prea are succes pe Broadway. Dar, chiar și la New York, Joe Papp face trei sau patru spectacole Shakespeare pe an; la fel, alte cîteva trupe newyorkeze. În S.U.A., toate trupele de teatru din colegii și universități joacă Shakespeare cel puțin o dată la doi ani. Așa că Shakespeare e foarte jucat în America.

— Da, poate că n-am dat exemplul cel mai bun. Care e situația clasicilor francezi, să zicem, a lui Corneille, Racine, Molière ?

— Da, asta e într-adevăr o mare problemă. Corneille n-a fost niciodată jucat în S.U.A., cel puțin eu, unul, n-am auzit de nici un spectacol Corneille. Racine... **Fedra** și atît, dar foarte rar, poate o dată la douăzeci de ani. Molière e jucat uneori, dar fără prea mult succes. Abia la Guthrie s-a jucat un Molière — **Mizantropul** — care a avut un succes absolut uluitor.

Cred că una dintre explicații — dincolo de regia foarte energică a lui Garland Wright — este că au avut o traducere excelentă, în același timp poetică și spirituală — asta e foarte greu de realizat în cazul lui Molière. Dar, de regulă, în mîinile americanilor Molière nu prea funcționează. Pirandello a avut mai mult noroc, s-au făcut cîteva spectacole, mai recent...

— A și fost „anul Pirandello“...

— Da, exact, și toată lumea a jucat Pirandello, ceea ce, de altfel, e foarte bine. Există și traduceri bune... Cehov este jucat în mod constant; nu întotdeauna bine, dar foarte des... Dramaturgul care „a mers bine”, și pe urmă n-a mai mers, dar poate că va merge iarăși, este Brecht. Eu am făcut, acum vreo patruzeci de ani, prin anii '50, cîteva dintre primele spectacole Brecht în America — **Mutter Courage** și **Teroarea și mizeriile celui de-al treilea Reich**, noi i-am dat alt titlu.

— Și au avut succes ?

— Da, au avut. Teatrul Guthrie a mai montat, mai demult, **Arturo Ui** și **Cercul de cretă caucazian**; și acestea au avut succes. Apoi, foarte ciudat, Brecht a ieșit din modă, în America. Nu știu de ce, dar așa s-a întîmplat. Anul acesta am fost invitat de un teatru să pun din nou în scenă **Teroarea...**, dar n-am mai avut energia s-o fac. E o piesă grea, știți doar, sînt multe personaje, și am spus „îmi pare rău, dar nu pot”. Pe urmă, teatrul respectiv a hotărît să nu mai joace piesa. Brecht este neglijat acum, dar sînt convins că o să reîntre în atenție la un moment dat, mai ales cu **Arturo Ui**, **Cercul de cretă...** și **Mutter Courage**. Mă gândesc ce alți dramaturgi europeni mai sînt jucăți... Iată, nu se vede mai nimic din proaspăta recoltă de dramaturgi germani. Thomas Bernhard a fost jucat la Guthrie, Liviu (Ciulei, n.n.) l-a montat foarte bine, dar n-a prea avut succes, publicul nu l-a vrut. Handke a fost rareori reprezentat; Dürrenmatt nu mai e jucat acum aproape deloc... Da, știu, piesele lui sînt jucate peste tot, dar la noi... Nu-mi dau seama de ce, nu vă pot explica. Cred că în teatru apar „mode” de moment. Iată, de pildă, în clipa de față, la Londra sînt trei spectacole profesioniste cu **Furtuna**! Sigur, e o piesă importantă, dar trei spectacole !... Asta e, moda.

— Înțeleg că ați lucrat și ca regizor.

— Am montat, mai demult, cam o sută de piese. Eram tînăr, aveam multă energie și... am făcut-o. Am montat o mulțime de lucrări interesante. Am hotărît să mă apuc de asta nu pentru că nu avea cine să o facă, erau mulți regizori foarte buni,

dar nici unul nu era dispus să pună în scenă piese noi. Așa că am decis s-o fac eu.

— După părerea dumneavoastră, care sînt cei mai interesanți regizori de teatru astăzi în...

— ...în lume ?

• — Nu, în Statele Unite.

— După părerea mea, cei mai interesați sînt în Europa ! Nu, fără glumă, cred că, astăzi, măștrii scenei, în lume, sînt, indiscutabil, Strehler și Peter Stein. Și Peter Brook, în Anglia, e minunat, deși mie nu mi-a plăcut **Mahabharata**, mi s-a părut că a fost prea îngăduitor cu sine însuși. Dintre regizorii americani... ei bine, există un număr de regizori tineri extrem de buni : Marshall Mason, care montează mai ales piesele lui Lanford Wilson, cea mai recentă e **Arde asta (Burn This)**, o piesă excelentă. Apoi Lloyd Richards, care de fapt a descoperit și a lansat piesele lui August Wilson ; e un regizor de culoare, foarte bun mai ales în acest gen de piese. Trebuie să-i mai numesc, apoi, pe Bill Woodward, care lucrează în mai multe teatre din țară, și pe Mark Lamos, care lucrează pe Coasta de est. La Minneapolis, omul care a venit după Liviu și care începuse să lucreze încă de cînd mai era și el acolo este Garland Wright, un excelent regizor. Trebuie să recunosc că am rămas surprins cînd m-am întors acolo și am văzut ce făcea, erau lucruri de mîna întîii. Cred apoi că regizori ca Wark Davidson, la Los Angeles, și Dan Sullivan, la Seattle, sînt foarte buni. Cam aceștia ar fi regizorii interesați, la ora actuală. După cum vedeți, cei mai mulți dintre ei nu lucrează la New York. Sînt și acolo oameni ca Gene Saks, Mike Nicholls și alții, care, în teatrul comercial, sînt foarte buni regizori.

— În Statele Unite a existat, acum aproape două decenii, o foarte puternică mișcare teatrală de avangardă, să zicem — Living Theatre, Bread and Puppet... Care este situația actuală a acestor trupe ? În ce măsură mai contează ele în viața teatrală americană ?

— Ei bine, în ce privește Living Theatre... Julian Beck a murit, soția lui continuă să facă teatru, dar... Living și-a încheiat drumul. Era un teatru politic, un

teatru „furios“, care acum a ieșit din „modă“. Mie îmi plăcea cel mai mult El Teatro Campesino din California, al lui Luis Valdez. Mulți dintre oamenii de acolo au plecat în alte teatre, Luis Valdez a făcut un film care a avut succes... și pe urmă a mai semnat trei contracte pentru film ! Ceea ce s-a întîmplat cu aceste trupe este că, la un moment dat, au avut foarte mult succes și, avînd succes, au intrat în „curentul principal“ al teatrului, care le-a înghițit... Altele, dimpotrivă, erau într-atît în afara acestui curent încît n-au mai avut public și, pur și simplu, au dispărut. N-aș putea să vă spun unde sînt acum unii dintre acești oameni... Bread and Puppet continuă, ca o operațiune de mică anvergură, dar nu mai e cunoscută. La ora asta, dacă ați întreba o mie de americani, oricare mie de americani, ce este Bread and Puppet, ați constata că nici măcar unul nu știe despre ce e vorba.

— Dar ce s-a întîmplat cu o altă „glorie“ teatrală mai veche a Americii, Actor's Studio al lui Lee Strasberg și Elia Kazan ? A lăsat vreo urmă în stilul de joc al actorilor americani ?

— Nu prea, și asta a fost o modă trecătoare. Acum vreo treizeci de ani, noi descopeream metoda lui Stanislavski și eram foarte entuziasmați de noutate. Din păcate, ea e valabilă numai în cazul anumitor piese, al pieselor lui Cehov, de pildă ; bineînțeles, dacă ai de gînd să-l joci pe Cehov în felul acesta. Dar e o metodă care nu merge deloc la piesele clasice, la Shakespeare, de exemplu. La ora actuală, școlile de actorie combină, în predare, mai multe metode, cea care pune accentul pe „prezentare“, pe vizual, și cea care urmărește studiul psihologic al personajului. În orice caz, cred că astăzi actorii joacă mai bine decît pe vremea cînd ascultau orbește de Strasberg ! Asta e foarte încurajator.

Convorbirea s-a încheiat, cam abrupt, cu aceste cuvinte, domnul Ballett trebuind să plece, în mare grabă, către un alt „punct“ din programul scurtei sale șederi la București. Nu înainte de a promite, cu multă amabilitate, un alt interviu pentru revista „Teatrul“, cu prima ocazie...

Convorbire realizată de
Anca BUCURESCU

TEATRU COMENTAT



DAN TĂRCHILĂ

TEATRU

IO, MIRCEA VOIEVOD
MOARTEA LUI VLAD TEPEȘ
ZIDARUL
CĂLĂTORIA FANTASTICĂ

Fascinația mitico-istorică
între
demersul pedagogic
și retorism
(I)

Editura Eminescu

Editura Eminescu îi tipărește lui Dan Tărchilă un volum de teatru aproape antologic, conținând o cunoscută direcție în activitatea scriitorului, și anume cea semnalizată de fascinația mitico-istorică. Este vorba de două piese din așa-numita categorie istorică (**Io, Mircea Voievod** și **Moartea lui Vlad Tepeș**), precum și de alte două, inspirate de mitul românesc: **Zidarul** (unsprezece variațiuni dramatice pe tema legendei Meșterului Manole) și **Călătoria fantastică**, subintitulată „piesă S.F. în trei acte”, care are la bază basmul autohton **Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte**. În afară de aceasta din urmă, celelalte trei partituri sînt bine-cunoscute de cititor, fiecare dintre ele avînd cîte un „curriculum vitae” destul de personal, cea dintîi mai ales datorînd mass-mediei, un important coeficient de penetrație.

Din 1966, cînd are loc la Constanța premiera absolută a textului **Io, Mircea Voievod**, dramaturgia noastră istorică a cunoscut o dezvoltare fără precedent, în direcția unei ofensive estetice susținute de noua generație de dramaturgi în afirmare (Dumitru Radu Popescu, Marin So-

rescu, Paul Anghel, Mircea Radu Iacoban), la care își vor adăuga temerare eforturi Horia Lovinescu, Valeriu Anania, Paul Everac, Alexandru Sever. Față de strădaniile de înnoire stilistică pe care scriitorii amintiți le confirmă în opera lor, într-un efort de a da o dimensiune europeană, și prin dramaturgie, literaturii române, propunerile lui Dan Tărchilă surprind prin statutul de retardare, uneltele la care apelează purtînd patina vremii unor capodopere bine datate cum sînt **Răzvan și Vidra** de B. P. Hasdeu, **Vlaicu Vodă** de A. Davila și **Apus de soare** de Barbu Ștefănescu Delavrancea. Dacă avem însă în vedere natura pedagogică a literaturii în general și a teatrului în special, **Io, Mircea Voievod** și **Moartea lui Vlad Tepeș** sînt opere importante pentru orice repertoriu angajat în rosturile înalte de întemeiere a simțirii și gîndirii patriotice, în direcția respectului pe care trebuie să-l aibă tinerele generații față de sublimele sacrificii ale antecesorilor noștri îndepărtați, care au păstrat nealterate spiritul și spațiul de viațuire ale românilor. Într-adevăr, **Io, Mircea Voievod** și **Moartea lui Vlad Tepeș** țin de specia evocării, autorul merge pe drumul croit de însăși narațiunea istorică, n-o contrazice în datele ei esențiale, păstrînd în această direcție o elevată ținută didactică, cu șanse mnemotehnice sigure, datorate atît imaginilor încărcate

* Dan Tărchilă, „Teatru”, Editura Eminescu, 1989, seria Teatru comentat.

cu patos, cât și — nu trebuie să scăpăm din vedere acest aspect — dorinței de reinstruire a cititorului. Construcția acestor două piese este pusă în valoare de câte un **prolog** care contabilizează reperele cele mai importante ale „lecției” ce urmează a fi dezvoltată, **epilogurilor** revenindu-le sinteza moralizatoare. Subiectul expunerii este domnitorul Țării Românești, privit, singular dintr-o perspectivă contemporană, care nu se constituie adică în modalitate stilistică pentru întreg edificiul dramaturgic, celelalte personaje rămânând medievale. Se creează o antiteză lipsită de organicitate între personajul principal hiperbolizat și anturajul său. Devenit posesor al unei viziuni moderne, umaniste, în legătură cu conceptul de libertate și neatințare și cu orizontul speranței în relație cu etniile și chiar cu individul, domnitorul român rostește replici improprii pentru vremea sa, când gândirea nu pulsa în dialectica revoluționară. „Oamenii n-au nevoie de aceeași limbă ca să se înțeleagă, ci de aceleași speranțe” spune, de pildă, Mircea, într-un deplin acord cu cuceririle ideologice de azi și trecînd parcă — nu cu un tăvălug, desigur — peste militantismul lui Simion Ștefan și al diaconului Coresi, ce avea să se manifeste, rezultat al unui proces de maturizare socială, aproape două secole mai târziu. Vlad realizează un legămînt cu Matei, în maniera societăților secrete din vremea Revoluției Franceze, rostind pe rînd, și unul și celălalt, formula „consecrată”: **libertate sau moarte!**, iar într-o discuție cu prelatul catolic al curții pune brusc o întrebare inspirată din expresia „închisoare a popoarelor”, atît de des întâlnită în literatura marxistă: „Și despre libertatea popoarelor, ce părere are biserica?” Asemenea anacronisme, care nu sînt doar cîteva, dinamitează funcția informativ-istorică a textului, fără a însemna, cum am mai spus, o încercare de spargere a șabloanelor stilistice, personajele din al doilea plan nefiind plămădite în cheia și spiritul viziunii contemporane. Există, de altfel, în ambele texte, un bogat fond de contradicții și replici imposibile, pe care autorul, cu o neglijență nestudiată, le perpetuează de la o

ediție la alta. Episcopul catolic Francisc va exclama: „Voi românii sînteți o enigmă pentru Sanctitatea sa Papa și chiar pentru Dumnezeu” (s.n.), iar Musa Celebi, venit în tabăra lui Mircea cu spaimă de moarte, întrucît era urmărit de Mahomed, exaltă pe neașteptate ideologia celui de care spera să scape, înfruntîndu-l fără nici o noimă pe Mircea, din partea căruia aștepta salvarea propriei lui vieți: „Al-lah l-a trimis pe Mahomed să cucerească lumea... Oastea lui Mahomed e mare. Voi sînteți puțini... Mahomed vă va învinge...”. Prima venire a lui Musa Celebi în Țara Românească este pusă la cale în mare taină și adusă la cunoștință într-o adunare specială cu demnitarii. Mircea îi inițiază în acest secret diplomatic: „Mîine va trebui să primim împreună, cu toate onorurile, aici la curte pe Musa Celebi, fratele sultanilor Soliman și Mahomed și al treilea fiu al lui Baiazid răposatul”. Vestea îi uimește pe „căpitanii” voievodului, apar proteste. Dar iată că își anunță intrarea în consiliu episcopul Francisc, care își motivează astfel graba: „Tot orașul vorbește despre un fapt căruia mintea mea nu poate să-i dea crezare. Unul din fiii lui Baiazid va veni...” Vrea autorul să sugereze că episcopul conducea o agenție de informații? Cititorul este introdus în „intimitatea” acestui personaj și cunoaște cît de greu îi este lui Francisc să pătrundă în misterele curții, cum încearcă acest șef al conventului de la Argeș să-l inițieze pe Ioan, vărul lui Mircea, abil pretendent neafișat la tron, în tehnica „racolărilor”.

Absența unui conflict autentic, atît în **Io, Mircea Voievod**, cît și în **Moartea lui Vlad Țepeș**, are consecințe vădite în mișcarea necesară unei construcții de gen, lipsa creșterii dramatice jenînd posibilele cîștiguri teatrale. Nimic nu pune cu adevărat în pericol domnia lui Mircea. Singurul factor de adversitate, vărul său Ioan, oblădui de pater Francisc, constituie o amenințare anemică, toate acțiunile celor doi fiind îndeaproape controlate de domnitor, fapt de care cititorul are cunoștință în permanență. Mircea și fiul său, Mihail, pârtaș la tron, îl vizitează pe Francisc în timp ce acesta-l

avea în vizită pe Ioan. Ioan fuge și se ascunde în clopotniță (element romantic). luînd cu sine cheia bisericii, fapt care-i prilejuiește lui Mihail — ațoateștiutor, ca și tatăl său — o glumă „eclezastică“: „Mihail: Voiam să întreb pe Sfinția ta dacă biserica catolică n-ar trebui să aibă două chei: una cu care se deschide și alta cu care se închide. **Francisc**: Cheia bisericii catolice este credința cea adevărată. Numai prin ea se poate intra în biserica noastră. Oricine poate găsi cheia în inima lui. **Mihail**: Și dacă n-o găsește, poate s-o ceară Sfinției tale? **Francisc**: Bineînțeles. **Mihail**: Păcat că în clipa asta n-o ai în buzunar.“

Cît privește **Moartea lui Vlad Țepeș**, conflictul este survolat de psihodramele puse la cale de Draculea și adus într-un legendar plan al doilea de povestile „creșterii și descreșterii“ oamenilor săi de taină Berivoi, Ursu și Utmeș.

Bine articulat ne apare mecanismul care presară cu amănunte istorice spațiul celor două partituri, nefiind vorba de un exces. Aflăm că lui Vlad Țepeș turcii îi mai spuneau și **Kazîclu, cel cu inima neagră**; că regele Poloniei, Vladislav, e un vînător pasionat și un credincios catolic cu ritualuri ferme, ținîndu-și cu regularitate posturile, și că în anul suirii lui Mircea pe tron a avut loc o eclipsă de soare. Portretele celor doi domnitori sînt în peniță retorică, Dan Tărchilă încercînd să restaureze gustul pentru poezia înaltă. Atît Mircea, cît și Vlad Țepeș sînt figuri enorme, cu o acută conștiință a viitorului, ca și cum ar fi plecat din chiar prezentul nostru, să facă față trecutului nostru medieval. Și unul și altul se află în consubstanțialitate cu natura patriei, cu marea și cu pădurea, comportîndu-se ca entități în relație de egalitate cu stihiiile. Așteptîndu-l pe solul său Vilcu, plecat în afacerea Musa Celebi în Asia, Mircea își spune: „Doar n-o fi avut nenorocul să-l prindă vreo furtună și să piară cu corabie cu tot. Nu poate să-mi facă marea una ca asta, mie“... Vlad Țepeș vede pădurea purtînd în sevele ei propria lui conștiință purificatoare: „Țepile își au încă din pădure osîndiții lor. Puieții știu că trebuie să crească înalți și dreapți. Sămînța visează în timpul iernii chipul osînditului. Țeapa aia și-l așteaptă pe al ei. Trimite-i-l!“ Dar aceste procedee nu sînt, bineînțeles, decît calcuri retarde după Eminescu („Tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul / Mi-e prieten nu-

mai mie“), după cum calcuri sînt o serie de scene după alți autori, nelipsit fiind Delavrancea. (Scena în care Vișa, „tainica“ amantă a lui Mircea, îl vizitează în puterea nopții pe voievod nu se poate smulge din contextul geometric asemănător aflat, cum se știe, în **Apus de soare**.) Dan Tărchilă i-arzicit nespuse de atent și pe Shakespeare și pe Calderon de la Barca, tezele acestuia din urmă fiind întrebuintate evident cu folos mai ales în **Zidarul** și **Călătoria fantastică**, cum vom vedea mai tîrziu, dar și în **Moartea lui Vlad Țepeș**, cum remarcă un comentator, citînd replica **Babei**: „În fiecare somn trecem printr-o veșnicie“. Scena dinspre finalul acestei piese, în care Berivoi este silit să se trădeze ca ucigaș, în sala de consiliu, pentru că Vlad aduce un călugăr să officieze chiar acolo o slujbă de înmormîntare pentru Ursu, despre care acest fost scutier al lui Draculea spusese că ar fi fugit la turci, este clar distilată din modelul shakespearian al autodenunțării prin evocarea faptei, acea **mise-en-abîme** devenită de mult emblematică în **Hamlet**. După cum tot din această piesă a marelui Will pare să fie derivată scena **nebuliei** Drusei, fecioara al cărei tată fusese ucis de Berevoui și de acolitul acestuia, Cocora.

Sigur că între cei doi domnitori, în al căror destin dramatic Dan Tărchilă redescoperă adevărul istoric cunoscut că datorită lor a fost păstrată ființa noastră statală, pregătindu-se, pe acest teren, marile evenimente care au urmat în viața poporului nostru, apar și hiatusuri. Vlad Țepeș are momente de exaltare în iubirea lui pentru patrie, justificîndu-se clar: „Noi trebuie să fim de o sută de ori mai fanatici decît ei, cînd ne luptăm pentru libertate. Sînt popoare de care nu te poți apăra cu argumente. Iată parcă aceeași replică, așezată în cheie poetică: „Doamne, Doamne, Doamne! Ajută-mă să pîrjolesc pămîntul și cerul de deasupra de-i cu putință, numai să-i opresc pe cotropitori“. Tot el hrănește o atitudine cinică: „Te ciugulesc ciorile, dar sînt ciorile noastre. Și te mîncă lupii, dar sînt lupii noștri.“ Mircea se relevă în schimb sub un cer interior limpede și calm. El știe că Țara este deasupra lui și a tuturor, avînd răbdarea și înțelegerea unui clarvăzător. „Ție ți-e frică pentru mine, mie mi-e frică pentru Țară“, îi spune el Marei, soția sa, iar vărului Ioan, divulgat ca trădător, îi strigă: „Eu te-am iertat — Țara, nu“.

Paul TUTUNGIU

CRONICA DRAMATICĂ

Principiul ordonator al orchestrației regizorale

Un bine gândit, informat și atractiv afiș-program al Naționalului clujean ne reamintește că piesa **Antoniou și Cleopatra** a fost scrisă probabil în 1606 sau 1607, fiind menționată în „The Stationer's Registers” la 20 mai 1608; ea figurează ca a 11-a „tragedie”, între **Othello** și **Cymbeline**, în canonul shakespearian din 1623, și a putut fi considerată, cu egală îndreptățire, în timp, „dramă istorică” (Schlegel și Verplanck) sau „tragedie romantică sui-generis” (Bradley). Sursa principală de inspirație a piesei, folosită uneori până la calchiere de Shakespeare, o constituie **Viața lui Marc Antoniu** din **Viștile paralele** de Plutarh, dramaturgului putându-i fi la îndemână traducerea lui Thomas North, a cărei primă ediție datează din 1579. De notat că subiectul „plutea în aer” la data scrierii piesei, căci fu-

ANTONIU ȘI CLEOPATRA de **WILLIAM SHAKESPEARE** • **TEATRUL NAȚIONAL** din **CLUJ-NAPOCA** • Data premierei: 26 noiembrie 1988 • În românește de **TUDOR VIANU** • Regia: **MIHAI MĂNIUȚIU** • Decori: **MIHAI MĂDESCU** • Costume: **NADINA SCRIBA** • Distribuția: **ANTON TAUF** (Marc Antoniu); **RADU AMZULESCU** (Octavian Cezar); **OC-TAVIAN LĂLUȚ** (Lepidus); **ION TUDORICĂ** (Sextus Pompeius); **GELU B. IVĂȘCU** (Domitius Enobarbus); **PAUL BASĂRAB** (Eros); **MARIUS BODOCHI** (Scarus, Dercetas); **CĂLIN NEMES** (Filon); **EUGEN NAGY** (Dolabella); **VICTOR NICOLAE** (Tireus); **PETRE BĂCIOIU** (Menas); **VIORICA MISCHILEA** (Mardian); **MELANIA URSU** (Ghicitorul); **GINA PATRICHI** (Cleopatra); **MARIA MUNTEANU** (Octavia); **MIRIAM CUIBUS** (Charmina); **ILEANA NEGRU** (Iras); **ION MARIAN** (Solul); **VASILE MOLDOVAN**, **PĂȘCU POPA**, **OVIDIU JURGEA** (Soldați).



Gina Patrichi și Anton Tauf

sese tradusă în engleză, de Mary Herbert, și tragedia lui Garnier, **Marc-Antoine**, existând chiar și **Tragedia Cleopatrei** („The Tragedy of Cleopatra“, 1594) de Samuel Daniel. Stilistica textului shakespearian va da mult de furcă numeroșilor comentatori ai operei, mai ales datorită „structurilor greșite“ ale unor versuri, „justificate“ de altfel de R. H. Case, îngrijitorul piesei în ediția Arden din 1906, care observa între altele și că „elipsa și expresia ambiguă arată că orice constrângere impietează asupra ideilor și imaginilor ce se cer exprimate“.

Citită azi, în traducerea riguroasă, chiar dacă nu și îndestulător de fluentă a lui Leon Levițchi — din cel de-al șaptelea volum al Operelor complete, pe care se învrednicește să ni le ofere, printr-o strădanie demnă de toată lauda, Editura „Univers“ —, piesa șochează prin structura ei „excesiv“ mozaicată, urmărirea oricât de atentă a părților (în succesiunea neîntreruptă, dar lipsită de o „cauzalitate“ directă a decurgerii scenelor) permițând doar cu greu și numai aproximativ intuirea unei viziuni coerente asupra ansamblului. Pare că dramaturgul și-ar fi îngăduit capriciul de a fi dat textului său structurarea ambiguă a unui **puzzle** sau chiar a unui mozaic care, privit din unghiuri diferite, poate fi „citit“ altfel, oferind imagini ce se refuzau unghiurilor anterioare. E de la sine înțeles că, mai cu seamă într-un astfel de caz, transpunerea și transfigurarea scenică au imperioasă nevoie a unui principiu ordonator, pe care nu-l poate asigura decât alegerea unui anumit unghi de vedere, propriu unei viziuni regizorale integratoare.

Acesta și este meritul principal al spectacolului clujean realizat de regizorul Mihai Măniuțiu cu o impresionantă forță de orchestrare a întregului, capabilă să-i dezvăluie coerența lăuntrică, tocmai prin relevarea irepresibilului tumult de pasionalitate devastatoare, ce-și poate afla, în sine, nu numai cauza, ci și finalitatea. E o înțelegere profundă și, am zice, simpatetică a operei, „decupajul“ regizoral — pe cât de imaginativ, pe atât de riguros motivat — preluând și reverberând o dată cu semnificațiile textului și bogăția sugestiilor lui conotative, ce se vor dispune și ordona parcă prin forța atracției lor într-un adevărat câmp magnetic. Nu o simplă temă cu variațiuni, ci o simfonie a destinului (și predestinării!) se cerea transfigurată scenic într-un limbaj modern, străin de orice afectare retorică și poză romantică, dar capabil să-și asume, în schimb, diversitatea heteroclită a achizițiilor culturale, topindu-le în retorta alchimică a sensibilității contemporane. Spectacolul lui Mihai Măniuțiu propune tocmai un asemenea limbaj scenic, despo-vărat de artificii retorice și soluții presta-

bilite, căutându-și cu încrâncenată ardoare propriul adevăr și găsindu-și inconfundabilul sunet al autenticității în însăși această căutare, menită să nu se mulțumească niciodată cu înșelătoarea strălucire a stratului de semnificații la care totuși a reușit să ajungă. Tensiunea căutării regizorale, convertită în limbaj scenic, ia chipul interpretării actoricești, obligate să-și respecte și să-și onoreze cu exemplaritate statutul său creator. Fiecare partitură actoricească devine importantă, fiecare sunet și fiecare instrument care îl produce e necesar, fiecare scenă, aparent fără legătură cu tema centrală, se va dovedi capabilă să o pună într-o nouă lumină, îmbogățindu-i resorturile motivaționale și reverberațiile semantice. În parcimonioasă elaborare a expresivității planurilor, ca și în savanta orchestrare a acestora, aptă să le facă a-și răspunde ca într-un discurs muzical polifonic, în insistentă revenire a ceea ce am putea numi laitmotivul pasiunii și al patimii devoratoare, ce nu se pot alimenta decât distrugându-și propriile resurse, pînă la extincția cuplului, și ea **necesară** pentru transmutarea lui într-un regim de semnificații simbolice, în capacitatea de a supraviețui deopotrivă și concomitent acuratețea stilistică a detaliului și expresivitatea funcționării lui în ansamblul din care face parte, Mihai Măniuțiu dă dovada excepționalului său talent regizoral, ajuns acum la o remarcabilă maturitate artistică. Nu trebuie să trecem ușor peste **cultura** acestui spectacol, peste ceea ce regizorul a reușit să cunoască și să aprofundeze privitor la psihologia vieții sociale și la spiritualitatea antichității romane și egiptene, fulgurantele sale intuiții artistice hrănindu-se dintr-un studiu întins și temeinic. După cum nu trebuie să subestimăm meritele sale în revigorarea trupei, catalizată atât prin gradul înalt de dificultate al sarcinii artistice încredințate, cât și prin prezența în spectacol a unei mari actrițe a teatrului românesc de azi și dintotdeauna — Gina Patrichi.

Cu farmecul ei straniu, în care intră deopotrivă exuberanță și patos, tandrețe disimulată și ardere fără condiționare, Gina Patrichi întrupează o Cleopatră de flacăra, putînd chiar să uite uneori că e regină, dar neuitînd nici un moment că e femeie și că dragostea ei nu se poate măsura decât cu lipsa de măsură a dragostei lui Antoniu. Nimic nu e mult și nimic nu e destul în această dezlănțuire care-i implică toată ființa, adică orgoliul și feminitatea, inteligența și simțurile, povara de a se ști purtătoarea unui puternic mesaj de spiritualitate tradițională și abandonul firesc pe altarul dragostei împărtășite. Ecclatantă fără ostentație, plină de zburdălnicii juvenile, dar și de retracțilități calculate, sagace în urmărirea scopului și dezinteresată în clipa atingerii lui,



Radu Amzulescu și Maria Munteanu

dornică să fie ocrotită ca să poată ea însăși ocroti, dispunând de știința provocării și ațitării simțurilor, ca și de arta de a nu le domoli niciodată, victimă a propriilor strategii și biruitoare abia prin moarte, Cleopatra Ginei Patrichi e compusă cu o desăvârșită artă actricească și o impecabilă tehnică a dozării efectului scenic, situându-se astfel printre creațiile de vîrf din palmaresul actriței. Inevitabil, scapă comentariului critic inefabilul gesturilor neduse pînă la capăt, al privirilor împăienjenite de lacrimi, din dragoste sau ură, al țipătului înăbușit, nedoritor să-și dezvăluie întreaga bucurie a regăsirii și nici întreaga suferință a înfrîngerii. Din toate acestea, țesute cu har, cu un har care e numai al ei, după cum numai a ei poate fi rostirea mușcată, împătimită, dureros de bucuroasă sau, dimpotrivă, nemărginit

de tristă abia ascunzîndu-și tristețea, actrița și-a creat un inconfundabil **stil de interpretare**, rafinamentul execuției fiind întotdeauna girat de autenticitatea și profunzimea trăirii. (Oare cîți candidați la examenul de admitere în Institutul de teatru n-ar fi bucuroși să-și încerce șansele în anul în care ar ști că ia **clasă**, pe lîngă ațîția profesori asociați de înalt prestigiu, și o simplă actriță ca Gina Patrichi ?)

Sarcina, deloc ușoară, de a asigura în spectacol contraponderea acestei creații actricești îi revine lui Anton Tauf, interpretul lui Marc Antoniu, personaj istoric care, la vremea lui, era unul dintre cei trei și apoi dintre cei doi „stîlpi ai lumii”. Părăsindu-și toate victoriile obținute pe uscat (sub semn de „pămînt”) pentru a se bate, cum vrea Cleopatra, pe mare, (sub semn de „apă”), Antoniu se desparte de sine și de apartenența sa la o ordine materială, morală și astrală a lumii, trebuind mai întîi să se piardă pe sine, pentru a se putea regăsi prin și alături de Cleopatra, într-o altă ordine (poate de „foc”), unde contingentul nu ajunge decît purificat, prin „lamura” simbolurilor sale. După cum Cleopatra nu e o femeie oarecare, nici Antoniu nu e un simplu aventurier, ci o natură dintre cele mai puternice și mai hărăzite de soartă, abia astfel, prin prăbușirea acestei naturi generoase, a acestui adevărat „stîlp al lumii”, devastatoarea pasiune putînd sugera proporțiile-i catastrofale. Într-o neașteptată revenire de formă profesională, pe deplin stăpîn pe mijloacele sale actricești, concentrat asupra-și pînă la a se identifica aproape cu „caracterul” și psihologia personajului interpretat, Anton Tauf realizează la rîndu-i, în Antoniu, o veritabilă creație actricească, neînhibată, ci stimulată de creația Ginei Patrichi. Păcătuiind poate nu atît prin prea marea-i siguranță de sine, cît prin siguranța în dragostea Cleopatrei și în steaua călăuzitoare a nemăsuratei lor pasiuni, Antoniu rămîne pînă la sfîrșit o natură proteică, solară, (funcionarmente opusă celei selenare a Cleopatrei), interpretarea lui Anton Tauf ajungînd, spre meritul ei, la dezinvoltura structurală a personajului și apoi la tragismul conținut, lipsit de afectare, al prăbușirii lumii pe care o reprezintă. Regizorul a lucrat minuțios și stăruitor cu ambii actori și creațiile lor sînt net diferite de cele realizate pînă acum de fiecare dintre ei. E, deci, încă un merit al lui Mihai Măniuțiu, acela de a ni-l revela de astă dată pe Anton Tauf ca pe unul dintre cei mai înzestrați și mai importanți actori ai generației sale, capabil să susțină cu strălucire și forță roluri de o mare complexitate și anvergură, precum acest Antoniu, reprezentînd o culme a creațiilor sale actricești realizate la Naționalul clujean.

Din numeroasa și omogena distribuție a spectacolului se cuvin remarcate, pentru pregnanța lor scenică deosebită, compozițiile datorate Melaniei Ursu (Ghicatorul) și Vioricăi Mischilea (Mardian), portretizările — de fin desen psihologic — schițate de Radu Amzulescu (Octavian Cezar) și Gelu Bogdan Ivașcu (Domitius Enobarbus), desfătătoarele apariții — minuțios cizelate — datorate actrițelor Miriam Cui-bus (Charmina) și Ileana Negru (Iras). Se rețin și alte contururi, între care cele semnate de Maria Munteanu (Octavia), Ion Marian (Solul), Eugen Nagy (Dolabella) și Marius Bodochi (Scarus și Dercetas), chiar dacă rostirea acestuia din urmă n-a scăpat încă de o tentă retorică, exterioară.

Adecvate, avînd totuși un mai sărac relief dramatic, sînt și interpretările lui Octavian Lăluț (Lepidus), Paul Basarab (Eros), Călin Nemeș (Filon), Victor Nicolae (Tireus) și Petre Băcioiu (Menas). Nu ne putem pronunța asupra interpretării lui Ion Tudorică, în Sextus Pompeius, pentru că datorită unui nefericit concurs de împrejurări, în locul său a intrat, în reprezentarea văzută de noi, însuși regizorul Mihai Măniuțiu, descurcîndu-se satisfăcător pentru fortuitul său debut actoricesc.

Decorurile lui Mihai Mădescu se „reduc” la un înclinat și însîngerat plan scenic, comportînd apoi elemente de recuzită capabile să sugereze schimbările de mediu, ambianță și atmosferă specifică, iar costumele, create cu fantezie (deși probabil foarte economice) de Nadina Scriba, reușesc să fie de cele mai multe ori caracterizante pentru puternica individualitate a protagoniștilor, cît și pentru grupurile care-i înconjoară. O mențiune specială se cuvine muzicii, intens expresive, datorate lui Iosif Herțea. Remarcabile sînt și compozițiile plastice ale mișcării scenice, beneficiind de colaborarea lui Miriam Răducanu.

Dirijînd cu mîină sigură, cu tact și cu calm, dar și cu nervul necesar, una dintre cele mai dificile partituri shakespeareene, regizorul Mihai Măniuțiu dă o montare de referință a piesei *Antoniou și Cleopatra*, ale cărei numeroase secvențe antologice merită un comentariu detaliat. Creațiile actoricești semnate de Gina Patrichi și Anton Tauf sînt și ele demne să figureze în orice antologie a teatrului românesc contemporan. Iar spectacolul reprezintă o dată importantă în istoria Teatrului Național din Cluj-Napoca, fiind cel care repune activitatea acestui teatru în zona de prim interes a vieții noastre teatrale.

Victor PARHON

DE LA TEXT

Un spectacol „Vassa Jeleznova”

Perspectiva psihologică

„Am scris aproape douăzeci de piese și toate sînt alcătuite, mai mult sau mai puțin, din scene fără prea multă coeziune între ele, a căror acțiune nu are un fir conducător; personajele, de asemenea, nu sînt bine conturate, nu trăiesc, nu sînt realizate” — declara Gorki în 1932, tocmai anul în care orașul său natal, Nijni-Novgorod, primea numele scriitorului, omagiu de care nu a mai avut parte nici un alt artist în timpul vieții (ba chiar, nici postum). Cuvintele acestea să fie oare reflexul unei ipocrite autocritici conjuncturale sau al unui imens orgoliu, disimulat în falsă modestie? Ori, poate, al autenticei umilințe a unui autentic creator, nemulțumit, chiar în culmea gloriei, de propria sa operă dramatică? Dincolo de răspunsul pe care l-ar putea primi întrebarea, fapt este că această operă a fost jucată, într-o vreme,

VASSA JELEZNOVA de **MAXIM GORKI** • **TEATRUL NAȚIONAL** din **BUCUREȘTI** • Data premierei: 12 ianuarie 1989 • Regia: **ION COJAR** • Scenografia: **DAN JITIANU** • Traducerea: **EMMA BENIUC** • Distribuția: **FLORINA CERCEL** (Vassa Borisovna); **ION MARINESCU** (Serghei Petrovici Jeleznov); **GEORGE CONSTANTIN** (Prohor Borisovici Hrapov); **TAMARA CREȚULESCU** (Natalia); **MAGDALENA CERNAT** (Ludmila); **OLGA DELIA MATEESCU** (Rașel); **RODICA MUREȘAN** (Anna); **GHEORGHE CRISTESCU** (Melnikov); **ADRIAN CIOBANU**, student I.A.T.C. (Evgheni); **ALEXANDRU HASNAȘ** (Gurie Krotkih); **RUXANDRA ENESCU**, studentă I.A.T.C. (Liza); **OANA IOACHIM**, studentă I.A.T.C. (Polia); **VASILE FILIPESCU** (Piaterkin).

representativ:

la Teatrul Național

cel puțin tot atît cît dramaturgia lui Cehov. (Gorki este socotit, de altfel, de unii cercetători, drept un continuator tematic — ce-i drept, la altă „temperatură” ideologică — al lui Cehov, opinie din plin discutabilă.) Explicația largii difuziuni scenice de care s-au bucurat, pînă curînd după mijlocul secolului, piesele gorkiene trebuie căutată, pentru epoca despre care e vorba, în caracterul lor de manifest politic și social, în virulența cu care erau denunțate viciile claselor dominante. O dramă, proclama Gorki, trebuie „să provoace emoții actuale, atît de necesare în zilele noastre, cînd cuvîntul trebuie să fie plin de ardoare, combativ, ca să mistuie ruggina filistină de pe sufletele noastre”. Exigențele momentului au înstaurat astfel imaginea militantului, a „demascatorului”, în detrimentul celei a artistului, lucru ce a făcut ca piesele sale (cu excepția **Azilului de noapte**, capodopera necontestată ca atare decît de autorul însuși, în același articol din care am citat pînă acum) să iasă din atenția oamenilor de teatru, mai puțin preocupați, în deceniile următoare, „să mistuie ruggina filistină”. „Aceste spectacole — scria în 1968 Gheorghe Tovstonogov, unul dintre regizorii care au contribuit la readucerea lui Gorki pe scena contemporană — îl puneau în valoare mai degrabă pe Gorki cetățeanul decît pe Gorki psihologul subtil”; așa s-a născut „legenda despre absența caracterului scenic al pieselor lui Gorki, legendă ce s-a extins asupra întregii sale moșteniri dramatice”. Legenda încă nu s-a spulberat cu totul și, de aceea, hotărîrea unui teatru de a pune în scenă un text gorkian, altul decît **Azilul...**, implică o doză de risc.

Riscul a fost asumat și, s-o spunem din capul locului, admirabil depășit, de Teatrul Național din București și de regizorul Ion Cojar, cu **Vassa Jeleznova**. Alegerea acestei piese este, la rîndul ei, destul de temerară; scrisă în 1910, **Vassa Jeleznova** a fost revăzută (substanțial, adică practic rescrisă) de Gorki în penultimul său an de viață, 1935... Unele dintre



Florina Cercel; protagonista montării

observațiile aspre pe care le aducea autorul propriilor lucrări nu sînt deloc lipsite de valabilitate în privința acestui text; „felia de viață” e decupată cu o anume bruschetă, trama evoluează conform nu atît logicii interne a evenimentelor (ceea ce, de altminteri, ar fi un indiciu de modernitate a scriiturii), cît



George Constantin, alături de Rodica Mureșan...

...și de Tamara Crețulescu



necesității de a degaja „teza”: inevitabila pieire căreia îi e sortită: burghezia capitalistă exploatoare (teză care nici măcar nu mai avea nevoie, în locul și momentul respectiv, să fie ilustrată printr-o operă de artă...). Contrar spuselor lui Gorki însă, în **Vassa Jeleznova**, ca și în mai toate piesele sale, personajele sînt bine conturate și trăiesc. Dramaturgul are o uluitoare capacitate de a-și caracteriza eroii, încă de la primele replici, complet și, mai ales, complex: nici unul dintre personaje nu e definit, unilateral, ca „bun” sau „rău”. S-ar putea spune că talentul artistului a întrecut cu mult intențiile didactice ale moralistului; de parte de a fi simple scheme caracterologice, eroii lui Gorki sînt oameni „mai” buni sau „mai” răi, chiar cele mai reprobabile ori mai nobile dintre acțiunile lor avînd motivații la care ești obligat să te gîndești îndelung înainte de a-i condamna sau absolvi definitiv. Acesta este și marele merit al spectacolului realizat de Ion Cojar: faptul că îndeamnă la reflecție asupra problematicei piesei, fără să impună verdicte pre-fabricate.

Textul e descifrat tocmai din perspectiva datelor psihologice ale personajelor, fiecare dintre ele fiind atent analizat și, uneori, inspirat îmbogățit, precum în cazul Annei ori al lui Krotkih. Stilistic, montarea se înscrie, pe urmele piesei, într-un realism modulat, cu discreție, de inflexiuni expresioniste, ca, de pildă, în scena dintre Vassa și Jeleznov sau în aceea, excelent rezolvată, a morții Vassei, moment mult mai pregnant, în spectacol, decît finalul, care apare cam expedit. Ne amintesc, aceste scene și alte câteva (cheful în absența Vassei, confruntarea ei cu Rașel) de o altă notație a lui Tovstonogov: „Sub rîs scriitorul descoperă adesea tragicul și sub tragic — rîsul. Autorul alege răsturnări de situație care fac ca scenele de comedie, împinse pînă la grotesc, să devină tragice”. Estompînd defectele piesei — structura compozițională fragilă și tezismul —, regizorul a pus în valoare calitățile ei — profunzimea și subtilitatea studiului de caractere și moravuri. Spațiul de joc ales — sala Amfiteatru a Naționalului — înlesnește, dată fiind distanța mică dintre scenă și sală, captarea tuturor nuanțelor jocului actoricesc, în conducerea căruia îndelungata experiență pedagogică a lui Ion Cojar are un cuvînt decisiv.

Distribuția a fost impecabil alcătuită și dirijată; fiecare interpret se „vede” și se „aude” — cu nesemnificative excepții — atît cît trebuie și cum trebuie pentru a se obține coralitatea indispensabilă oricărui spectacol. În rolul titular, Florina Cercel apare în cea mai bună evoluție a sa pe scena Naționalului. Actrița compune figura Vassei cu înțelegere față de

drama intimă a eroinei. I-ar fi fost ușor să arate o făptură tiranică și, în cele din urmă, odioasă; Florina Cercel a întreprins însă o lectură aprofundată a partiturii, reușind astfel să facă să transpară, în filigran, istoria tragică a coruperii unei ființe, a tot ceea ce fusese, cândva, sensibilitate și duioșie în acest suflet, mort acum. Supraveghindu-și cu grijă mișcarea, mimica și inflexiunile vocii, actrița impune o creație cel puțin egală cu aceea a ilustrelor sale predecesoare în acest rol. Invitat în reprezentatie, George Constantin este, în Prohor Hrapov, așa cum îl știam și totuși altul. Aceleași sînt puternica lui personalitate actoricească și autoritatea cu care domină scena; altele sînt frazarea și intonația, jocul fizionomic și desenul gesturilor, fapt cu atît mai relevabil cu cît rolul său de acum seamănă în multe puncte cu acela din **Li-vada de vișini**. Aici, sub masca bonomă și inofensivă de petrecăreț incurabil, George Constantin lasă, fără ostentație, să se ghicească și, în final, să izbucnească, rapacitatea și cruzimea negustorului. Natalia, fiica cea mare a Jeleznovilor, e înfățișată de Tamara Crețulescu într-o compoziție net conturată, în care identificarea și distanțarea în raport cu personajul au parte egală. Foarte bine concepută, cu măsură și fără alunecări facile, este scena beției Nataliei; o surdină pusă strigătului disperat cu care primește moartea mamei (detaliu inexistent în piesă și care, de altfel, încetșează profilul eroinei) n-ar dauna cu nimic expresivității jocului. E o remarcă de făcut și în privința interpretării Magdalenei Cernat (Ludmila, fiica mezină și arierată a Vasei), tînără actriță de talent și prea puțin văzută pînă acum; proiectul teoretic al rolului este ireproșabil, dar concretizarea scenică suferă uneori de excese, fără îndoială lesne de înlăturat. Rașel, personajul cel mai dificil de întruchipat, căci, din cauza numeroaselor replici retorice, are un prea mic coeficient de credibilitate, i-a revenit Olgăi Delia Mateescu; actrița îi conferă, cu distincție și inteligență, substanța umană pe care textul i-o refuzase. Anna, confidenta și spioana Vasei, capătă, în viziunea regizorală și prin jocul Rodicăi Mușeșan, o pondere sporită față de cea din piesă; Anna devine un fel de eminentă cenușie (chiar și la propriu, fiind îmbrăcată în gri), nu lipsită de foarte lumeste slăbiciuni, pe care actrița le face sesizabile extrem de convingător. Într-un rol de mică întindere, dar de mare importanță în ansamblul scrierii (Serghei, soțul Vasei), întrucît în funcție de el se explică multe dintre particularitățile psihice ale celorlalți eroi, Ion Marinescu joacă în forță; indiscutabil, apariția sa e de efect, dar o mai fermă autocenzură



Olga Delia Mateescu

nu ar fi de prisos. În roluri episodice sau mai puțin generoase, se dovedește omogenă calitativ contribuția actorilor Alexandru Hasnaș, Gheorghe Cristescu și Vasile Filipescu, precum și a studenților la I.A.T.C. Ruxandra Enescu, Oana Ioachim și Adrian Ciobanu. În special demnă de laude este dicțiunea tuturor interpretelor, aspect prea adesea neglijat de la o vreme; ne bucură să constatăm că actorii nu au uitat că vorbele pe care le rostesc răsună pe scena unui Teatru Național.

Un paragraf aparte i se cuvine scenografiei semnate de Dan Jitianu. Decorul, în care predomină lemnul (sugerînd „cușca de lemn” despre care vorbește Gorki), rezumă și detaliază totodată o întreagă mentalitate, vizualizînd atît textul, cît și subtextul piesei; pînă și planta de carton (care nemulțumește la început) își are, aici, justificarea sa. Costumele urmăresc definirea personajelor pe coordonatele simbolisticii cromatice; dincolo de aceasta, au calitatea rară de a fi elegante. Scenografia participă astfel la împlinirea imaginii unui spectacol adevărat, a unui spectacol de ținută, la altitudinea pe care o impune numele teatrului.

Alice GEORGESCU



Ion Marinescu

Simbioza dintre text și realizarea scenică

Există autori dramatici — Ibsen, Cehov, Gorki, Caragiale al nostru ș.a. — care obligă conștiința artistică a lumii în mod strict și fundamental.

Față de acești autori, bineînțeles și față de opera lor, manifestarea de teatru este ținută să judece exegetic, impunându-și responsabilități cardinale. Mă refer, anume, la scrieri intrate în clasicitatea genului dramatic. În ierarhiile culturii, aceste scrieri reprezintă entități. Ca atare, tot ce intră în alcătuirea lor trebuie păstrat cu linia, cu rigoarea și cu integritatea sa originală. Ne dăm seama de ce. Aceste piese sînt construcții sigure și durabile, modele în materie; au echilibru și proporție; denotă studiu și ajungere fermă la adevăruri de viață; dovedesc pătrundere în straturi definitorii ale psihologiei umane; ne introduc în ambianțe

de epoci și societăți, cu chipul specific al acestora și cu mentalitatea lor caracteristică; dau măsuri constitutive în ce privește puterea de comunicare prin formă dramatică și prin teatru; îmbracă toate aceste acte de cunoaștere în veșminte de artă, conferindu-le astfel încă o emblemă de perenitate.

Socotesc, deci, că aceste texte dramatice trebuiesc ferite de speculații și experimente, indiferent din ce sorginte ar porni și de ce motivări ar fi însoțite. Arta spectacolului, într-adevăr, poate revendica mult; nu însă și totul. Este în drepturile și în datoria ei să caute, să inoveze, să propună interpretări inedite, să practice mijloace noi de expresie. Este liberă să aducă aspecte ale fenomenului teatral pe portative și în ritmuri de modernitate; să descopere și alte modalități estetice, alăturându-le celor în ființă ori eventual corectîndu-le; să pună și relațiile teatrale sub unghiuri interdisciplinare, în spiritul sintetizator al vremii. Există, însă, o condiție: toate acestea trebuie să se petreacă pe terenuri disponibile, acolo unde prospecțiunea poate fi semn activ de înaintare și cucerire, nu și în domenii de patrimoniu, zdruncinînd acolo temeuri și structuri.



George Constantin

Dau curs acestor reflecții, sub impresia unui spectacol la care am asistat recent: **Vassa Jeleznova** de Maxim Gorki, la Teatrul Național din București. Vorbesc cu starea de spirit a spectatorului din fotoliul său de orchestră. M-am simțit, cu adevărat, sub o cupolă de teatru național. Am intuit, pe viu, câtă corespondență și câtă simbioză sînt posibile între textul literar și realizarea scenică. Am constatat, înregistrînd pulsul și starea emoțională din sală, că interesul pentru forme și valori clasice continuă să fie prezent în sensibilitatea publicului contemporan. Am înțeles, de asemenea, cît de actuală poate fi o piesă din repertoriul universal al teatrului, și cîtă funcțiune edificatoare poate încă dobîndi, dar nu supunînd-o la convulsii cazuistice ori semanticiste, ci dimpotrivă lăsînd-o în șartul ei istoric și moral, cu sensul autentic pe care i l-a gîndit creatorul ei și cu chipul neprefăcut al lumii și al epocii care i-au inspirat-o.

Acestatea, toate, m-au mulțumit. Întrețineau în mine o stare de liniște fecundă, de încredere, de încă o împrietenire cu ceea ce știm să facem în teatru și pentru teatru. Resimt un sentiment de grațitudine față de toți care au conceput și

au contribuit la realizarea acestui spectacol: regizor, actori, scenograf, asistenți de regie, colaboratori tehnici ș.a.

Este în firea și în aplecările mele, atunci cînd e cazul să vorbesc despre ce am văzut la teatru, să încep cu actorii. Profesorul de literatură din mine îi numără printre nedezmîniții lui prieteni și tovarăși de muncă. Le mulțumesc, în legătură cu spectacolul amintit, și tutu- rora la un loc, și fiecăruia în parte.

Florina Cercel, în rolul Vassa, are pregnanță și autoritate. Duce la capăt, în gradare și tensiune continuă, un rol greu, complex, cu asprimi tragice, nu lipsit însă în datele lui profunde și de unde ale unui fior omenesc. Ion Marinescu, interpretul lui Serghei Petrovici Jeleznov, dă personajului său trăsături și intensități dostoevskiene. George Constantin, în rolul lui Prohor Borisovici Hrapov — amestec de viciu, cinism, amoralitate, umor grotesc, cîteodată parcă și de ușoare reveniri într-o realitate mai umană — atinge niveluri înalte de conștiință și de profesionalitate actricească. Tamara Crețulescu, interpreta Nataliei, se înscrie cu intuiție sigură, convingătoare, pe registrele psihologice ale rolului său: atît acelea trebuind s-o arate ca pe o ființă în-

răită de mediul familial și de împrejurări, cit și acelea mai blinde, în care tinerețea și feminitatea ei își cer ceva din dreptul lor la viață. Aparent, numai, rolul Ludmillei — fata năîngă a Vasiei Jeleznova — ar fi un rol ușor. În năîngia personajului nu e numai năîngie, ieșire haotică din realitate; este și ceva de bunătate naivă, ingenuă, pe care parcă natura omenească nu ar lăsa-o să se piardă. Magdalena Cernat, în jocul său, ne-a ajutat să simțim aceasta. Rodica Mureșan, în rolul Anna, omul de „încrere” al Vasiei, redă cu justete ceea ce personajul său toarce în sine și urmărește cu infernalitate. Rașel Moiseeva, nora Vasiei Jeleznova, deține în economia piesei un rost-cheie. Reprezintă încă o poartă deschisă —, spre salvare sufletească, spre ieșire din ceva atavic și ceva de blestem — într-o lume ce se prăbușește. Olga Delia Mateescu, titulara acestui rol, îi stăpînește întreaga claviatură: cu linie, cu discreție, cu eleganță, cu înțelegere subtilă a situațiilor, de la acelea făcute din tăceri încrincenate pînă la altele izbucnind în strigăte de revoltă. Gheorghe Cristescu (personajul Melnikov), Alexandru Hasnaș (personajul Gurie Krotkih) și Vasile Filipescu (personajul Piaterkin) au în piesă doar apariții episodice. Sînt totuși apariții interesante, ca întregire de atmosferă, ca documente vii de epocă și ca tipologie umană.

Regizorul — presupun că și în calitatea sa de profesor la Institut — a inclus în distribuție și trei studenți ai I.A.T.C.: Ruxandra Enescu (rolul Liza), Oana Ioachim (rolul Polia), Adrian Ciobanu (rolul Evgheni). Prezențe plăcute; debuturi promițătoare; lecții bine învățate; și, cred, atitudine de respect și de recunoștință față de ceea ce au de învățat de la magistrul lor și de la colectivul actoricesc al teatrului lîngă care apar.

Scenografia semnată de Dan Jitianu — decor, costume, accesorii — spune ce trebuie și cum trebuie. Și, mai ales, este perfect funcțională; face cu puțință ca pe un podium de studio impresia de largă mișcare dramatică să se desfășoare cu întreaga ei acuitate.

Ajung acum și la constructorul spectacolului, Ion Cojar. Îi cer, acestui prieten și coleg de învățămînt, ca în sine să se simtă împăcat. Semnează un lucru pentru care cultura noastră actuală de teatru îi poate rămîne îndatorată. Recunosc în spectacolul său multiplele valențe ale personalității sale: regizor, profesor, pedagog, artist, om de cultură, păzitor al unei table de valori amenințate citeodată de vînturi agnostice.

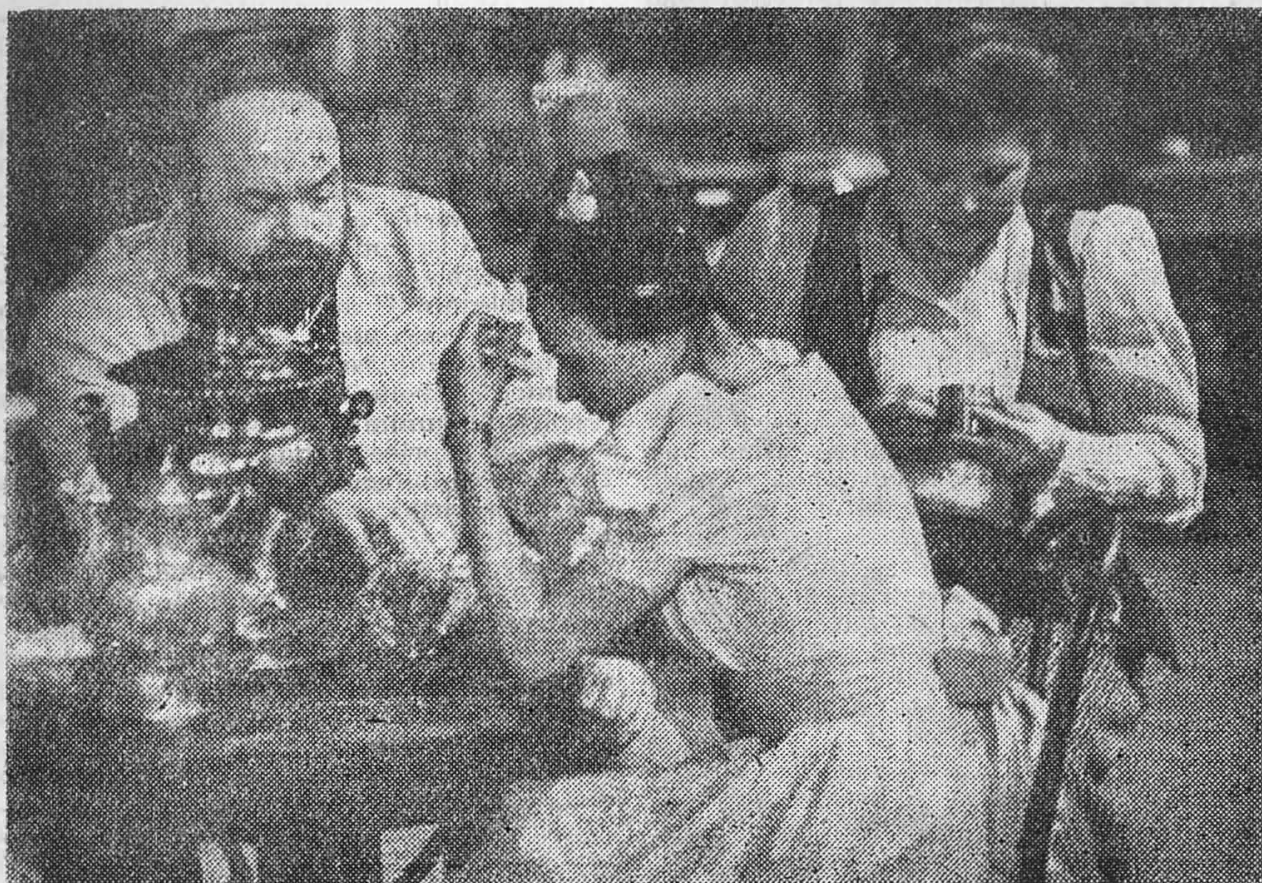
Aduc, acestui recent spectacol al primei noastre scene omagiul simplu dar adînc ce se cuvine unui lucru serios, făcut cu pricepere și cu inimă.

Ion ZAMFIRESCU

Vassa Jeleznova de Gorki, la Teatrul Național din București, este unul din cele mai bune spectacole văzute de mine în ultima vreme, nu numai pe „prima scenă a țării”, ci și pe alte scene din țară. Meritul este, desigur, al întregului colectiv de realizatori, care, se simte, au lucrat în deplină unitate, cu o profundă concentrare și cu înțelegerea resorturilor umane și sociale ale dramei lui Gorki, creînd o imagine de ansamblu a unei lumi crepusculare, dar încă vitale, în care fiecare personaj poartă însemnele unei puternice individualități, limpede desenată și, totodată, ale clasei sau categoriei sociale sau morale căreia îi aparține, avînd o existență scenică vie, convingătoare, organică. Spectacol „de actori”, pentru că fiecare, aproape fără excepție, creează un portret veridic, ce nu se uită, **Vassa Jeleznova** este, în același timp, un spectacol în care regizorul, „murind în fiecare actor”, trăiește în fiecare clipă a universului uman pe care l-a construit cu talent, cu migală și perseverență, cu claritatea viziunii și știința concretizării scenice a intențiilor, atent la toate sensurile și implicațiile textului și dezvoltîndu-le creator, în lumina ideii dominante.

Meritele regizorului Ion Cojar încep, de fapt, de la însăși alegerea piesei, uitată parcă ani de zile și dovedindu-și acum din plin viabilitatea și actualitatea, prin adevărul uman și social pe care-l comunică într-o construcție dramatică încheată.

Ele, aceste merite, continuă cu alcătuirea distribuției, și, în primul rînd, cu atribuirea rolului titular Florinei Cercel, o actriță talentată, de mai mulți ani cantonată la roluri de comedie, și acelea destul de rare, făcîndu-ne aproape să uităm că, la Timișoara, înainte de a veni la Naționalului bucureștean, se afirmase în substanțiale partituri dramatice. Cojar a „văzut-o” în Vassa și intuiția lui n-a dat greș, actrița creînd cu o gamă largă de mijloace un personaj autoritar și complex, solid articulat, concentrînd trăsăturile unei clase și ale unei individualități distincte într-o sinteză vie, organică, în care energia și voința aprigă, orientate spre un unic țel — averea ce înseamnă putere — se lasă uneori înmuiate de o undă de umanitate, repede reprimată. Aceeași intuiție sigură l-a con-



George Constantin, Magdalena Cernat și Florina Cercei

dus pe Ion Cojar și în distribuirea celorlalte roluri. Și nu pot decât să regret că spațiul îmi permite doar să menționez în treacăt creația antologică a lui George Constantin în Prohor Borisovici Hrapov, dar și mica bijuterie actoricească realizată de Ion Marinescu (de când nu l-am mai văzut într-un rol nou pe scena Naționalului?), în scurta dar percutanta apariție a lui Serghei Petrovici Jeleznov, figură odioasă și jalnică, a cărei grimasă se reține. Mai puțin inspirat a fost regizorul, distribuind în rolul dificil al Ludmillei pe Magdalena Cernat, actriță care a depășit demult vîrsta personajului și a cărei compoziție e meritorie prin efort și desen exterior, dar prea puțin convingătoare artistic, lipsindu-i candoarea și fiorul interior.

În al treilea rînd, regizorul a fost inspirat cînd a apelat la Dan Jitianu pentru scenografia spectacolului. Arhitectul-scenograf a rezolvat excelent problema scenei ingrate a sălii Amfiteatru, construind în fundal un coridor îngust, cu nenumărate uși, sugerînd o atmosferă sufocantă, de pîndă permanentă, de suspiciune și nesinceritate, un spațiu închis în care se circulă mult pe furiș, ușile deschizîndu-se și închizîndu-se într-o agitație continuă.

În această structură spațială, ce lasă liber platoul în semicerc al scenei, pentru viața „la lumina zilei” a familiei, și cu această excelentă echipă actoricească, Ion Cojar a construit o suită de acțiuni de înaltă tensiune și intensă teatralitate, creînd momente în afara textului, dar în spiritul acestuia, — începînd chiar cu scena mută ce deschide spectacolul și care introduce publicul în atmosfera oprimantă a casei Jeleznov: slujnica aduce samovarul, călcînd cu grijă, cu ochii în toate părțile, apoi șterge repede praful „nici fir să nu rămînă” și se retrage în grabă, cu teamă și ușurare. Pe urma ei, Anna „mîna dreaptă a stăpînei”, dă o raită prin cămară și-și plimbă degetele pe mobile pentru a controla zelul slujnicei (personajul Annei a căpătat, de altfel, un relief deosebit în spectacol, profilul ei fiind îmbogățit printr-o seamă de acțiuni, gesturi și stări, ce-i divulgă viața duplicitară, rezolvate scenic de Rodica Mureșan cu bune mijloace profesionale). Cînd Vassa intră împreună cu Gurie Krotkih (atent schițat de Alexandru Hasnaș) și-și descaltă obosită cismele pline de noroi, rostind prima replică a piesei — „Trei ruble și jumătate la mia de puduri...”, publicul știe deja în ce fel de mediu se află.

Asemenea acțiuni, amănunte concrete, sugestive și revelatoare pentru modul de viață, caracterele și relațiile personajelor, sînt numeroase în spectacol, regizorul îndrumînd totodată actorii spre o comportare cît mai firească, evitînd grandilocvența — chiar în scenele de confruntare politică directă, între Vassa și Rașel (cu multă sobrietate și noblete naturală interpretată de Olga Delia Mateescu), ridicînd uneori tensiunea dramatică pînă la un paroxism al violenței într-o savantă alternare de ritmuri care nu ocolește accentele comice, momentele de destîndere apărînd la fel de firește ca și cele de dezlănțuire. Arta stăpînirii ansamblului se evidențiază în fiecare moment al spectacolului, două scene fiind, cred, deosebit de relevante pentru teatralitatea și adevărul lor: petrecerea pusă la cale de Prohor în lipsa Vasei, în care veselie se dezlănțuie în cîntec și dans, ca un fel de descătușare a energiilor vitale oprite, și scena finală, în care corul funebru, lumina ipocrită și jalea simulată nu pot acoperi colcăiala de patimi și cupiditate ce continuă viața clădită pe minciună a clanului Hrapov-Jeleznov, peste care replica Rașelei, rostită cu calm și siguranță, răsună ca o condamnare fără drept de apel: „Al vostru! Oare ce-i al vostru din toate acestea?”

Margareta BĂRBUȚĂ

Densitatea semnificațiilor

Melpomene și Thalia, rănite de infidelitatea pontifului, și lăcrimate de abandon, părea că se îndepărtaseră de cercurile și cerul sacru al Epidaurului românesc, slujit cu păgînă credință de Ion Cojar. Divinul profesor se consacrase academiei artelor spectacolului, și marele lui spirit tutelar veghea livezile de meri roditori ale ucenicilor întru devenirea lor scenică, spre benefica ascensiune a teatrului românesc. Acumulările dobîndite în procesul sacerdoțiului histrionic s-au ivit, revărsîndu-se, în fluviile unei creații regizorale de altitudine europeană. Ion Cojar, ctitorul spectacolului **Vassa Jeleznova**, ridică cultura spectaculară a teatrului modern prin contemporaneitate la altitudinile Teatrului Național din urbea-metropolă. Valențele creative ale regiei sale pornesc de la dramaturgia lui Gorki și prin contur caligrafiat în convenția sugestivă a teatralității înnoitoare. Universul dramei lui Gorki se supune unor transfigurări scenice dublate de finținile psihologice, de inspiratele conotații

grație cărora remodelarea tipologiilor dramaturgice devine congruentă unei opțiuni estetice ce poartă amprenta și caracterele actualității. Spectacolul, lecție deschisă, construiește prin harurile artistice ale lui Ion Cojar o lume ivită din adîncurile împătimate ale continentului slav. Concretețea istorică a narațiunii intră în conjuncție cu perenitatea patetică a universului uman. Imaginea muzeală a companiei Jeleznov-Hrapov se convertește în imagine procesuală, continuă, autorul spectacolului plămînd idei artistice revelante. Revoluția apare la zenit și în crepuscul, luminile incandescente ale momentelor istorice scapără la opaițul amurgului de provincie. Poncifele estetice cedează înnoirilor în materie de artă spectaculară și spectacolul lui Ion Cojar se cristalizează în idei și sentimente prime-nitoare. Regizorul nu cade în capcanele experimentului infantil și nici în desuetudinea convenționalismului filologic. Opera scenică se constituie ca o exegeză în sfera dramaturgiei gorkiene, întreprinsă de cultura funcțională și pluridisciplinară a regizorului. Conclavul histrionic de elită răspunde percutantelor idei încărcate de fantezia și originalitatea plămuirilor în reliefurile unor creații scenice exponențiale. Scenele spectacolului sînt impregnate de stări psihologice dictate de regie, spre declanșări dramatice, fizionomiile personajelor se construiesc prin relații autentice și modalități expresive de spontaneitate elaborată. S-a urmărit destinul fiecăruia pe traiectoria biografiei socio-morale, cultivîndu-se detalii scenice motivate în logica artistică a demersului scenic. Imaginea Vasei Jeleznova în creația Florinei Cercel, temperamentul vorace al eroinei, prind contururi cutremurătoare în memorabile scene, după cum George Constantin în Hrapov aduce candoarea deghizată și lasitatea șerpuitoare a eroului. În concepția lui Ion Cojar, personajul Rașel, interpretat eclatant de Olga Delia Mateescu, intră în conjuncție cu întreaga viziune modernă a spectacolului. Simbolul cortinei, hartă a companiei Jeleznov-Hrapov, stigmatizează dezumanizarea și avariția citadelei pe ultima treaptă a existenței morale. Cortina și scenografia lui Dan Jitianu, în ansamblul ei, rimează cu omogenitatea concepției regizorale și cu opțiunea artistică a regizorului. Prin **Vassa Jeleznova**, Teatrul Național își dovedește rolul de primă vioară în concertul artelor spectacolului, azi, Național și european, spectacolul lui Ion Cojar se constituie drept virf de lance al teatrului românesc în spiritualitatea contemporaneității, prin modernitatea gestului cultural, dens în semnificații majore, ivite din preaplinul actualității împresurătoare.

Ion TOBOȘARU

A construi un stil

Opțiunea Teatrului „Nottara” pentru una dintre piesele reprezentative aparținând teatrului chinez din prima jumătate a secolului este nu numai artistic curajoasă, ci și semn al deschiderii către arii culturale din afara Europei. Că nu este vorba de o întâmplare ne-o dovedește chiar numele autorului, Cao Yu, considerat cel mai important dramaturg modern al Chinei, precum și textul ales, **Taifun (Furtuna)**, dramă ce și-a impus creatorul încă din tinerețe (în 1933, când a fost scrisă piesa, Cao Yu avea doar douăzeci și trei de ani). Spectatorului și cititorului de azi îi par stranii nu atât caracterele, relațiile sau problematica textului, cât mai degrabă anumite formule de expresie și reprezentare a lumii ce i se înfățișează; din această pricină, sarcina colectivului teatral nu e deloc lesnicioasă. Criteriile de firesc și verosimilitate cu care operăm, ca și inventarul nostru de simboluri, nu se potrivesc desăvârșit imaginii pe care o primim, înseși accepțiile atribuite conceptului de realism fiind diferite sau dezvăluind în cele din urmă modalități diferite de înțelegere și trăire. În construcția dramatică, scriitorul adaptează de fapt structuri teatrale vădit

Dana Dogaru alături de Dragoș Pâslaru și de Emil Hossu

TAIFUN (FURTUNA) de CAO YU •
TEATRUL „NOTTARA” • Data premi-
erei : 13 decembrie 1988 • Traducere
de MIRA și CONSTANTIN LUPEANU
• Regia : ALEXANDRU DABIJA •
Scenografia : SICĂ RUSESCU • Dis-
tribuția : ȘTEFAN RADOF (Zhou
Puyuan); DANA DOGARU (Zhou
Pony); EMIL HOSSU (Zhou Ping);
CRISTIAN ȘOFRON (Zhou Chong);
ION POPA (Lu Hui); RUXANDRA
SIRETEANU (Lu Shiping); DRAGOȘ
PÂSLARU (Lu Dahai); VICTORIA
COCIAȘ-ȘERBAN (Phoenix); VALE-
RIU PREDA (Umbra); ION PORSILĂ
(Servitorul).



europene, bazate pe mimesis — social și psihologic —, însă adaptarea se produce pe un teren dominat profund de o tradiție spectaculară ce ne este, vrînd-nevrînd, complot străină. Cu toate acestea, e ușor să ne imaginăm efectul revoluționar produs de piesă, la timpul și în climatul ei specific mult mai puternic decît efectul de straniețate pe care îl resimțim noi, astăzi.

Taifun amintește Intrucîtva de Ibsen (în construcție și problematică), dar și de Ostrovski (în conducerea firului epic). Însă, firește, asemenea comparații țin în primul rînd de capacitatea spectatorului contemporan de a se raporta la modele ce-i sînt familiare. Eșantionul uman propus de Cao Yu este familia burgheză, confruntîndu-se două variante limpezi, cei avuți și cei foarte săraci. Sînt puse în pagină dereglările produse de către structura socială, inechitabilă, în sufletele și destinele furtunoase ale tuturor eroilor. Atît în mod deliberat, cît și involuntar, lumea descrisă își transmite tarele peste generații, viciind puritatea, împingînd-o la autodistrugere. Capul familiei Zhou, tatăl, are o autoritate absolută asupra muncitorilor de la mina sa, precum și asupra celor care trăiesc alături de el. Seducerea unei servitoare, în tinerețe, generează un lanț de tragice coincidențe, care sugerează repetarea, în timp, a aceluiași ciclu existențial. Numai că nu sînt condamnați la suferință și moarte doar membrii familiei „adverse”, dintre care tînăra Phoenix este obligată — prin revelarea unui incest — la sinucidere, ci blestemul se răsfîrînge și asupra propriei case, asupra soției și a ambilor fii.

Lucrul cel mai dificil pentru montare este găsirea tonului potrivit, capabil să obțină participarea spectatorului, emoționîndu-l. Regizorul Alexandru Dabija are meritul incontestabil de a fi aflat un stil omogen pentru întreaga reprezentare, un stil care să evite pitorescul fără să submineze culoarea specifică, să reveleze tragicul ștergînd cu delicatețe tușele de melodramă; justetea și limpezimea demonstrației sînt conservate fără ca narațiunea să alunece vreodată în didacticism. Calitățile acestei montări, impresionante și sobre, sînt dintre cele majore, pentru că tensiunea vine din profunzime și nu din „efecte”. Există, cred, trei argumente care ajută la această evidentă reușită; cadrul scenografic, ideea apariției „umbrei” și, poate cel mai important, jocul actorilor.

Imaginea scenică propusă de Sică Rusescu are o frumusețe neobișnuită. Arhitectura decorului, pe două niveluri separate de un plafon-grilaj, este expresivă și

funcțională. Cu măsură și rafinament, atît obiectele scenice, cît și costumele sugerează specificul tradițional, dar și situația în timp a acțiunii. Atenția asupra detaliului este maximă, și totuși nici un element nu e inutil, nici o urmă de încărcare barocă nu se întrevade. O dominantă coloristică de roșu brun, ca sîngele înche-gat, dă armonie întregului. Pictural și totuși generos ca volum, spațiul creat de Sică Rusescu mi se pare a fi, prin eleganță și adecvare, o realizare remarcabilă.

Neîndoielnic, pentru actori **Taifun** este o experiență extrem de fertilă, marea lor majoritate punînd în lumină calități mult diferite de imaginea obișnuită a propriului talent, de altfel binecunoscut. Modalitatea generală de abordare a personajelor e caracterizată de o foarte puternică implicare psihică, acest tip aparte de realism presupunînd — din punctul de vedere al regizorului — o interiorizare a afectului, o știință a nuanței, care necesită o disciplină deloc comodă. Vorbirea e firească și totuși reținută, acutele nu ajung niciodată să prindă amploare, înăbușîndu-se parcă, din dorința de a nu lăsa loc declarativului și vehemenței. Dana Dogaru (Zhou Pony, a doua soție a tatălui) se măsoară cu un rol dificil pe care îl stăpînește cu notabilă forță, construind dezabuzarea, senzualitatea, deruta, durerea, bovarismul, cu o discreție atît de... complexă, încît eroina pare a evolua de la combustionare la implozie. Gestică sa e dozată milimetric, pauzele grăiesc și se supraincercă de trăire, între revoltă și acceptare pasivă, ca o efigie a hirisului. Ștefan Radof e tăios ca o lamă de brici, puternic și inconștient, obligîndu-și personajul să se micșoreze treptat, pe măsura desfășurării acțiunii, către o meschină viermuire; măiestria actorului se revelează atît în episoadele de confruntare cu celelalte personaje (excelentă, scena spargerii ceștii de ceai, ca și cea a reîntîlnirii cu Shiping), cît și în monologul furtunii. Foarte izbutită este contorsionarea personajului Ping, fiul cel mare, în viziunea lui Emil Hossu un leagăn de slăbiciuni și violențe, rupt între setea de curățenie și senzualitatea irepresibilă. Actorul dezvăluie o forță și un simț al nuanței cu totul speciale (îndeosebi în comunicarea cu cele două partenere). Mijloace oarecum mai exterioare (fără a distona vădit față de ansamblu) pun în joc Cristian Șofron (cu circumstanța unui rol destul de liniar, de adolescent pur, rezolvat corect, însă fără fior), și Ion Popa (Lu Kui, slujitorul parazit și escroc al industriașului, tatăl lui Phoenix, rol bogat,

însă caricaturizat uneori prea gros de actor).

Cele mai dificile, pentru că sînt și demonstrative, sînt personajele pozitive, iar interpreții lor trec încercarea excelent. În pofida aparentei simplități a partiturii, Ruxandra Sireteanu (Lu Shiping) conferă personajului mamei o splendidă demnitate, un calm de stîncă neclintită sub loviturile dezlănțuite ale destinului și, parcă fără nici un efort, cîștigă în scena finală, a rugăciunii dezarmate, o copleșitoare vibrație tragică. În cariera actriței, rolul reprezintă, cu siguranță, un vîrf. Dragoș Păslaru (Dahai, fiul lui Shiping și al industriașului Zhou Puyuan) are de întruchipat conștiința proletară în plin proces de trezire, însă personajul capătă un plus de îndîrjire și de luciditate, o frămîntare lăuntrică tumultuoasă, ce aparțin, fără îndoială, unui actor excepțional. Cu o minuție care îi controlează consecvent vitalitatea, Victoria Cociaș-Șerban reușește o adevărată creație în Phoenix, tînăra slujitoare a familiei Zhou, de care se îndrăgostesc ambii frați. Fragilă și pasionată, modestă și puternică, eroina are în întruchiparea actriței și grație și transparență. Mișcarea scenică e deopotrivă elaborată și firească, rostirea e rotundă și plină, încărcată treptat de o suferință sfîșietoare, care nu se diluează însă în patetism. Se adaugă, la toate acestea, o exemplară colaborare cu partenerii (atenția sa trează surprinde orice reacție și răspunde oricărei sugestii din scenă), concurînd la impunerea unei autentice personalități actricești.

Farmecul montării este potențat și de prezența unui personaj mut, costumat în linia teatrului tradițional chinez, „Umbra“, comentator și conștiință a dramei. Dificila sarcină i-a revenit lui Valeriu Preda, care reușește, fără ostentație, o performanță coregrafică a cărei plasticitate impresionează. Taifun de Cao Yu, în viziunea lui Alexandru Dabija, mi se pare un spectacol care va rămîne, atît în conștiința spectatorilor, cît și în memoria interpreților săi, ca un moment de împlinire artistică. El certifică, încă o dată, cursul ascendent al producțiilor Teatrului „Notttara“ în această stagiune.

Miruna RUNCAN

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI

Ștefan Iordache
în

„Astă-seară stau acasă“

În politica repertorială a Teatrului Mic, punerea în valoare a remarcabilelor forțe actricești de care dispune (și pe care a avut meritul de a le fi „agonisit“, în timp, mai totdeauna cu discernămint) prin montarea unor spectacole gîndite exact din acest unghi, al actorului, constituie o preocupare statornică și, desigur, întru totul lăudabilă.

Un astfel de recital l-a adus la rampă recent pe Ștefan Iordache, un actor căruia prim-planul i se cuvine cu prisosință, ba chiar, ne îngăduim să spunem, un actor care și dintr-un spectacol cu mulți, foarte mulți interpreți ar avea forța să facă un „one man show“ (teoretic, desigur, pentru că în practică mutarea centrelor de greutate într-o alcătuire scenică nu ar constitui un merit, ci dimpotrivă). Perfect îndreptățită, de asemenea, în cazul lui Ștefan Iordache, ni s-a părut ideea unui musical, pentru că remarcabilul Richard al III-lea nu ne-a făcut să uităm evoluțiile de incontestabil succes din **Cele două orfeline**, **Bună seara, domnule Wilde!** sau **Lady X**.

Cu toate aceste premise mai mult decît promițătoare, recitalul său **Astă-seară stau acasă** a lăsat, trebuie s-o spunem de la început, o senzație de netă dezamăgire. Am putea spune nedumerită dezamăgire, dacă ne gîndim că, alături de Ștefan Iordache, pe afiș figurau Nicu Alifantis, autorul muzicii, și Silviu Purcărete, semnat al regiei, deci nume constituind o garanție nu doar de har dar și de profesionalitate.

ASTĂ-SEARĂ STAU ACASĂ, o în-
timplare oarecum umoristică de TONI
GRECU ARHIRE și DORU ANTO-
NESI • **TEATRUL MIC** • Data pre-
mierii : 27 decembrie 1988 • Regia :
SILVIU PURCĂRETE • Muzica :
NICU ALIFANTIS • Mișcarea sce-
nică : ROXANA COLCEAG • Costu-
mele : CARMEN-MIHAELA TRIFU •
Decoruri : NICOLAE ULARU • Inter-
pretarea : ȘTEFAN IORDACHE.



De ce, totuși, dezamăgirea?

În primul rînd, nu încapе indoială, datorită inconsistenței textului semnat de Toni Grecu Arhire și Doru Antoneși, înșiruire de glumițe nu lipsite de un anumit haz (unele), obosite prin repetare (multe altele), toate însă de tip „răvaș”, ceea ce pentru un spectacol de teatru de peste două ore se dovedește a fi extrem de puțin. Poantele nu reprezintă, așa cum era firesc, accentele, punctele de agrementare ale unei structuri narative concepute în cheia umorului, ci se substituie structurii înseși. Nu ne îndoiм că textul a fost scris anume pentru acest spectacol, dar absența unei structuri dramatice, oricît de simple, este evidentă. Pe afiș, textul e definit ca „o întîmplare oarecum umoristică”, și este, într-adevăr, oarecum umoristică, fără a fi însă, nici o clipă, o **întîmplare**; or, acesta ni se pare păcatul lui fundamental.

Tonul de glumă fără pretenții (deși activitatea anterioară a regizorului îl îndreptățeа să le formuleze) a fost preluat și de montarea lui Silviu Purcărete, aglomerare de gaguri — unele izbutite, altele mai puțin — desfășurîndu-se pe orizontală, fără creșteri, fără relaxări, fără schimbări de ritm ori intensitate. Poate

acest lucru explică și scăderea interesului în partea a doua a spectacolului. E vorba, credem, nu de o calitate literară și scenică mai modestă, ci pur și simplu de faptul că e a doua.

Despre muzica lui Nicu Alifantis nu putem spune că a fost lipsită de calitate, așa cum nu au fost fără valoare de sugestie decorurile lui Nicolae Ularu și, uneori, costumele semnate de Carmen-Mihaela Trifu. Au păcătuі însă, toate, prin dorința de a face prea mult, a comenta excesiv textul prin mijloacele proprii, a atrage atenția mereu și cu orice preț. Poate o instinctivă neîncredere în textura literară, senzația, chiar nemărturisită, a lipsei de miză.

Unei trupe de dansatoare prezente într-un spectacol de această factură nu-i cere nimeni performanțele Annei Pavlova. Ne așteptam, însă, a fi toate în același ritm (eventual al muzicii pe care tocmai o ascultam), a-și coordona mișcările, gesturile, poate și mimica; ceea ce s-a realizat arareori.

Pare ciudat ca într-o cronică a interpretării, și mai cu seamă cînd e vorba despre „un om — un spectacol”, cîm spune afișul la **Astă-seară stau acasă**, să se discute despre text, regie, muzică etc. și abia la urmă despre „un om — un spectacol”. Observațiile privind evoluția actorului nu pot face însă abstracție de context pentru că, în acest caz, a fost determinant pentru interpretare. Sigur că Ștefan Iordache a spus bine textul, a nuanțat ideile, a subliniat hazul replicii, dar textul, ideile, replicile nu l-au ajutat foarte mult. Din spectacolele muzicale citate la începutul cronicii reținuseм că Ștefan Iordache se mișcă foarte bine, că știe să cînte și să danseze, disponibilități ale actorului care în prezentul spectacol au fost însă foarte puțin puse în valoare (în afara cîntatului, e drept). Există momente, în recital, cînd recunoști cu bucurie, cu admirație, ce ar fi trebuit, ce lesne ar fi putut să fie un „one man show” Ștefan Iordache, dar, din păcate, rămîn puncte strălucitoare pe o țesătură de toată mîna, cum se spune. Am plecat de la reprezentație cu gîndul cu care venisem: că actorului i se cuvine cu prisosință un recital, că un musical i-ar veni mînușă, constituind, totodată, o binevenită diversificare în repertoriul său din ultimii ani și că așteptăm cu nerăbdare, cu anticipată satisfacție de spectator, acest recital.

Și o ultimă subliniere: Teatrul Mic nu greșește în consecvența strădăniei de a apropia de scenă tinere condeie, de a sprîjini debuturi. Este, totuși, necesară o exigență mai mare, cu alît mai mult cu cît cîntările teatrului merită, efectiv, să fie apărute.

Cristina DUMITRESCU

Profunzimea simplității

De la spectacolul cu *Amurgul burghez*, Dan Alecsandrescu nu a mai realizat nici o montare de o asemenea uimitoare profunzime, atinsă prin simplitate și firesc. Cele mărturisite în Caietul de sală („sînt 10 ani de cînd mă gîndesc în modul cel mai serios la această piesă“) par să ex-

RAȚA SĂLBATICĂ de HENRIK IBSEN • TEATRUL NAȚIONAL din TÎRGU MUREȘ • Data premierei : 8 decembrie 1988 • Regia : DAN ALECSANDRESCU • Scenografia : TRAIAN NIȚESCU • Distribuția : ION SĂSĂRAN (Werle) ; RADU DOBRE BASARAB (Gregers Werle) ; CONSTANTIN SĂSĂREANU (Bătrînul Ekdal) ; AUREL ȘTEFĂNESCU (Hjalmar Ekdal) ; MARINELA POPESCU (Gina Ekdal) ; FLORENTINA MOCANU — studentă anul III — (Hedvig) ; DOINA PREDA (Doamna Sorby) ; ION FISCUTEANU (Relling).

plice izbînda, dar, așa cum se întîmplă mai întotdeauna în astfel de fericite cazuri, realizarea depășește cu mult intențiile declarate.

Încă de la primele replici, din primul minut al spectacolului, se simte instaurîndu-se în scenă o **altă atitudine** față de lumea textului, un **alt sens** al conflictului oferit de capodopera ibseniană, o **altă tensiune** decît cea stîrnită de piesă la lectură. Oricît de intimidați ne-am găsi în fața prestigiului cîștigat în lume de Ibsen, este aproape imposibil să nu percepem înverșunarea dramaturgului împotriva contemporanilor săi ; o înverșunare de care, dorind să nu fie incriminat, se dezice, „împroprietărindu-și“ adversarul cu simț moral, cu superioritate intelectuală, cu metafizică. Înverșunarea **trebuie** să ne fie inoculată și nouă. Cu cît sînt, astfel, mai bogați cei de teapa lui Gregers Werle, cu atît eșuarea lor pe banca acuzării, căderea lor în fața opiniei publice sînt mai vădite, devenind urgente, obligatorii, iminente. Asta a și urmărit. Ibsen este un acuzator public care speră să se dizolve în anonimat, să ia invizibila înfățișare a Destinului, prin faptul că ordonează probele materiale ale vinovăției fără să le însoțească de vreo pledoarie, dar cu asemenea subtilitate încît ver-

Florentina Mocanu, Aurel Ștefănescu și Marinela Popescu





Constantin Săsăreanu și Radu Dobre Basarab

dictul, dat chiar de noi, să treacă din regimul necesității în spectrul fatalității. Ardentă modernitate a spectacolului în aceasta rezidă: avertizează că pactizarea cu „instanța” Ibsen face din noi suspectii simpatizanți ai stării de tembelism gregar, gloată de sordide mulaje luate după chipul și firea lui Hjalmar Ekdal. Ibsen afișează față de noi un caustic complex de superioritate: resentimentele stîrnite în noi trebuiau să sfîrșească în presentimentul dispariției celor a căror crimă a fost demascată; iar presentimentul, o dată rostit, să se **preschimbe în și să funcționeze ca blestem**. Însă condamnarea lui Gregers, obținută de la noi de Ibsen, nu se sfîrșește prin execuție. Clanul Werle rămîne în viață spre a îndura veșnica penitență a urii noastre. Comutarea pedepsei cu moartea e o tortură ce o vor avea de îndurat pînă cînd se va întîmpla — dacă se va întîmpla vreodată — ca toți spectatorii din sală să fie o mulțime de variante ale lui Gregers! Să mori de rîs, nu alta! Așa e! **Rața sălbatică** e o comedie, Tragică — pentru noi. Ibsen rîde în sinea sa de toți, numai el e deasupra personajelor și a lumii, deci și deasupra noastră. Ibsen ne condamnase, din premisă, la a fi niște Ekdali înduioșați de propria noastră soartă. Așadar, pentru toți Ekdalii e inevitabilă segregarea maniheistă a personajelor

în „pozitive” și „negative”! Celor buni Ibsen pretinde să le fie trecut cu vederea faptul că nu sînt conștienți prin ce anume sînt ei astfel. (Această viclenie a autorului e dată în vileag în spectacol prin aceea altă întrupare a personajelor decît o impune textul.) Cei răi sînt bogați — motiv pentru care-și pot îngădui luxul renunțării la tot ce au pentru a se travesti în sacerdoți ai absolutului. Frisonant în spectacolul lui Dan Alecsandrescu e că Gregers Werle nu pare să fie o excepție, un izolat, un caz patologic de ahtiat, de obsedat și fanatic al adevărului, al impecabilității ființei umane, ci mai degrabă unul din mulții membri ai unui secret ordin monahal ori ai unei obscure secte a absolutizanților ce s-au răspîndit prin omenire pentru a-i supune pe oameni unei bestiale viviseccii morale. Radu Dobre Basarab creează în acest rol un sadic dedulcit la supreme justificări. E detașat de orice i se întîmplă lui; nu poate cădea în ridicol, pentru că el se coboară de bunăvoie pînă la a fi ridicol; acceptă orice promiscuitate, pentru că el își însoțește viitoarea victimă pînă unde vrea aceasta să ajungă. Comuniunea cu victima e totală, desăvîșită. Se lasă cotropit de același mușgai ca și gazdele asasinabile. Actorul a făcut din acest Gregers un personaj care niciodată nu contrazice, niciodată nu i se opune celuilalt decît atît cît să-l poată îmbrînci exact în direcția în care acela își repede replica pentru a-l lovi. Marele comerciant Werle, tatăl lui Gregers, este un preafieric: nu a fost atins de morbul fiului său și nu-i poate fi nici victimă. Dar va orbi. Cecitatea care-l va lovi peste puțin timp și care e prețul preafiericirii lui nu e o biată maladie incurabilă, ci o supremă pedeapsă pentru faptul că el, bătrînul, s-a hotărît să nu mai chinuiască ființele umane istovindu-le și, alegîndu-și-o pe ultima menajeră drept soție, a ridicat-o pe una din victimele sale la rangul celor Alesi. Werle bătrînul este, față de fiul său, un primitiv: își distrugea supușii fizic, apelînd la chingile legilor de fier ale economiei. Gregers Werle le distruge, „fără să mintă, fără să înșele”, doar aplicîndu-le tratamentul dezvăluirii adevărului. E un rafinat, e un pur, e un asasin perfect. Bătrînul Werle, în interpretarea lui Ion Săsăran, stîrnește o binemeritată compasiune. El se face vinovat doar de faptul că nu se lasă acuzat de fiul său, că i-a plăcut să fie îmbrobodit de menajera casei lui, însă fără riscul de a fi asemeni lui Hjalmar Ekdal. Dar dacă menajera — doamna Sorby — îl iubește cu adevărat? Și, din spectacol, s-ar părea că da! Iată de ce, în ochii lui Gregers, tatăl său este de două ori vinovat fiind un Ales, dispre-

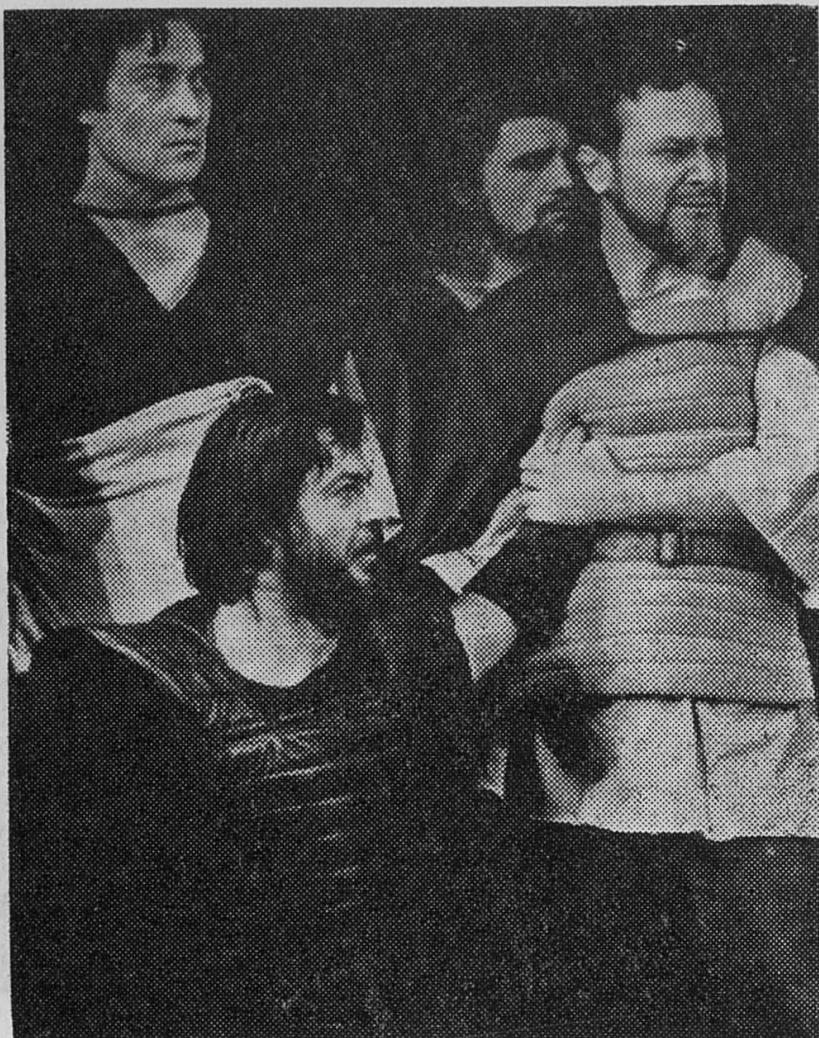
tuiește cura de absolut și mai este și iubit! Așa prezentându-l pe bătrînul Werle, spectacolul lui Dan Alecsandrescu îl scoate din categoria „negativilor” și sugerează că ar putea fi așezat lingă... Ibsen. După spectacol pare că însuși autorul și-a dobîndit ascendentul asupra lumii, trecînd printr-un purgatoriu asemeni bătrînului. Excelentă stratagemă regizorală!

Aceștia ar fi „negativi”, condamnații lui Ibsen. Care să fie, atunci, pozitivi? Gina Ekdal, soția lui Hjalmar? Care i-a fost amantă bătrînului Werle și de la care o are pe Hedvig, cea amenințată, și ea, de orbire? Gina, care a trecut-o pe sărmana fată în contul lui Hjalmar, încornoratul neîncornorat, pentru că n-a avut norocul doamnei Sorby? Marinela Popescu ne convinge că Gina își ocrotește soțul — muncește în locul lui, ține gospodăria, își crește fata — și se preface a crede în bliiguia pretenție a soțului ei cum că ar fi un inventator în devenire. Îl iubește? Nu. Îi este credincioasă doar, dar nu din devotament, ci din lipsa unei alte soluții. Marinela Popescu desăvîrșește portretul-robot al înăcirii ființei umane închise în țarcul impersonalei modestii. Gina, în interpretarea acestei actrițe extrem de expresive, este personajul absolvit de incomoda datorie de a fi pozitiv: năprasnica ei dorință de a-și ispăși păcatele tinereții prin devoțiune o absolvă de orice vină, dar o și scutește de șansa oricărui merit deosebit. Ea nu dorește decît să-și ducă zilele în așa fel încît să poată uita trecutul. Pozitiv nu poate fi nici Hjalmar! Excelentul actor care e Aurel Ștefănescu (niciodată n-a fost surprins în vreun rol care să nu fi fost construit cu minuție pînă la cea mai subtilă nuanță) realizează un Hjalmar narcozat de propriile sale iluzii despre sine. Drapat în egoisme infantile, un aiurit setos de minciuna pe care o secretează cu voluptate, cu incîntare, cu imaginație și permanent. Tocmai astfel înfoclită — în fluturările mîinilor sale, în simpatica și dezarmanta sa naivitate, în fragila sa siluetă filiformă — „vede” camilpetrescianul Gregers odioasa idee de „necesară minciună a vieții” bîntuind umanitatea: idee împotriva căreia, teoretic, e de luptat. În ceca ce-l privește pe bătrînul Ekdal, acesta nu e senil, ci un fericit prin viclenie: e dublul bătrînului Werle — își degustă gloriola vieții sale cînd ochiul lumii nu îl vede. În acest rol Constantin Săsăreanu e un braconier al propriei sale iluzorii demnități: altă bucurie reală nu mai are în afara aceleia de a-și purta — pe furate — hainele corpului ofițeresc, din rîndul căruia a fost cîndva exclus. Bătrînul Ekdal e un „fost” negativ. O relievă. Nu mai contează pentru ceilalți decît cantitativ. E o povară de casat. Micuța Hedvig (Florentina Mocanu, studentă în anul III la Institutul de Teatru din Tîrgu Mureș) este un hibrid;

altoiu dintre două regnuri adversare. Un compromis social condamnat biologic să orbească galopant, întocmai ca tatăl ei adevărat, să aspire tulbure către otrăvitorul absolut, ca fratele său vitreg, Gregers, și să stea ascuns printre oamenii care succumbă în rarefiata atmosferă a abstracțiilor etice. Ibsen a fost obligat astfel să ne prevină: mezialianța dintre real și ideal nu e posibilă. În spectacol ea nu-și găsește locul nici printre hăitași, nici printre hăituiți. Ea nu are ce căuta pe lume și în viață, pentru că e evident: Hedvig este soluția teoretică și rezolvarea practică găsită de orice căutare în această direcție — Moartea. Ce poate fi pozitiv într-o sinucigașă prin accident? N-a fost accidentală moartea ei? Atunci ce poate fi pozitiv într-o moarte care de fapt o scutește de suferințele orbirii și ale existenței fără rost?

Și atunci, dragă domnule Ibsen, unde ești? Și ce-ai de zis? Iată marea idee a spectacolului: Ibsen nu putea fi decît medicul. Medicul Relling. Care le știe pe toate și nu poate face nimic, nu poate schimba nimic, în ciuda faptului că se împotrivesc fatalității din răspuțeri, dar, parcă și în glumă; presimțind că nu va izbuti nimic. În înfățișarea și în conduita acestui personaj s-a ascuns autorul în montarea lui Dan Alecsandrescu. S-a ascuns cu sau fără voia sa: medicul apare atunci cînd trebuie, intervine și apoi se retrage, minios parcă pe neputința sa. Ion Fiscuteanu îl înzestrează pe acest Deus Otiosus cu toate cabotinăriile menite să-l scuize în propriii săi ochi și să înjghebeze în fața noastră o explicație plauzibilă, ori măcar acceptabilă: vrea să treacă drept bețiv ordinar, dar nu pune în gură nici o picătură de alcool; drept desfrînatul multor nopți pierdute, iar nesomnul său e al vegherii și al pîndei; drept un uituc lamentabil, cînd de fapt e măcinat de în-cordare și neliniște; drept un handicapat fizic, dar, cînd iese ori intră în scenă, uită care anume picior și-l prezentase pînă atunci ca fiind schilodit și țepăn din genunchi. Spectacolul dezvăluie adîncă tristete a celui care întinsese degetul arătător spre un ins anume, spre o clasă socială anume, spre un timp istoric anume și parcă îl convinge pe acel Ibsen să-și plimbe în toate direcțiile, fără țintă, sângheata brațului acuzator pînă cînd o fixează simbolic spre rața sălbatică ascunsă și ucisă în pod pentru a zice: ea e de vină, ea, setea de absolut care, iată, se cufundă definitiv și se agată cu disperare de fundul lacului atunci cînd gîndul o ajunge și o atinge... Absolutul este o iluzie sălbatică... Și prima sa victimă este Gregers. Abia după aceea restul, ceilalți...

Paul Cornel CHITIC



Scenă din „Antoniou și Cleopatra”.
În centru, Anton Tauf

CRONICA TINEREI GENERAȚII

*Doi regizori
care confirmă
un orizont
de așteptare*

În timp ce discursul critic scris presupune o nouă **lectură** a textului artistic, actul regizoral, finalizat în creația numită spectacol, este o **rescriere**, de un anume tip, a acestuia. Și nu spunem **transcriere** în cod teatral specific, deoarece actul transcrierii presupune doar stăpânirea mecanică a unui cod, iar nu inovația creatoare în interiorul lui. (Termenul de regie este așadar inadecvat pentru transcrierile lipsite de inspirație pe care scena le suportă adesea.) Exegeza literară explică, cea regizorală arată. Prima e obligată la univocizarea sensurilor prin analiza metaforei textuale. Cea de a doua are privilegiul de a reînchide în metaforă sensul descifrat, restituind într-o nouă formă un conținut ambiguu, multiplu semnificant. Prin aceasta, exegeza regizorală se dovedește a fi infinit mai complexă și mai nuanțată.

Rescrierea unui text dramatic, regizarea lui (fiindcă în terminologia propusă cele două acte vor fi sinonime) implică o personalitate a directorului de scenă aptă să găsească în substanța textului destinat reprezentării materia primă pen-

tru exprimarea unor adevăruri artistice proprii individualității sale creatoare. Așa cum poetul se folosește de cuvânt, regizorul se folosește de text. În cazul scriitorului e vorba despre **invenție**, căci el născocеște în interiorul limbajului uzual graiul poeziei. În cazul regizorului e vorba despre **descoperire**, căci el desțelenește sensurile închise de poet în cuvinte, iluminând înțelegerii comune un drum al lecturii

Aflat, așadar, la granița dintre contemplație critică și creație, actul regizoral are o natură duală și, tocmai de aceea, specifică, de sine stătătoare, vădită mai ales în cazul unor valoroase translări scenice ale mării poezii dramatice. Artist și exeget, regizorul face evidente, pe viu, constante intertextuale, ridicând la suprafață sensuri subiacente, greu descifrabile la lectură, transformând, după o expresie croceană, „orice poveste adevărată într-o poveste despre prezent”.

Receptarea în și prin spectacol a textelor **Mult zgomot pentru nimic** (Teatrul Municipal din Ploiești, regia : Dragoș Galgoțiu) și **Antoniou și Cleopatra** (Teatrul Național din Cluj-Napoca, regia : Mihai

Măniuțiu) permite citirea lor de către spectator sub semnul unor interesante analogii și opoziții. Descoperim în centrul discursului shakespearian, la fel ca în sonete, de o parte TIMPUL („Devouring time, blunt thou the lion's paws“; Sonetul XIX), de cealaltă parte DRAGOSTEA („Love is not love which alters when it alteration finds“; Sonetul CXVI). Dar în vreme ce pentru Galgoțiu timpul este istorie (regizorul înscriind acțiunea piesei la data celei de-a patra și ultime cruciade, deci la granița dintre misticismul dogmatic al evului mediu și dezlănțuirea laică a umanismului renescentist), pentru Măniuțiu timpul este mitic, preistoric, exemplar. Și nu e întâmplător că primul regizor ține să delimiteze temporal cu precizie acțiunile ce au loc în cetatea Messinei o dată cu sosirea armatei prințului de Aragon, transformând o comedie a idilelor într-o parabolă despre civilizare, în timp ce al doilea folosește o tragedie, concepută ca frescă istorică, pentru a celebra legenda iubirii eterne și atotputernice, care, sfidând viața și moartea, sfidează de fapt temporalitatea, contingentul.

Mult zgomot... se petrece în plină lumină, într-o viermuială a preaplinului trăirilor concrete. Vitalitatea eroilor e hipertrofiată, agitația lor e frenetică. Realul greoi, masiv, „prezentul existenței“, năvălesc pe scenă într-un iureș neistovit, într-o studiată dezordine ce angajează mereu personajele în trepidația dăntuită a vieții. Evadând pentru scurtă vreme din acest vălmășag (ca spre pildă Beatrice în momentul în care înțelege că s-a îndrăgostit de Benedick), eroii au revelația absolutului, a păcii eterne. Dar aceste clipe sînt fugare, măsura lor stînd în intensitate, nu în durată. O conștiință a scurtimii vieții anulează orice pornire contemplativă. Textul shakespearian e rostit cu vervă și îndîrjire, modulațiile glasului născîndu-se din adîncul trăirii imediate, din lăcomia temătoare a consumării totale a existenței, din „carpe diem“-ul medieval. Ardoarea, cruzimea, degingolada, grosolănia naivă, tipic renescentistă coexistă în dialogurile și aparaturile personajelor, în revolta lui Benedick împotriva căsniciei și în candida sa cedare în fața sclipitoare Beatrice. În intransigența virilă a lui Claudio și în demnitatea virginală a Herei. Personajul inventat, „o doamnă“, simbol al sacrului rătăcit în această lume profană, e un înger fără grai. Don John (devenit în viziunea lui Galgoțiu bastardul-demon) pronunță sec, alb. Realul și abstractul se intersectează fără a se contopi, alcătuiind tabloul unei lumi terestre, pestrițe, căzute din grădina edenică, decăzute înainte de a se civiliza, dar dornice de civilizare. Urmărind spectacolul, o analogie posibilă cu haosul primordial ordonat pe măsură



Carmen Ciorcilă și Raluca Zamfirescu în „Mult zgomot pentru nimic“

ce forța socialului se impune prin constituirea familiei (iubirea e în acest caz un ferment activ, ordonator) ia naștere în mintea noastră. Elementul luciferic al discordiei (Don John) e înlăturat pentru ca existența pașnică, prosperă, disciplinată, să se nască. Finalul spectacolului e deschis. Frisonul colectiv al spaimei, împietrind grupul de personaje avîndu-l în mijloc pe bastardul ucis, trece în sală, comunicat de chipurile imobilizate în expresie. „Carnavalul“ s-a sfîrșit. Începe vremea vieții onorabile, cuviincioase, le-

gitime. Finalul ne include astfel în spectacol și pe noi, spectatorii, cu prezentul nostru, timpul spectacolului dilatăndu-se și înghițindu-ne devorator și lacom.

Reprezentăția lui Măniuțiu debutează în lumină crepusculară. Conotația obscurității deliberate a multor scene e fără îndoială același TIMP, devenit în acest caz „negura vremilor” din care povestea se desprinde treptat. Pasionat de mitologii (cartea sa **Un zeu aproape muritor** e o dovadă în acest sens). Măniuțiu dă personajului dramatic dimensiuni cosmice. Fiecare erou evoluează de aceea în **Antoni** și **Cleopatra** pe o traiectorie proprie, fiind în același timp actualizarea mitului și mitul însuși. Acțiunea se desfășoară, ca urmare, ritualic, fiecare gest fiind exemplar, fiecare trăire fiind trăirea inițială. Timpul preistoric e văzut ca timp legendar, ca vîrstă a măreției și a simplității. Rostirea textului e pronunțat retorică. O asprime glacială, celtică, lipsită de afectivitate molcomă îmbracă spusele. Fără acest tip de retorism, pronunția ar fi fost inadecvat încălzită, iar jocul nu și-ar fi putut conserva limpiditatea abstractă. Implicarea noastră, deși pur cerebrală, e bogat răsplătită de subtilitatea gândului regizoral. La un prim contact, forma stilistică aleasă (simetrică, lapidară, riguroasă) pare de sorginte clasică. Stilizarea nuanțată extravagantă a mijloacelor plastice, ca și refuzul oricărei sugestii tradiționale de verosimilitate dezvăluie însă o viziune de substanțială modernitate.

Fresca istorică amplă este evitată printr-un foarte inspirat decupaj al textului, prin înlăturarea unor scene și personaje redundante ideii regizorale. Nu se face cronică timpului istoric, ci se spune povestea cu valoare pilduitoare a iubirii dintre Marc Antoni și regina Cleopatra.

Pe fundalul circular, negru, umbrele eroilor proiectează din cînd în cînd desenul mutelor hieroglife. Scenele sînt rezolvate cu oameni puțini și e demn de remarcat cum dimensiunea simbolică a eroilor cîștigă o amploare neobișnuită prin plasarea lor în singurătate. Octavianus apare adesea lipsit de suită și poate că tocmai de aceea devine mai pregnant dramatică imaginea celui condamnat de soartă să cîștige puterea și, o dată cu ea, o definitivă solitudine.

Pe scîndura înclinată a scenei, Antoni își ia adio pentru o vreme de la Cleopatra, luînd-o în brațe și ducînd-o către fundal, în timp ce femeia îi rostește mîngietor, descîntător, cuvinte care să-l însoțească în drumul către Roma. Cleopatra „păgînă” e lemnul sfînt pe care trupul și sufletul lui Antoni se răstignesc spre a se mîntui de deșertăciunea puterii, intrînd în veșnica legendă.

Finalul spectacolului („Nor des, prefă-te-n ploaie, ca să spun că plîng și zeii”

— e o replică în text) coboară o cortină de ploaie ce desparte imaginea de scenă de noi, spectatorii. Doar vocea lui Octavian mai străbate perdeaua timpului-apă, a diluviului secular ce începe să se reaştearnă. Dacă, la început, datorită unui vâl de crepuscul, figurile s-au distins treptat, acum apa bruiază luminos, difuz, percepția noastră, închizînd pleopa momentului de revelație. Mitul a fost reiterat și prin reiterarea lui auditoriul e inițiat, participă la ciclurile universale.

Ambele reprezentații extind, după cum vedem, temporalitatea, invitînd spectatorul la identificare. În **Mult zgomot pentru nimic** marile teme (iubirea, moartea, gelozia, trădarea...) sînt puse în slujba unei parabole sociale care se adresează direct civilizației prezentului. În **Antoni** și **Cleopatra** marile teme se constituie distinct, monumental, ritualic, într-o metaforă compozită a universalilor etern umane.

Mult zgomot dezvăluie așadar prototipul omului modern, obligat să-și disciplineze trăirile pentru ca organismul civilizației să poată funcționa fără abateri. **Antoni** și **Cleopatra** dezvăluie, dimpotrivă, arhetipul omului, ca ființă-culme a creației, omul liber să opteze, sfidînd rigorile socialului, demn de a rivaliza, în lipsa lui totală de îngrădire, cu zeii. Se conturează în ambele cazuri ideea limitelor ontologice ale condiției umane. Nesăbuitul, marele Antoni, nesocotind aceste îngrădiri, moare. În timp ce civilizatul om modern, temător să se mai ia la hartă cu Goliatul social, supraviețuiește larvar, uitîndu-și trufașa, inocenta, neînfricare.

Desigur că s-ar putea dezvolta o mult mai amplă matrice a comparațiilor pe care viziunile regizorale aflate aici în dialog le fac posibile. Ceea ce impresionează în ambele e capacitatea directorilor de scenă de a restitui textului contemporaneitatea. „Auditoriul nu este o «tabula rasa», ci o colecție de agitații foarte diferite. Muzica oferă anumite disimetrii la care el aderă. Cînd muzica a captat totul în disimetriile ei, puțin cîte puțin, ea le închide și conduce totul în «liniște»” spune undeva Pius Servien. Este și sentimentul cu care ne despărțim de cele două spectacole a căror structură simfonică eliberează original și coerent tensiunile textului shakespearian. Vădînd profunzime teoretică și deschidere culturală deosebită, împreună cu abilități mature în concretizarea ideilor, Dragoș Galgoțiu și Mihai Măniuțiu confirmă un orizont de așteptare. Școala românească de regie își asigură continuitatea prin asemenea creatori, capabili de a imagina metafore teatrale sinonime cu cele ale poeziei dramatice originare.

Corina ȘTEU

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de la **A** la **Z**

Ion Istrati

I. Prozator, dramaturg.

S-a născut la 19 ianuarie 1921 la Hu-dești (Botoșani).

Ziarist în timpul celui de-al doilea război mondial, Ion Istrati duce o existență scriitoricească legată de Moldova, de Iași, cu precădere.

Debut literar în 1950 cu povestirea *Bostanii*. În același an apare romanul *Griu înfrățit*, una dintre primele atestări literare ale fenomenului cooperativizării agriculturii. A mai scris *Trandafir de la Moldova* — 1952, roman, culegerile de povestiri *Macazul* (1955), *Cu dragă inimă* (1959), *La fântâna cu găleată* (1962), *Tinerete fără tinerețe* (1959) și romanul *Din neagra țărănie* (1957), opera sa cea mai realizată artistic.

Debutul în dramaturgie are loc în 1961 cu comedia *Milionarii*, jucată pe scena Naționalului din București.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1961, 2 mai — *MILIONARII*

Teatrul Național „I. L. Caragiale”. Regia: Lia Niculescu. Decorurile: Al. Brătășanu. Costumele: Mihai Toșan. Cu: Dem. Rădulescu, Constantin Rautchi, Matei Alexandru, N. Gr. Bălănescu, Liviu Crăciun, Draga Olteanu, Elena Sereda, Cosma Brașoveanu, Ion Iliescu.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul Național din Cluj-Napoca și la cel din Craiova.

„Inclinat să reflecte și în roman — după cum se știe — influența unei anume viziuni metaforice, populare, Ion Istrati s-a găsit din acest punct de vedere la largul său în comedia pe care pe bună dreptate a subintitulat-o

„populară”. De la coloratura de limbaj, până la pitorescul situațiilor și caracterelor, comedia răspunde intențiilor autorului și nici nu poate fi judecată decât ca atare. Meritul principal e că reușește, cum spune și autorul, să surprindă ca «o schiță de atmosferă» câteva «instantanee» din viața de azi a țărânimii noastre collectiviste. Lupta pentru consolidarea gospodăriei colective, pentru apărarea bunului obștesc, pentru victoria raporturilor socialiste dintre oameni, pentru victoria eticii noi, comuniste, aceste probleme, precum și modul deschis, popular, în care sînt dezbătute, stîrnesc interesul spectatorului, îi solicită participarea. Sînt, fără îndoială, în piesă, nu puține situații convenționale, ca și unele personaje a căror existență este destul de firavă. Replicile comediei sînt adeseori artificiale, nu îndestul de autentice.” (Dinu Săraaru — „Gazeta literară”, 11 mai 1961.)

Alte opinii: Virgil Munteanu — „Contemporanul”, 19 mai 1961; Ion Manițiu — „Tribuna”, 24 mai 1961; Valeria Ducea — „Teatrul”, 7/1961.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

- *Milionarii*. Comedie în trei acte (cinci tablouri). Revista „Teatrul”, 6/1961
- *Surpriza*. Comedie într-un act. „Tribuna”, 3 martie 1966
- *Examen de maturitate*. Fragment. „Cronica”, 26 septembrie 1970
- *În pofida misoghinilor*. Poveste comică în 3 acte cu nouă neveste în clasa a X-a. „Convorbiri literare”, 6/1970
- *Luciditatea genului afectiv*. Dramă în 3 acte. „Convorbiri literare”, 2/1971
- *Una și una*. Fragment de piesă. „Cronica”, 24 martie 1972
- *Complexul feminin*. Comedie în 3 acte (fragment). „Convorbiri literare”, 5/1972
- *Visul de aur*. Fragmente. „Convorbiri literare”, 9/1973.

Adriana POPESCU

Premiile revistei „Teatrul” pe anul 1988



RADU BELIGAN — Marele Premiu, pentru întreaga activitate

În persoana lui Radu Beligan, premiul omagiază deopotrivă strălucita carieră scenică a unuia dintre cei mai originali comedieni români și pilduitoarea sa activitate de animator, con-

sacrată colectivelor pe care le-a condus și mișcării teatrale românești în ansamblul ei.

Lansat spectaculos în viața teatrală bucureșteană în urmă cu cinci decenii, tânărul actor cucerea prin calități exprimând mai puțin o natură histrionică și mai degrabă armonia lăuntrică a unei excepționale înzestrări de spirit: sensibilitate, finețe, o modalitate — s-o numim muzicală? — de a percepe și transmite ideea comică. Capacitatea de a comunica spontan și dezinvolt cu spectatorul acordă interpretărilor sale un farmec și o prospețime ce nu trebuie confundate cu improvizația — căci actorul practică, dimpotrivă, un joc cerebral, elaborat cu minuție, de un deosebit rafinament al nuanței. Mișcându-se cu o fericită libertate intelectuală între Caragiale și Gogol, Mihail Sebastian și

Cehov, Camil Petrescu și Dürrenmatt, G. Ciprian și Eugen Ionescu, Radu Beligan este, în felul său, și creatorul unui personaj dramatic poate încă nu îndeajuns definit de critică spre a i se recunoaște o stare civilă în lumea personajelor în căutare de autor, a cărui discretă umbră spectatorul receptiv o simte însă, însoțind multe dintre creațiile actorului.

Marilor răspunderi culturale pe plan național li s-a adăugat mulți ani și aceea de președinte al Institutului Internațional de Teatru; în tot acest evantai de activități, Artistul Poporului Radu Beligan se manifestă ca un artist plurivalent, ghidat de principii limpezi, ca un subtil cunoscător al tuturor aspectelor artei teatrului și ca un consecvent apărător al criteriului de valoare în cultură.

PAUL EVERAC — pentru contribuția la dramaturgia contemporană de inspirație istorică

În opera de scriitor a lui Paul Everac, dramaturgia istorică nu este o dimensiune anemică și întâmplătoare, ci fructul unei cutozante creatoare în care jindul după frumos și adevărtaie în piatra dură a timpului armonii menite să dureze. De la *Urme pe zăpadă* și *Iancu la Hălmagiu* pînă la capodopera unanim recunoscută *Costandi-*

neștii este un drum, deloc lesnicios, pe care cititorul îl respectă, salutînd reverențios acele „halte” în spinoasa spirală a diacroniei românești: *Solul* — una dintre acele magnetice pagini inspirate din medievalitatea transilvană, în coerență acvatică cu proaspătul poliptic *Convorbire la Arad între 7 magnifici dimpreună cu femeia iubită*.

Spiritul scriitorului desenează în aceste „rădăcini” orgoliul și substanța continuității unui neam.



OLGA TUDORACHE — pentru rolul **Mama** din spectacolul **Noapte bună, mamă de Marsha Norman** la **Teatrul Foarte Mic**

„Monstru sacru” al teatrului românesc, Olga Tudorache își redimensionează rolul conform vulcanicului ei temperament dramatic, inculcându-i personajului dezlănțuirii de fiară rănită, ce poate recurge la orice subterfugiu pentru a-și atinge scopul. Trebuie să fii Olga Tudorache pentru ca să poți face pe scenă orice grimasă și orice gest aluziv fără să-ți încarci personajul, pentru ca să-ți permiți ori-

cînd o aparentă relaxare sau chiar detașare de rol, știind că există în tine atîta combustie și atîta forță încît totul se poate readuna și concentra într-o clipă, pentru o nouă izbucnire, care va fi cu atît mai bine pusă în valoare de înșelătoare clipe de acalmie care au precedat-o.

Rolurile jucate în **Noapte bună, mamă** de Marsha Norman (pe scena Teatrului Foarte Mic) și în **Să nu-ți faci prăvălie cu scară** de Eugen Barbu (pe scena Teatrului Giulești) se înscriu printre remarcabilele creații ale acestei mari actrițe, configurează o tulbu-



rătoare galerie de personaje, demne de **Capriciile** u-nui Goya.



MARGARETA POGONAT — pentru **sensibilitatea interpretativă în rolurile din teatru și film**

Pe o distribuție, numele Margaretei Pogonat este întotdeauna o cheazășie; pentru spectator și, nu ne îndoim, pentru autorul piesei și al spectacolului. Cheazășie de talent, dar și de seriozitate, de rigoare și eleganță profesională, cheazășia unui centru de stabilitate în mișcarea, adesea plină de neprevăzut, a unei creații scenice. În reprezentația numărul 1 sau nu-

mărul 300, personajul încredințat Margaretei Pogonat își păstrează nealterate nu numai datele fundamentale, ci și accentele, sublinierile, reacțiile spontane (sau care dau senzația spontaneității). Pentru actriță, numărul de premiere ale unei stagiuni ar trebui să reflecte, poate, numărul de reprezentații. Niciodată „scîrțîind a nou”, niciodată ponosite de îndelungă purtare, personajele sale înaltă blazonul — nu prea lesne de întilnit — al temeiniciei, al durabilității artistice.

ȘTEFAN IORDACHE — pentru **complexitatea și diversitatea stilistică a rolurilor interpretate**

Actor de performanță și de „cursă lungă”, situîndu-și cu predilecție creațiile la o altitudine ideatică la care puțini pot să ajungă, descoperindu-le aproape de fiecare dată recordul la actualitate și imediatețe, dar și deschiderea spre universalitatea dimensiunilor etern umane, Ștefan Iordache e un actor reprezentativ al epocii sale, ilustrînd cu strălucire creativitatea școlii românești de teatru, modernitatea ei conceptuală. Pentru el, „A

fi actor înseamnă a-ți asuma o condiție tragică în deplină cunoștință de cauză”. Cele mai importante roluri ale sale au devenit memorabile tocmai prin **tensiunea** acestei asumări obligate să facă din profesiune o artă, o artă mărturisitoare pentru conștiința actorului și implicarea ei în viața cetății. Pe scenă, pe marele ca și pe micul ecran, precizia și finețea compozițiilor sale nu exclud un soi de perpetuă înrîncenare lăuntrică, sortită să biruiască aparențele în favoarea esenței, pentru a ajunge, abia astfel, la



limanul de simplitate unde poate fi întilnită arta adevărată.

Acțiunile revistei „Teatrul”



ALEXA VISARION — pentru regia spectacolului *Trei surori de Cehov*, la

Teatrul Național din Timișoara

De la *Cartofi prăjiți* cu orice de Arnold Wesker, pe scena Institutului de teatru, la *Woyzeck* de Büchner, pe scena Teatrului Giulești, și, acum, la *Trei surori de Cehov*, pe scena Teatrului Național din Timișoara, teatrul de stare, admirabil practicat și convingător teoretizat de regizor, și-a înscris în palmares numeroase reprezentații de referință, realizate atât în țară cât și peste hotare. Cristalizarea conceptului nu exclude evoluția lui organică, interioară, după cum vizualizările metaforice, în procesul lor de

esențializare, tind să focalizeze atenția asupra jocului actoricesc, restituindu-i prerogativele tensionării catartice a actului scenic. Insistența revenire creatoare asupra universului operei cehoviene, aprofundându-i și actualizându-i semnificațiile, mărturisește caracterul obsesiv al opțiunii repertoriale, ca stare de care însuși regizorul nu se poate elibera decât ducându-o, prin spectacol, la perfecțiune. Reprezentația Teatrului Național din Timișoara nu ajunge la ea, dar tinde s-o facă, indicându-ne importanța acelui drum care trece prin noi înșine.

EMILIA JIVANOV — pentru scenografia spectacolului *Trei surori de Cehov* la Teatrul Național din Timișoara

De o modestie învecinată cu timiditatea, tăcută și parcă stingherită de îndatorirea de a-și face simțită prezența, dar definitiv dedicată Teatrului Național din Timișoara, această importantă scenografă și-a edificat de-a lungul anilor un stil artistic inconfundabil: decorurile ei, de cum se ridică cortina ori se apleacă reflectoarele, par a se deschide asemeni unei flori; sînt uimitoare, sînt

încântătoare; ele însele constituie un spectacol în sine, un spectacol de inițiere a publicului, astfel încît prima replică rostită, înția apariție a interpretului în scenă sînt totdeauna premise de mirajul deja instalat prin imaginea scenei. Scenografiile Emiliei Jivanov nu tănuiesc cele ce se vor întîmpla sub ochii noștri, nici nu fac prezizibile hățiturile tramei, ci, pur și simplu, se așază contemplativ și tandru împrejurul destinului, ca un martor înțelept și senin, îngăduitor și răbdător, izbutind astfel să insuflă spectatorilor adîncă dorință de



a fi asemenea timpului: detașați de ceea ce se întîmplă, dar și gînditori la sensul celor dezvăluite.



ILIE GHEORGHE — pentru rolul Sile Gurău din spectacolul *Mobilă și du-*

rere de Teodor Mazilu, la Teatrul Național din Craiova

Aflat de cîteva stagii într-o excelentă formă profesională, Ilie Gheorghe ilustrează tipul de actor negrăbit să parvină, dar stăruitor în a-și înțelege și aprofunda meseria, cu tenacitatea celui care știe că are de parcurs un drum lung și greu, descoperindu-se și cunoscându-se pe sine de la un rol la altul. Și-a cultivat și mlădiat, ca puțini alții, forța dramatică, și-a extins registrul interpretativ în zone care ar fi putut părea altora inaccesibile, și-a definit un stil de interpretare în care per-

sonajul e abordat „abrupt”, devenind revelator prin șocul izbucnirilor sale temperamentale, ca și prin tăcerile-i concentrate, dense, adunate în sine, grăitoare pentru ceea ce, poate, personajul nu lasă să se vadă dar lasă să se simtă. Hari-ton din *Paznicul de la depozitul de nisip* de D. R. Popescu, Ștefan din *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* de Tudor Popescu, Pavel Stoian din *Puterea și adevărul* de Titus Popovici, iar mai de curînd Sile Gurău din *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu dau măsura solidității și forței, inventivității și fanteziei creatoare ale unui mare actor, numit Ilie Gheorghe.

DAN AȘTILEAN — pentru rolul titular din spectacolul Vasile Lucaciu de Dan Tărchilă, la Teatrul Dramatic din Baia Mare

L-am văzut pe Dan Aștilean în rolul tribunului revoluționar Vasile Lucaciu, cu ocazia turneului trupei băimărene, în primăvara anului trecut, în București. Rostea replicile cu voce egală, calmă, liniștindu-le retorica, dându-le pondere, claritate și adevăr sufletească. Gesturile sobre, de o noblete firească conținută.

întregeau portretul personajului, acordându-i o lumină interioară, caldă și simplă, de conducător de obște și duhovnic. În scena procesului se întorcea către public, și atunci vocea lui creștea căpătînd accente puternice, ardente. Hotărît, actorul știa să-și dozeze bine efectele. Tribunalul revoluționar se revela surprinzător și sublim din făptura omului conciliant și blînd, ridicîndu-l la dimensiuni monumentale. Rezultatul — ropote de aplauze.



ADRIANA TRANDAFIR — pentru recitalul Pasărea măiastră — Maria

Tănase la Teatrul Giulești

Cutezător, pariul cu sine, pe care l-a făcut tînăra actriță de la Giulești, Adriana Trandafir, pentru a depăși faza interpretărilor, aparent lesnicioase, date multor fetișcane vesele și triste (aflate în fața primelor experiențe de viață) și a trece pragul spre marile și dificilele performanțe interpretative, ce pretind înfățișarea destinului împlinite, cu biografii celebre, intrate în mit, în legendă. Adriana Trandafir s-a întîlnit cu Maria Tănase pe același drum pe care au trecut toți împătimiții care și-au deschis aripi spre zborul în absolut, spre

martiriul creației, spre tărimurile unde idealul îi „jupoaie pe cei aleși de epidermă și-i lasă goi în fața degetelor dureroase ale vieții“, așa cum s-a spus despre marea pianistă Clara Haskil.

Adriana Trandafir, stăpîna pe mijloacele de expresie atît în arta actoriei cît și a cîntului, s-a identificat cu eroina sa și ne-a recreat — frumoasă și mîndră, cu genuină simplitate, cu impresionantă sinceritate a trăirii — suferințele prefăcute în bucurii ale Mariei Tănase, aruncînd în spațiu semne de lumină din fascinantul univers al sunetelor.

MIHAI MĂNIUȚIU — pentru regia spectacolului Antoniu și Cleopatra de Shakespeare, la Teatrul Național din Cluj-Napoca

Fizionomie spirituală de neîndoiește rafinament, Mihai Măniuțiu s-a situat pînă nu demult între acei valoroși tineri directori de scenă a căror deplină afirmare se lăsa așteptată. Inventivitatea mereu cenzurată de rațiune, stăpînirea sigură a conceptelor spectaculare și vocația pentru idee, ca ipostază maximă a gîndului, confereau adesea reprezentațiilor lui Mihai Măniuțiu o simetrie înghetată, greoaie. O dată cu

Antoniu și Cleopatra însă, imaginea scenică, evoluînd pe aceleași coordonate specifice, capătă strălucire. Finalizate cu acuratețe și eminent susținute actoricește, propunerile regizorale își relevă pe de-a-ntregul subtilitatea și eleganța. **Antoniu și Cleopatra** este un remarcabil spectacol de formulă clasică (limpede, simplu, armonios) și de semnificație modernă (raporturile între personaje, ca și complexitatea de sensuri ale textului fiind teatral esențializate). Mihai Măniuțiu ne restituie certitudinea talentului, care, în cazul său, înseamnă mai ales înaltă condiție intelectuală.



Acțiunile revistei „Teatrul“



CERASELA STAN — pentru rolul Paulina din spectacolul Vasile Lucaci de Dan Tărchilă, la Teatrul Dramatic din Baia Mare

Pe Mama și Soția plină de grijă pentru soarta familiei și a soțului său, ce-și alesese calea martiriului pentru slujirea neamului, le-a interpretat cu patetism reținut Cerasela Stan. Rolul, oarecum schematic, a

fost umplut cu substanță sufletească de către actriță. Suferință surdă, neli-niști ascunse, un aer de timiditate, de cumințenie feminină învăluie un caracter dirz, hotărât. Cine spunea că pudoarea este un veșmînt al sufletului? Sub acest fel de veșmînt își ascunde eroina Cerasela Stan iubirea sa însingurată pentru bărbatul alături de care își îndură și îi îndură istoricul său destin.

VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU — pentru scenografia spectacolului Mobilă și durere de Teodor Mazilu, la Teatrul Național din Craiova

Energic și incisiv scenograf al Teatrului Național din Craiova este artistul în concepția căruia sălășuiesc virtuți de regizor. Volumul scenei, perimetrul podelei constituie lăcașul unor construcții bînuite de complicități cu tramele textului, construcții pe care, văzîndu-le înainte de începerea spectacolului, le bănuiești mișunînd de personaje ce intră și ies, și ascunzînd enigmatice mașinării. Imaginea scenică a

acestor creații este nervoasă, zdruncinată, incitantă, ostentativ semeată, șocantă, tot ce se află la îndemîna actorului are semnificație, are utilitate în exprimare, are nerv; decoriile acestui marcant om de teatru se leapadă de frumusețe, pentru a se încălca de agresivitatea înțelesurilor. Persiflant ori încreșenat, sarcastic ori crispat, decorul lui Viorel Penișoară-Stegaru trădează ferme intenții regizorale în viziunea sa scenografică: decor și costum sînt un personaj, spațiul este personificare întocmai cum personajul este obiectul propriului său destin.



Yu la Teatrul „Nottara“



ALEXANDRU DABIJA — pentru regia spectacolului Taifun (Furtuna) de Cao

Arareori gustul experimentului a însemnat pentru Alexandru Dabija „trădarea“ literei marelui text clasic. Îndrăzneala sa creatoare s-a îndreptat mai ales către opțiunea repertorială surprinzătoare, către zonele dramaturgice mai puțin frecventate de către alți colegi de generație. Curiozitatea directorului de scenă a fost întotdeauna secundată, am spune, de o vocație pedagogică, și de una culturală. Alegerea spre înscenare a piesei chinezești Taifun (Furtuna, în original) de Cao Yu nu este nici ea întâmplătoare. Abil

mascat și tenace pus în practică, orgoliul regizorului a fost de a lansa, o dată cu textul de factură exotică, o provocare a mijloacelor actricești ale interpreților. Victoria demersului său constă în aceea că, implicați cu deplină credință și ardere în joc, actori experimentați își reconsideră uzate resurse emoționale, revitalizînd surprinzător date fundamentale ale sensibilității lor creatoare. Capabil să disciplineze condiția interioară a interpreților, dotat să lucreze cu și pentru actor, Alexandru Dabija exemplifică o psihologie regizorală pe cît de rară, pe atît de prețioasă.



Paul Everac în dublă ipostază de autor și regizor

Cenacul de dramaturgie

„La marginea lumii“

de Paul Everac

După Tudor Popescu, Marin Sorescu și Alexandru Sever (am citat în ordinea „intrării în scenă”), un nou dramaturg consacrat (de astă dată, așa cum spunea cineva, unul „dintre cei aflați în manualele școlare”) s-a prezentat — cu opera sa — în fața cenacului de dramaturgie al revistei **Teatrul**. Așadar, după-amiaza zilei de 12 decembrie 1988 a fost dedicată prezentării, în „premieră absolută”, a piesei lui **Paul Everac**, *La marginea lumii*. Spectacolul-lectură din foaierea Sălii Majestic, susținut, ea de obicei, de un grup de actori ai **Teatrului Giulești** (Angela Ioan, Florin Zamfirescu, Vasile Ichim, Agatha Nicolau, Virgil Andriescu, Adriana Trandafir, Nicolai Ivănescu, Constantin Cojocaru), a fost regizat de însuși autorul seriei, care-a adus, dintru început, o „inovatie” interesantă pentru acest gen de spectacole: „intrarea” și „ieșirea” actorilor! Sigur că n-a putut fi vorba de intrări și ieșiri „ca la teatru”, dat fiind faptul că **total se petrecea nu pe o scenă adevărată, ci pe niște simple practicabile, care nu aveau nimic de ascuns. Dar, asumându-și regia spectacolului, Paul Everac a imagi-**

nat, firește, și o scenografie: în plan secund, lipite de perete, ca-ntr-o sală de repetiții, scaunele pe care actorii își așteptau intrarea în joc; în prim-plan, patru măsuțe „de cafea”, prevăzute și ele cu scaunele de rigoare, sugerau, în felul lor, „partea vizibilă” a unei scene. Acest ingenios sistem de „montare” a spectacolului, care-a avut darul să-i „scoată în față” doar pe actorii aflați, într-un moment sau altul, „în rol”, a constituit, după părerea noastră, un însemnat câștig artistic de ansamblu, și ar trebui, poate, preluat și în viitoarele noastre întâlniri din cenacul.

Dar, în afară de autor și regizor, Paul Everac a fost și unul dintre actorii acestei serii. Rolul, nescris dar admirabil interpretat, acela de **amfitrion**, i-a permis o comunicare directă și permanentă cu sala — o sală densă, din toate punctele de vedere, unde, alături de obișnuiții cenacului, printre care ne face plăcere să-i numărăm acum pe profesorii Ion Zamfirescu, Romulus Vulcănescu, Horia Deleanu și alții, i-am remarcat, de astă dată, și pe Ecaterina Oproiu, Florian Potra, Tu-



Amfitrioni, Elena Deleanu și Nicolae Munteanu, alături de dramaturgul Tudor Popescu, un oaspete întotdeauna binevenit

Acțiunile revistei „Teatrul”



În asistență, și alți dramaturgi : Ecaterina Oproiu, Iosif Naghiu, Sorana Coroamă-Stanca

dor Popescu, Alex. Ștefănescu, Adrian Dohotaru, Iosif Naghiu, Liliana Moldovan etc.

Vorbind, așadar, despre rolul de amfizion al autorului, vom spune că spectacolul-lectură-dezbateri a fost inaugurat prin chiar cuvântul său de început. Așezat într-unul din colțurile „scenei”, la una dintre măsuțele mai înainte pomenite, unde avea să rămână, de altfel, alături de actori (printre altele, și ca „cititor de paranteze”), pînă la sfîrșit, pentru a se bucura, împreună cu ei, de îndelungile și binemeritatele aplauze, Paul Everac s-a simțit dator, înainte de toate, să explice rațiunile care l-au îndemnat — ca „autor cu un anume palmares” — să-și prezinte, în acest cenanclu, pe care-l socotește un excelent laborator de lucru și, mai mult decît atît, o „primă și importantă instanță” în care piesa de teatru nou creată se poate întîlni, în condiții extrem de avantajoase, cu primii ei spectatori, una dintre ultimele sale lucrări dramatice. Arătînd că piesa poate constitui, la urma urmei, doar un pretext pentru spectacolul de idei pe care-l poate declanșa în rîndul participanților la dezbateri, Paul Everac a inventariat, cu verva, umorul și precizia-i recunoscute, aceste rațiuni, pe care le vom rezuma astfel: este normal, este „bărbătește” să te expui, din cînd în cînd, chiar atunci cînd ai căpătat „blindajul unei anume notorietăți”, în focul disputei născute din „conlucrarea atîtor minți luminate”, ce-ți pot releva, dintr-o dată, sensuri nebănuite sau te pot ajuta, eventual, „să descifrezi semantica propriei tale piese”: a fost apoi plăcerea deosebită de a colabora încă o dată cu trupa giuleșteană, de care-l leagă vechi și memorabile „întîlniri”; și, în sfîrșit, ca secretar al secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, ca și al cercului de lectură al acestei secții, a socotit de datoria sa ca, printr-un exemplu personal, să contribuie, în mod decisiv, la „reunificarea tuturor forțelor dramaturgice ale țării”.

Dezbaterile care-au urmat spectacolului-lectură au confirmat, credem, dacă nu întru totul, atunci în cea mai mare parte, „previziunile” autorului, mai puțin pe aceea referitoare la rolul, doar de „pretext”, al piesei sale. S-ar putea spune, mai degrabă, că — paralel cu spectacolul propriu-zis — dezbaterile pe marginea piesei lui Paul Everac s-au situat, adeseori, ele însele la nivelul unui incitant spectacol de idei, înălțînd, cum s-ar zice, cu mult peste medie, „stacheta” discuțiilor.

„Spărgătorul de gheață” s-a numit, și de data aceasta, **Horia Deleanu**, care a mărturisit că piesa lui Paul Everac l-a „interesat foarte tare”, remarcînd că personajul numit Bătrînul (sau Babaicul) „poartă o sarcină principală a sensului piesei” și considerînd lacul, pe malul căruia se desfășoară trei sferturi din acțiune, drept „un colț mirific din Delta, o zonă de vrajă și mister, care i-a inspirat și pe alți cunoscuți autori dramatici” („De unde pînă unde-ați mai scos și Delta asta?” se va întreba mai tîrziu, la sfîrșitul serii, autorul). Dintre celelalte personaje, Horia Deleanu a remarcat-o în mod deosebit pe Valeria (Leri), „o fată în aparență ușuratică, dar torturată continuu de marile întrebări ale existenței” și preocupată, în același timp, de a da un sens vieții sale. „Delta ei este Liviu, inginerul piscicol”, iar baia, sub clar de lună, reprezintă „încercarea fetei de a se impregna nu numai în apele lacului, ci și în memoria celui pe care-l iubește”, a spus vorbitorul, atrăgînd în continuare atenția asupra rolurilor „consistente și generoase” pe care le oferă piesa lui Paul Everac, uneori, totuși, puțin cam „stufosă”, motiv pentru care-ar mai trebui, pe alocuri, „rarefiată”, mai cu seamă „în tiradele Bătrînului, care sînt totuși productiv dramatice”. Propunîndu-și să fie „mai original decît piesa”, **Ion Nicolescu**, omagiindu-l pe autor pentru reușitele sale („Paul Everac este inimitabil în a-și pune probleme și în a ne pune pe noi înșine în



Florin Zamfirescu...



...Constantin Cojocaru...



...Angela Ioan...



...Virgil Andriescu și Adriana Trandafir...



...Nicolai Ivănescu...



...Vasile Ichim și
Agatha Nicolau,
interpretii
spectacolului-lectură

Acțiunile revistei „Teatrul”

situația chinuitoare de a găsi singuri răspunsurile”), s-a întrebat dacă, în cazul de față, „avem de-a face cu o piesă ecologistă sau filozofică”, problema rămânând, pentru el, deschisă. Mai important i s-a părut, însă, ca cenaclul, care este „destul de puternic”, să stabilească dacă piesa în discuție este „achizitorie, publicabilă, interpretabilă”, el personal optînd pentru această triplă sentință, cu adaosul că, luîndu-și „toate riscurile de gîndire și de existență”, autorul a adunat aici „un bogat material faptic”, de tip „gorkian”. **Bogdan Popescu** și-a exprimat reala incîntare de a fi urmărit acest spectacol-lectură, în care „am fost agresati, la modul plăcut și elevat de o problemă pusă și susținută cu multă forță”. „Fabulosul Bătrîn nu-ți interzice să visezi, ci să te lași dus de vis — a spus vorbitorul. Această poziție, de o luciditate extremă și de o duritate de diamant, este însuși miezul piesei”. Faptul că-l simțim pe Paul Everac în spatele fiecărui personaj al său nu i se pare un defect, ci, dimpotrivă, o virtute a acestui text, în care „ironia amară, negativistă, echilibrează cu finețe momentele de lirism, de căldură umană, și ele atît de necesare”. **Florian Potra** a atras atenția asupra faptului că structura piesei lui Paul Everac „nu este strict clasică”, ceea ce-i poate deruta pe cei mai puțin familiarizați cu unele orientări mai noi ale teatrului modern, care tind să înlocuiască „faimoasa lege a cauzalității”, cu „așa-zisa undă a probabilităților”. Mărturisind că, pe moment, îi este destul de greu să se descurce în această „pădure de simboluri, metafore și citate”, vorbitorul a remarcat seriozitatea cu care autorul se informează asupra fiecărui domeniu abordat, a fiecărei probleme puse în discuție, apelînd adeseori chiar la un limbaj tehnicist, ceea ce te poate duce într-adevăr cu gîndul la o posibilă „dramă ecologică, în care salvată este natura, dar nu și oamenii”. „Sîntem aproape de o mare piesă — a mai spus vorbitorul —, în orice caz, în preajma unei piese cu ambiții foarte mari”. Văzînd în Paul Everac „unul dintre acei autori care-și dau bucatăria pe față”, **Florian Potra** a încheiat : „Vrea să ne demonstreze această piesă că poezia nu mai poate să pătrundă în viață? Că Sebastian a devenit un clișeu desuet? Ori, poate, ne pune tuturor întrebarea : care va fi poezia anului 2000?” Intervenind în discuție, **Paul Tutungiu**, președintele cenaclului, a ținut să sublinieze faptul că piesa lui Paul Everac încorporează, într-adevăr, multe și mari ambiții, și înainte de toate pe aceea de „sincronizare cu cele mai noi drumuri care se deschid, la ora actuală, în fața dramaturgiei europene”. Astfel, dramaturgul „atacă vechea estetică a conflictului, deplasîndu-l în mod deliberat nu

numai spre conștiința spectatorilor, dar trimițîndu-l chiar în interiorul personajului”, din această „operație” rezultînd „forța unei fisiuni nucleare”. Vorbitorul a subliniat, de asemenea, „multitudinea, profunzimea și diversitatea” temelor abordate, descifrînd, totodată, „cele trei planuri în care trebuie privite, judecate și înțelese personajele lui Paul Everac, și anume planul social, cel filozofic și cel simbolic”, acesta din urmă fiind, după părerea sa, ilustrat cu pregnanță de „baia nocturnă și rituală” a Valeriei. Paul Tutungiu a mai observat, în modul de construire și dezvoltare a eroilor piesei, „vîrsarea unui tip de personaj în alt tip de personaj (Bătrînul în Valeria, Valeria în inginerul Liviu etc.)”, fiind de părere că Paul Everac a supus atenției cenaclului „nu numai o piesă de teatru izbutită, dar și o experiență de creație valoroasă”. Aflat pentru prima oară printre noi, criticul literar **Alex. Ștefănescu** a remarcat nivelul ridicat al discuțiilor, ce fac din cenaclul revistei **Teatrul** „o instituție profesionistă, care merită toț respectul”. În ce privește piesa lui Paul Everac, el a găsit-o „înalță” din punct de vedere intelectual, dar „nesatisfăcătoare” și chiar „precară” pe plan artistic. Sensul ei fundamental i s-a părut a fi „ideea de culpabilitate a tuturor”. Vorbitorul i-a reproșat autorului că „nu valorifică deloc specificul locului în care și-a plasat acțiunea” și că-i lipsesc, în general, „situațiile dramatice”. În absența lor, „personajele spun tot ce cred despre viață, la modul : vrei în săbii să ne tăiem sau în concepte să ne măsurăm?” Fără să nege că „și discuția de idei își are dramatismul său”, **Alex. Ștefănescu** a fost de părere că, în cazul în care se optează pentru o asemenea modalitate artistică trebuie mers cu tot curajul către o anume „radicalizare” a mijloacelor, pentru înlăturarea vechilor clișee și, în general, a tuturor „situațiilor convenționale” care, folosite astfel, transformă piesa în cauză într-o „creație hibridă”. **Florian Nicolau** a arătat că „problemele pe care le ridică piesa lui Paul Everac sînt de cea mai mare importanță”, că „personajele sale nu sînt simple personaje, ci simboluri” și că, la modul ideal vorbind, „dramaturgul poate să scrie teatru bun, folosind orice mijloace-i stau la-ndemînă”. Apoi, după ce-a remarcat „tehnica contrapunctului”, utilizată în alcătuirea acestei lucrări dramatice, în care, „pe măsură ce se dezvoltă, personajele devin tot mai complexe”, vorbitorul a încheiat astfel : „De astă dată, Paul Everac n-a rezolvat tema aleasă printr-o simfonie, ci printr-un cvintet” ! (Precizînd că piesa în discuție are totuși, opt personaje, putem considera cele consemnate mai sus drept replica serii.) După propria-i mărturisire, contaminat și el de

apetitul teoretic al antevorbitorilor, **Laurențiu Ulici** a adus în discuție nu numai „clișeele creației“, dar și „clișeele recepției“. Faptul că „la Everac se vorbește ca-n cărți, ca-n eseuri“ nu i se pare supărător, deși este și el de acord că „nefirescul și convenționalismul pot dăuna uneori textului“. După părerea sa, cele patru acte ale dramei lui Paul Everac conțin, de fapt, două piese, prima — cea bună — încheindu-se o dată cu sfârșitul celui de-al treilea act. În această primă și valoroasă piesă, „se confruntă trei ipostaze ale frustrării, foarte concrete, aproape clinice: epicureismul (reprezentat prin petrecăreți), pragmatismul (întruchipat de inginerul piscicol) și idealismul (încarnat în Valeria)“. Dar — a spus vorbitorul — „toate aceste personaje, frustrate prin parțialitate“, își află sinteza în Bătrîn, „care a fost, pe rând, fiecare dintre ele, eșuind de fiecare dată și sfârșind prin a fi cinic, la modul filozofic“. Astfel, „nemai-crezînd în nimic, el descurajează imposura“. Cît despre apă, aceasta are un rost purificator, „pentru că aici se întîmplă o moarte — a Bătrînului, ca și o renaștere — a Valeriei“. Dar, „dacă primele trei părți sînt o baladă și un recviem, ultima parte se transformă într-o idilă oarecare“, pentru că „primele trei părți nu îngăduie nici o soluție, cu atît mai puțin una idilică“. **Horia Gârbea** a scris la acest punct de vedere, după care piesa se încheie cu cel de-al treilea act, pe cel de-al patrulea definindu-l drept „o lipitură, izvorită poate din dorința autorului de-a lega la acest bogat tren eseistic și vagoanele unei realități contemporane foarte concrete“. Puncte de vedere interesante au fost emise și de **Dragoș Popa** („Piesa iese în mod evident din linearitatea clasică. În actul al patrulea, cînd fata nu se mai întreabă asupra rostului, ci intră în rost, regăsim, într-o altă formă, tema de început“), **Dragoș Galgoțiu** („Faptul că primele trei părți se petrec la lumina lunii iar cea de-a patra la lumina soarelui nu poate fi întîmplător. Este posibil ca acest joc de lumini și umbre să fi separat, pentru unii, întregul“), **Constantin Cojocaru** („Actul al patrulea este necesar, pentru a urmări, în timp, drumul fetei“). Remar-

cînd și el nivelul înalt al discuțiilor, **Ion Cristoiu** a explicat acest fapt prin „greutatea piesei“ supuse dezbaterii, o piesă care, după părerea sa, „se va înscrie în istoria teatrului nostru“. Pentru că, a spus Ion Cristoiu, „aflăm, aici, o evidentă înnoire a modalităților de expresie dramatică, o fecundă înnoire a limbajului teatral, o încercare de a trata altfel timpul și spațiul, prin plasarea acțiunii la marginea lumii, de fapt la marginea unui lac, ce devine el însuși unul dintre personajele principale ale piesei“. Mărturisind apoi că „unele licențe, detectabile la lectură, s-au dovedit a nu fi deloc supărătoare pe scenă“, dar că, poate, ar mai trebui „umblat“, pe ici, pe colo (de pildă, prin dialogul din actul al doilea), „pentru ca piesa să cîștige mai mult ritm“, vorbitorul și-a manifestat convingerea că o viitoare punere în scenă va dovedi adevarata forță și profunzime a acestui valoros text dramatic.

În concluzie, președintele cenaclului, Paul Tutungiu, a apreciat ca deosebit de interesantă această „întîlnire de lucru“ cu unul dintre distinșii noștri dramaturgi, această nouă acțiune a revistei **Teatrul**, menită să contribuie „la propășirea dramaturgiei românești“, arătînd totodată cît de necesară este prezența calificată și activă a membrilor cenaclului, „pentru a ridica la lumină, și pe această cale, roadele unei culturi“.

În încheierea serii, amfitrionul a analizat calm, cu luciditate și cu umor (e drept, uneori cam amar), învățămintele, pentru Domnia sa, ale acestei întîlniri. Pentru a-i rezuma spusele, ne-ar trebui, poate, încă mai multe pagini decît cele scrise pînă acum. Cine știe, poate cîndva (în memoriei?), o vom face. Deocamdată, pentru finalul acestei cronici, vom reține doar o singură frază, ce ni se pare semnificativă și pentru teatrul, și pentru personalitatea lui Paul Everac: „În momentul cînd se afirmă ceva, eu cer deschiderea; o ai — bine; altfel, ne aflăm în afara posibilității de dialog!“

De ținut mînte!

Ștefan DIMITRIU

Acțiunile revistei „Teatrul“



Actorii Al. Mihailescu și Ion Iancovescu, în anii 1922—1923, când conduceau, împreună cu Elvira Popescu, Teatrul Mic. Curînd, acest trio va reprezenta în Franța Patima roșie de Mihail Sorbul, prilej pentru debutul parizian al compatrioatei noastre, hărăzită unei cariere continentale — Elvira Popescu.

MEMORIA ARHIVEI

Rubrică realizată de
Ionuț NICULESCU

Într-o sală de repetiții din gloriosul Național bucureștean al stagiunii 1914—1915. Față în față, părintele regiei artistice românești, Paul Gusty, și vrednicul director George Diamandy, dramaturg și om politic. Unul dintre puținele documente iconografice înfățișându-l pe Paul Gusty aflat la apogeul carierei.



La piramide, în Egipt. 1910. Pozează, în insolitul decor, Aristide Demetriade (centru). Atitudinea semeată a actorului, călăuza în veșminte albe, așezată în fața supusei „corăbii a deșertului”, camarazii de drumetrie, măreția vestigiilor sînt amintiri scumpe dintr-un voiaj de neuitat.

Ne-am obișnuit să apreciem gradul de reușită al unei reprezentări teatrale în funcție de armonizarea componentelor ei într-un ansamblu, ce adaugă semnificației operei dramatice propria sa semnificație, scenică, datoare să reprezinte un act creator, de actualizare și valorizare a virtualităților textului, prin prisma și în perimetrul unei sensibilități contemporane, atente nu numai la eclatanța mijloacelor de expresie ale discursului, ci și la substanțialitatea acestuia și la altitudinea sa ideatică.

Dorim să ne deconectăm, dar risul în sine nu ne mai mulțumește, desprins de posibila lui reverberație reflexivă și elevație spirituală. Vrem să ridem, dar vrem să și gândim la teatru. Vrem să ne emoționăm și acceptăm să și plângem, dar vrem să simțim totodată propria noastră înălțare de spirit, pentru care venim și cu care vrem să plecăm de la teatru. Iată de ce nu ne mai satisfac pe deplin nici comediile, nici dramoletele sau melodramele zise bulevardiere, chiar dacă nu le contestăm dreptul la existență, ca specii ale literaturii dramatice.

În clipa convertirii lor în spectacol teatral exigențele noastre nu se modifică și nu se pot diminua automat, având însă obligația onestității morale a adecvării lor la obiect, fără a cere sau a pretinde genului respectiv să fie altceva decât e. Dar, și în limitele genului dat, vom dori să descoperim un gând de spectacol, o posibilă raportare concomitență la actualitate și la etern uman, o convingătoare autenticitate și organicitate a actului scenic, o cuceritoare

re modernitate a mijloacelor sale de expresie, care să nu-și refuze inventivitatea, fantezia creatoare și verva de joc, manifestându-se deopotrivă la nivelul întregului și al performanțelor actoricești ce-i pot da strălucire.

Și totuși, de multe ori ne e dat să ne mulțumim cu mult mai puțin, sarcina artistică a montării lui-

regia lui Ion Lucian, la Teatrul de Comedie, nu reușește să fie decât rama oarecare (destul de săracă de altfel, nu prin cantitatea, ci prin calitatea hazului ei), a unei astfel de memorabile creații actoricești, datorate lui George Mihăiță, în rolul domnului Bouzin. Conturarea unui tip timp, a unui idiot cu veleități literare, putea să

Compoziția actorului

du-și-o regizori sau actori cu experiență, care nu au însă nimic de spus creator în cazul dat. Reprezentațiile devin plicticoase, ilustrative, lipsite de ritm, incapabile să ne comunice și altceva decât știam dinainte despre posibilitățile de joc ale actorilor distribuiți. Sînt așa numitele spectacole „de serviciu”, cărora mai nou am constatat, cu surprindere, că li se mai spune și „pentru public”, spectacole în care actorilor nu le rămîne altceva de făcut decât să se salveze, fiecare pe cont propriu. Rareori o atare salvare pe cont propriu poate atinge cotele performanței artistice, spectatorii rămînînd — dintr-un întreg spectacol — cu amintirea creației unui actor. Cînd lucrul acesta totuși se-ntîmplă, merită a fi consemnat.

Premiera pe țară a comediei Scaul de Feydeau, în traducerea, adaptarea și

conducă — așa cum s-a întîmplat în cazul altor interpreți — la binecunoscuta grimase și șarje caricaturale, de efect verificat. Refuzînd rețetele existente în domeniu, refuzînd să facă uz de propriile-i efecte comice, verificate și ele, în timp, la public, George Mihăiță alege calea spinosă a creației actoricești, elaborînd cu minuțiozitate de artizan, dar și cu o siguranță a tușei de artist autentic, o compoziție extrem de dificilă, revendicîndu-se de la un stil comic, cu o consecvență de nimic tulburată. Ea ni-l reamintește astfel pe neîntrecutul Malec (Buster Keaton), placiditatea chipului actoricesc compozițînd însă și o mirare continuă, reflex al unei insurmontabile debusolări în fața vieții, a situațiilor în care aceasta îl pune, parcă pentru a-i îndîrji rezistența la o hăituială neîntreruptă, ce amenință

să vină din toate părțile.

Pitorescul nefericitului ajutor de notar devine percutant și intens semnificativ abia prin parcimonia mijloacelor de expresie folosite, ele fiind permanent sub controlul actorului, care le drămuiește cu zgîrcenie și abilitate, dirijându-le în același timp cu inteligență, pentru sugerarea unei bogate biografii posibile a personajului, o biografie ale cărei trecute evenimente nu fac decît să-i justifice și să-i argumenteze acum spaima. Domnul Bouzin nu e prin aceasta mai puțin imbecil ca persoană particulară, dar devine reprezentativ și ca tip social, condiția marginalizării fiind aceea care transpare pregnant în jocul actorului, o dată cu deruta și înfricoșarea personajului. Insul ridicol aparține unei clase sau păături sociale nu mai puțin ridicole în încercările ei de a se apropia de morga aristocrației, mimîndu-i comportamentele și stilul de viață. Neputîndu-se ridica la „subtilitățile“ artei de consum, la care totuși aspiră, el nu vrea de fapt altceva decît să profite și el — ca toți cei în mijlocul cărora nimerește — de pe urma unei încurcături, pe care crede că o poate exploata în folosul său. Se

va întîmpla exact invers și totul se va întoarce împotriva sa.

Inspirat gîndit sub raportul caracterizării personajului prin linia și cromatică sa, costumul domnului Bouzin, creat de Nina Brumușilă, e purtat de actor cu o stinghereală și o „nepricepere“ nu mai puțin caracterizante. Hainele îi sînt prea largi, dar dau senzația că îl strîng și îl sufocă, pălăria îl stînjenește și ea, ca și umbrela, cu care nu știe ce să facă, poza degajată cu care încearcă să-și mascheze emoția și rigiditatea e și ea nu mai puțin deplasată și ilară. Caută zadarnic un punct de sprijin în afara sa, cită vreme chiar în el însuși totul pare a-i fi potrivit. E hărțuit, e hăituit, încercarea de a lupta cu armele celorlalți se soldează doar cu eșecuri care-l aruncă în deriziune și nu-și mai poate alunga frica și spaima, o frică și o spaimă aproape ancestrale, căci nu-i mai rămîne, spre a se putea salva, decît fuga, mereu fuga, o fugă parcă și ea „ancestrală“, de iepure ce se știe dintotdeauna vinat. Epuizarea fizică, psihică, nervoasă, mereu și iarăși epuizarea, singura din care e obligat să-și „regenezeze“ resursele.

În neajutorarea-i funciară ca și în prostia-i aproape nevinovată, în pretențiile și în prezumțiile fastuos ridicole prin disproporționalitate ca și în aerul său aiurit, de picat din lună, în aiureala generală a celorlalți, actorul nu uită să strecoare și un grăunte de simpatie, în compoziția acestui personaj, cu atît mai surprinzător cu cît vom constata că devine singurul atașant. Aparițiile sale ne stîrnesc de fiecare dată hohote de ris, dar condiția-i de țap ispășitor ne și îngîndurează, căci se află în ea simburile de adevăr etern omenesc al unei umanități ultragiutate, plătind pentru greșelile altora. Se cuvine să recunoaștem așadar, în această compoziție, în firescul și simplitatea ei, nu numai perfecțiunea tehnică a execuției, de mare virtuozitate, ci și subtilitatea intuiției psihologice și rafinamentul maliției, de mare clasă actoricească.

Un spectacol neimportant în viața unui teatru poate deveni astfel un spectacol foarte important în viața și cariera unui actor. Cu condiția ca actorul să-și asume, fie și de unul singur, „starea de risc pe cont propriu“ a oricărei creații.

Victor PARHON

Poșta literaturii dramatice

Alexandra Maria Anca — București: Sînt indis- cutabile semne de talent în cele cîteva partituri (nu de lungă respirație) pe care ni le-ați trimis. Trasul pe sfoară, Oare cum arată? Eileen și Mary în Chanti City sînt texte cu multe îndrăzneli dramaturgice, în ciuda naivităților de care te izbești de la o pagină la alta. În ultimul text (din această serie de teatru scurt) interesant nu apare, în mod deosebit, ceea ce exprimă lungul monolog existențial al Eileenei, ci sensul dramatic realizat simultan din dialogul ei mut cu Mary, printr-un surprinzător joc al comunicărilor nonverbale. Relevantă în această schiță dramatică este — așadar — „mizanscena” autorului, cu o deschidere largă spre un spațiu modern, de evidentă inspirație orientală. Faptul că v-ați făcut clasele primare la Delhi își spune și pe această cale cuvîntul. Oricum, debutul dumneavoastră în Cenaclul revistei „Teatrul” la vîrsta de cincisprezece ani se anunță ca buzduganul zmeului din poveste. Este motivul pentru care vă invităm să treceți curînd pe la redacție, în ziua rezervată discuțiilor cu colaboratorii (sîmbăta, între orele 8—11).

Mircea Filip — București: În bătaia nopții (confesiune tragicomică în două părți) este situată, din punct de vedere temporal, „în tinerețea unei generații, înainte de 1965”, iar spațial, într-o „structură ingenioasă alcătuită din platforme, scări și jaluzele supradimensionate, în spațiile căreia se vor crea «interioare» și «exterior» utilizînd piese de mobilier

oarecare, obiecte cu personalitate și luminile”, toate aceste coordonate urmărind destinul tînărului ziarist OGREZEANU, comentat de personajul colectiv **Corul**, alcătuit din bătrîni localnici, în astfel de termeni: „Omul dînd peste nevoie / Multe face fără voie” sau „sosesc Aleșii, oamenii de taină / ai șefului, chemați anume / postul primejduit să-i ocrotească. / Dar ini- ma, prevestitoare pururi / nedezmîntită, ori de cîte ori / nenorociri se-apropie, și-acum / se-ntreabă-ngri- jorată, cum va fi / ple- nara”. (Cu emoție, la așe- zarea celor trei) „Sosit e ceasul!”

Ogrezeanu se va apăra, firește, invocînd autorita- tea morală a presei, proble- mă în care intervine și per- sonajul colectiv: „**Corifeul**: Ce-i Adevărul Presei? **Co- rul**: E-o emanație-a cu- noașterii umane, cu-nțelep- ciune rostuit la-acea răs- cruce / a simțului comun cu adevăruri / ale filozo- fiei, artei și politicii”. În- țelegem deci că, în secolul nostru, corul antic a evo- luat și el, în materie de limbaj. Se pare însă că nu numai în replicile schim- bate de OGREZEANU cu in- structorii (local și central) au fost asimilate ideile unei anume cărți de speciali- tate, cum aflăm dintr-o notă ce precede piesa ca atare: „Autorul mențio- nează cu recunoștință car- tea **Comunicare și valoare în presă** de Victor Botez, din ale cărei prețioase idei unele au trecut **direct** (s.n.) în dialogurile personajelor acestei piese”.

Este surprinzător cum un autor cu largă experi- ență în domeniul relației dramaturgiei cu specta- colul, cum sînteți dum-

neavoastră, poate ceda unui reportaj intimist, pentru că acesta este haloul textului în prima lui parte. Abia în partea a doua, care este de fapt o altă piesă de teatru, intrăm într-un teri- toriu dramaturgic de bună calitate: printr-o întîm- plare, OGREZEANU ajunge și el prizonierul unei arhive uitate în subsolurile (din care nu se mai poate ieși) ale unui minister. Înfrun- tarea de aici, între atît de pitoreștile personaje (Cazi- mir, Ciupei, Doctorul, Stu- dentul, Mardarasu, Practi- cantă și Nelly), este veri- dică din punct de vedere artistic și dovedește cu prisosință doșpirlile bene- fice ale unor lecturi din Maxim Gorki și Kafka. Duelul verbal capătă în această parte a doua seme- nele măiestriei. Ieșirea — fantastică, desigur, pentru condițiile mediului son- dat — printr-un lift care devine accesibil numai după ce afli „secretul” unor cifre, pornind de la anii ebraici numărați de la fa- cerea lumii, spre a afla astfel în dosul căror dosare se află ușa salvatoare, are de asemenea valoare de simbol. Toate personajele aflate „la fund” se sal- vează așadar în ultimele secunde, pentru că hardu- ghia de clădire a ministe- rului era deja evacuată, urmînd a fi aruncată în aer, conform planului de reconstrucție al orașului.

Finalul este, ca să folo- sim o expresie consacrată, luminos, pentru că atît prima parte cît și cea de- a doua sînt niște flash-back- uri, OGREZEANU — evident repus în drepturi — iniți- indu-le în fața personajului numit Demnitarul, care, cum spune didascalia, „îi face un semn de simpatie

cu mîna, lumina îi des-
tramă treptat imaginea
pînă dispăre". Reapariția
în final a Corului, cu trei
versuri cu valoare de si-
nopsis, pare parazitară,
întrucît el n-a însoțit în
permanență diagrama dra-
maturgică. Cît privește
structura de „halima“ a
acestei întreprinderi, nu
credem că poate fi socotită
chiar inspirată.

I. Max. Suhaia — Ale-
xandria : Propunerea. dum-
neavoastră, de a semna
împreună — adică dum-
neavoastră împreună cu
subsemnatul — un text la
care ați trudit numai dum-
neavoastră este bizară, în
ciuda faptului că — așa
cum specificați — astfel
de lucruri „s-au mai făcut“
în toate culturile lumii.
Probabil. Ce pot să vă răs-
pund ? Nu sînteți primul
care a lansat ideea de a
mă „include“ în ipostază
de colaborator. V-au luat-o
alții înainte. Firește, cu
aceleași rezultate. V-ați
gîndit probabil să mă „co-
interesați“ și, în felul a-
cesta, să vă vedeți publi-
cată piesa. Este o socoteală
greșită. Păstrez scrisoarea
dumneavoastră, alături de
altele, care nu vă aparțin,
pentru „ierbarul“ meu per-
sonal. Mă îndeamnă la ar-
xivistică și textul dumnea-
voastră inspirat din agri-
cultură, altminteri nu rare-
ori ocrotit de talent. În-
cercați-vă „norocul“ și cu
teatrele populare. Cel din
orașul dumneavoastră are
chiar și renume. Un prim
început — materializarea
într-un spectacol adică —
v-ar anula timiditatea și
v-ar consolida curajul de
a da marile bătălii pe cont
propriu.

Vasile Mehetin — Călă-
rași : Sînt cîteva didascalii
în **Salonul cu vulpi** care
certifică talentul dumnea-

voastră de prozator, mai
precis de povestitor. Chiar
personajele, avînd me-
teahna evocării, sînt din
această specie. Totul se pe-
trece în afara scenei, ca
și cum v-ar fi frică să nu-l
deranjați pe spectator (ci-
titor) aducînd evenimentele
în nemijlocita actualitate.
Vă recomandăm mai multe
lecturi de dramaturgie. Mai
ales că, slavă domnului,
editurile ne-au pus la dis-
poziție, în ultimii ani, o
întregă bibliotecă.

Radu Plaru — Tîrgo-
viște : În **Chitul și femeia**,
dumneavoastră reluați mi-
tul lui Iona, foarte aproape
de piesa cu același nume
a lui Marin Sorescu. Nu
este un plagiat, dar repli-
cile imită structura sores-
ciană. Desigur, la dumnea-
voastră omul înghițit de
chit nu este un bărbat ci,
cum arată clar și titlul, o
femeie. Această schimbare
a unei calități cu o altă ca-
litate ar fi putut duce la
demersuri dramatice inte-
resante, numai că muza
dumneavoastră n-a „func-
ționat“.

Mai trimiteți : Nicolae
Mavrodin — Curcani, ju-
dețul Călărași ; Constantin
Milea Sandu — Sofronea,
județul Arad ; Mihalcea
Viorel Cătălin — Bucu-
rești ; Anca Delia Comă-
neanu — București ; Geo-
rge Iordănescu — Galați ;
Marin Radu Mocanu —
București ; Anca Mănciu-
lescu — București ; Nicola
Mariana Neti — București ;
Marga Muscel — Bucu-
rești ; Rodica Tănăsescu —
Palaci — Buzău ; Nicu
Oituz — Cluj-Napoca.

Deocamdată, nu : Mircea
Lupu — Craiova ; Mariana
V. Ionescu — Arad ; Vasile
Sîngereanu — Brașov ;

Tudor Anghelescu — Iași ;
Floricele Tudose — Caracal ;
Pavel Brătianu — Călă-
rași ; Tiberiu Lăzărescu —
Cluj-Napoca ; Simona Z
Rădulescu — Sf. Gheor-
ghe ; Nae Aliman — Sibiu ;
Florian Măgureanu — Rîm-
nicu Sărat ; Niță Lupu-
lescu — Bacău ; Viorica
Tui — București ; Anasta-
sie Popescu — București ;
Marin Monea — Constan-
ța ; Angelica Tănăsescu —
București ; George Avasili-
chioaie — Suceava ; Bar-
bara Tendel — Sibiu ; Mi-
ron G. Miron — Ploiești ;
Cezar Ruică — Turnu Se-
verin ; Virgil Blendea —
București.

Paul TUTUNGIU

Portofoliul nostru

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

- **Marin Sorescu — Vă-
rul Shakespeare**
- **Alexandru Sever —
Jertfa**
- **Ion Bucheru — Mesa-
gerul**
- **Paul Ioachim — Ani-
versarea**
- **Horia Gârbea — Al
treilea as**
- **Paul Everac — La
marginea lumii**

IN DOMENIUL TEATRULUI DRAMATIC

PREMIUL SPECIAL: pentru arta spectacolului — O SCRISOARE PIERDUTĂ de Ion Luca Caragiale la Teatrul Mic din București; pentru creație scenică — GINA PATRICHI pentru rolul Cleopatra din spectacolul Antoniu și Cleopatra la Teatrul Național din Cluj-Napoca; pentru remarcabila sa contribuție în domeniul criticii, teatrologiei și istoriografiei teatrale românești — VALENTIN SILVESTRU.

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL: TORQUATO TASSO de Goethe la Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București; ANTONIU ȘI CLEOPATRA de Shakespeare la Teatrul Național din Cluj-Napoca.

PREMIUL PENTRU REGIE: DAN ALECSANDRESCU pentru spectacolele Puterea și Adevărul de Titus Popovici la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și Conversație în oglindă de George Genoiu la Teatrul Național din Tîrgu Mureș; DRAGOȘ GALGOȚIU pentru spectacolul Mult zgomot pentru nimic de Shakespeare la Teatrul Municipal din Ploiești; MIRCEA MARIN pentru spectacolul Regele Lear de Shakespeare la Teatrul Giulești din București.

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE: MIHAI MĂDESCU pentru decorurile spectacolelor Uriașii munților de Pirandello la Teatrul „Bulandra”, Antoniu și Cleopatra de Shakespeare la Teatrul Național din Cluj-Napoca; SICĂ RUSESCU pentru scenografia spectacolului Taifun de Cao Yu la Teatrul „Nottara”.

PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL FEMININ: LARISA STASE MUREȘAN pentru rolul Mașa din spectacolul Trei surori la Teatrul Național din Timișoara; VIOLETA POPESCU pentru rolul Anna Petrovna din spectacolul Ivanov de Cehov la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași.

PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL MASCULIN: MARIAN RĂLEA pentru rolurile Farfuridi din spectacolul O scrisoare pierdută la Teatrul Mic, Benedick din spectacolul Mult zgomot pentru nimic la Teatrul Municipal din Ploiești și Ludovic-delfinul din spectacolul Regele Ioan la Teatrul de Comedie; VIOREL COMĂNICI pentru rolul Berzea din spectacolul Într-o dimineață de Mihai Ispirescu la Teatrul „Nottara”.

PREMIUL PENTRU CRITICĂ ȘI TEATROLOGIE: FLORICA ICHIM — pen-

tru editarea studiilor lui Camil Petrescu și pentru articolele și cronicile teatrale publicate în ziarul „România liberă”; DINU KIVU — pentru cronicile teatrale publicate în revista „Contemporanul”.

DIPLOMĂ SPECIALĂ PENTRU VALORIFICAREA CREATOARE A DRAMATURGIEI ORIGINALE: ION VĂRAN pentru rolul Ilarie Sabău din spectacolul Convorbire la Arad între șapte magnifici dimpreună cu femeia iubită la Teatrul de Stat din Arad; GABRIELA CUC pentru rolul Femeia iubită din același spectacol.

DIPLOMĂ SPECIALĂ: ADRIAN TUCA — pentru întreaga activitate artistică consacrată valorificării creatoare a dramaturgiei originale pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași.

DIPLOMĂ SPECIALĂ PENTRU VALORIFICAREA MODERNĂ A UNOR SURSE TRADIȚIONALE ALE ARTEI TEATRALE: MIHAI MĂLAIMARE pentru spectacolul Clovnii la Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București.

DIPLOMĂ PENTRU DEBUT ÎN REGIE: TUDOR CHIRILĂ pentru spectacolul Titanic Vals de Tudor Mușatescu la Teatrul Național din Tîrgu Mureș

IN DOMENIUL TEATRULUI DE PĂPUȘI ȘI MARIONETE

PREMIUL PENTRU SPECTACOL: Visul unei nopți de vară de Shakespeare la Teatrul „Țândărică” (regia Cristian Pepino).

PREMIUL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL FEMININ: IOANA STOICA și FLORENTINA TĂNASE, artiste minuitoare, pentru rolurile din Steaua lui Arlechino de Mona Chirilă și Puck din Visul unei nopți de vară de Shakespeare la Teatrul „Țândărică”.

PREMIUL SPECIAL PENTRU INTERPRETAREA UNUI ROL MASCULIN: VASILE HARITON, artist minuiitor, pentru întreaga activitate artistică desfășurată pe scena Teatrului de Păpuși din Constanța.

PREMIUL PENTRU RECITAL: ADELA MOLDOVAN și AURICA SPIRK, artiste minuitoare, pentru O rază de soare de Al. T. Popescu la Teatrul de Marionete din Arad.

PREMIUL PENTRU REGIE: DAN FRĂTICIU pentru spectacolul Piticul uriaș de Dan Hândoreanu la Teatrul de Păpuși din Sibiu.

Programe

Foaia-program a spectacolului Scaiul la Teatrul de Comedie ne oferă, așa cum e firesc, o seamă de informații: ale cui sînt traducerea și versiunea scenică, cine e autorul regiei, cine joacă și cine sînt cabiniera-șefă, șeful mașinist ș.a.m.d. Mai aflăm că spectacolul reprezintă premiera pe țară a piesei Scaiul și multe alte lucruri frumoase și utile. O singură omisiune: autorul piesei. E drept, dacă întoarcem foaia (în sensul propriu al expresiei, de bună seamă!) putem deduce din considerațiunile regizorului asupra montării unui text de Feydeau că textul aparține binecunoscutului dramaturg francez. Prenumele autorului și cîteva date asupra operei sale le vom afla, probabil, cu prilejul unei alte premiere pe țară cu o piesă din creația sa.

Un foarte frumos program-afiș a realizat Teatrul Național Cluj-Napoca pentru spectacolul Într-un parc... pe o bancă de Aleksandr Ghelman. Din păcate, însă, efortul nu a fost dus pînă la capăt, realizatorii poticnindu-se exact în niște fleacuri, din punct de vedere al cantității de muncă presupuse, deloc fleacuri, totuși, ca efect asupra lectorului. Putem, astfel, citi: „Acțiunea v-a deveni (...)”, „nu v-a putea (...)”, „miine, s-au poate poimiine, s-au poate mai tirziu (...)”, „vei muncii (...)”, „șoferii ăștea (...)” și nu numai atît, din păcate. Corectura în șpalt ar fi durat cel mult cinci minute...

Cristina DUMITRESCU

Spectacol-recital cu păpuși

Pe afișul lui „Tăndărică” a apărut un nou spectacol-recital, realizat și interpretat de soții Elena și Ștefan Săndulescu, o suită de numere în care pantomima se însoțește cu arta păpușăriei.

Cutreierînd lumea cu mașinuța lor „zburătoare”, doi artiști minunați, cu înfățișare de clovni și „dame voalate”, întilnesc în drumul lor, pe ape, pe uscat, pe acoperișuri, în ogrăzi și în săli de concert, iubirea în felurite ipostaze: în conflict și în armonie, aureolată de sentiment familial, amenințată de răuvoitori, totul pus în lumină de o fantezie care încearcă să îmbine umorul cu poezia.

În acest minispectacol combinat, intitulat Vîntură-lume, realizat cu

mijloacele specifice cunoscute, nu poți să nu te lași furat de farmecul pe care-l emană dansul umbrelor albe, de ironia și hazul romanțioasei idile pisicești, acompaniată de un languros tango.

Soții Săndulescu vor putea coniferi mai multă strălucire efortului lor artistic dacă vor exploata mai eficient propriile lor propuneri. Mai multă agilitate și mai multă precizie, mai multă ritmicitate ar putea risipi umbra de monotonie ce se așterne, uneori, peste frumusețea întregului.

Valeria DUCEA

Întrebări în treacăt

Mulți dintre marii noștri actori sînt reticenți cînd li se solicită un interviu. Am crezut mult timp că asta se explică prin jucata modestie care, între noi fie vorba, stă bine vedetelor. Excelenta rubrică Azi a „Scînteii tineretului” găzduiește, număr de număr aproape, interviuri cu actori. Citind cîteva dintre ele, am înțeles de îndată că motivul prudenței vedetelor poate fi altul. Aceste interviuri obligă pe interlocutori la un chin aproape insuportabil: de a fi fundamentali în cîteva minute. Prinsă în timp ce iese pe ușă, vedeta se vede obligată să răspundă la întrebări de o viață. Fericit c-a stat de vorbă cu o stea, autorul, de cele mai multe ori debutant într-ale meseriei, își realizează articolul ațînîndu-se cu pixul după interlocutor. Un asemenea interviu ia Sabin Badea, în numărul din 3 februarie 1989, lui Marin Moraru. Cunoscutul actor răspunde în numai o jumătate de filă de manuscris la întrebări care, în mod obișnuit, fac obiectul unui tratat. Iată două dintre ele: „Stimate Marin Moraru, vă bucurați de un mare succes la public, la toate categoriile de spectatori și telespectatori. Care ar fi explicația?”; „Jocul dvs. se remarcă prin naturalețe și spontaneitate. Îl considerați un rezultat al talentului nativ sau al experienței actricești cîștigate de-a lungul anilor?”

N-avem nimic împotriva interviului fulger. Întrebările lui sînt însă altele decît cele în care cred autorii unor astfel de tentative. Ele trebuie să vizeze, de cele mai multe ori, o chestiune concretă, legată de un fapt precis, și nu probleme fundamentale ale unei profesii. Altfel, interlocutorii se văd constrînși să răspundă la fel cum sînt chestionați: în treacăt.

Ion SIRETEANU

Reflector

Indice bibliografic pe anul 1988

ANIVERSAREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU — GENIAL ARHITECT AL ROMÂNIEI MODERNE

- Opera tovarășului Nicolae Ceaușescu, fundamentul teoretic și practic al culturii și artei noastre socialiste, nr. 1.
- Epoca Nicolae Ceaușescu — epocă de înflorire a teatrului românesc (fotocronică), nr. 1.
- Permanentul omagiu al artei. Semnează: George Motoi, Silviu Stănculescu, Mircea Radu Iacoban, Al. Dincă, Ion Bălan, Mihai Dinval, nr. 1.
- Piese care au putut fi scrise și jucate în climatul creat de Congresul al IX-lea. Semnează: Eugenia Busuioceanu, Mircea Bradu, nr. 1.
- MILCA (Mihai) — Înaltă cinstitie, nr. 2.
- VASILIU (Mihai) — Conducătorului iubit, omagiul slujitorilor teatrului, omagiul culturii, nr. 2.

ANIVERSAREA TOVARĂȘEI ELENA CEAUȘESCU, EMINENT OM POLITIC, SAVANT DE PRESTIGIU MONDIAL

Semnează: Elena Deleanu, Mihaela Tonitza Iordache, Platon Pardău, Cristina Deleanu, Lucia Nicoară, Cornelia Stănescu, nr. 1.

DEZBATERI IDEOLOGICE

- Din Expunerea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la consfătuirea de lucru cu activul și cadrele de bază din domeniile muncii organizatorice de partid și politico-ideologice, nr. 7.
- Un document fundamental pentru arta și cultura noastră socialistă: Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu cu privire la unele probleme ale conducerii activității economico-sociale, ale muncii ideologice și politico-educative, precum și ale situației internaționale, nr. 5, 6.
- BĂRBUȚĂ (Margareta) — Imperativul calității, nr. 6.
- BERLOGEA (Ileana) — Nobila misiune educativă a artei, nr. 5.

- BESOIU (Ion) — Teatrul un fenomen viu al vieții sociale, nr. 6.
- COCEA (Dina) — Sarcini noi, sporite, pentru uniunile de creație, nr. 5.
- MILCA (Mihai) — Arta — sub semnul valorii confirmante a practicii, nr. 5.

★

- Spre noi trepte de cultură și civilizație. (Despre) Tezele pentru plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român, nr. 10.
- O permanență — idealul unității naționale, nr. 11.
- Unitatea de nezdruccinat a națiunii noastre în jurul Partidului Comunist Român, al secretarului său general, nr. 12.

ANCHETE

- Amatorii văzuți de actori și regizori profesioniști (Festivalul Național „Cântarea României” — minunat cadru de valorificare a talentelor din rîndul poporului). Anchetă realizată de Laura Grünberg. Răspund: Monica Ghiuță, Dinu Cernescu, Gilda Marinescu, Cornel Vulpe, Catița Ispas, Valeria Sitaru, nr. 7.
- Libertate și rigoare în traducerile destinate scenei. Anchetă realizată de Liana Cojocaru. Răspund: Andrei Bantaș, Nora Iuga, Leon D. Levițchi, Irina Mavrodin, Valeriu Moisesu, Dan Munteanu, Ștefan Radof, nr. 8.
- Locul dramaturgiei în preocupările criticii și istoriei literare. Anchetă realizată de Ion Vieru. Răspund: Constantin Ciopraga, G. Dimisianu, Al. Piru, Ovid. S. Crohmălniceanu, nr. 6; Ștefan Cazimir, Al. Călinescu, Daniel Dimitriu, Dan Grigorescu, Ion Vlad, nr. 7; Valentin Lipatti, Dumitru Micu, Liviu Leonte, Zaharia Sîngeorzan, nr. 11.
- Șantier dramaturgic. Răspund: Tudor Popescu, Radu Iftimovici, nr. 2; Radu F. Alexandru, Mihai Georgescu, Corneliu Marcu, nr. 9.
- Teatrul în cetate. Față în față: producători și beneficiari. Anchetă realizată de Doina Tătaru. Răspund: Ion Brad, directorul Teatrului „Nottara”;

Liviu Dumitru, secretarul comitetului de partid și Ion Moise, secretar adj. cu propaganda în Comitetul de partid al Întreprinderii „Electronica industrială” — București; Elena Deleanu, directorul Teatrului Giulești; Liviu Pintilie, directorul clubului și Leona Iancu operator la Centrul de calcul din Întreprinderea de confecții și tricotaje București; Ion Besoiu, directorul Teatrului „Bulandra”; Mircea Ursache, președintele comisiei pentru activitatea cultural-educativă a Consiliului Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România, nr. 1.

- *Teatrul și educarea gustului public.* Anchetă realizată de Aurelia Boriga. Răspund: Șerban Cioculescu, Paul Everac, Valeriu Moisescu, Ion Zamfirescu, George Bălăiță, Solomon Marcus, nr. 2; Ovidiu Iuliu Moldovan, Sergiu Nicolaescu, Raluca Ianegic, Victor Bibicioiu, nr. 3; Alexandru Balaci, Ion Besoiu, Dan Grigore, Dan Micu, Traian Nițescu, nr. 4. Calitatea imaginii scenice, argument esențial al spectacolului. (Fotografii de decoruri și costume), nr. 5.

ATELIER

- *Mic ghid I.A.T.C. sau Cum se ajunge de la talent la actorie — suită de convorbiri realizate de Constantin Fugașin*, nr. 3.
- BESOIU (Ion) — Convorbire realizată de Constantin Fugașin, nr. 9.
- COJAR (Ion) — Convorbire realizată de Constantin Fugașin, nr. 6.
- COROAMĂ STANCA (Sorana) — Convorbire realizată de Miruna Runcan, nr. 11.
- MOLDOVAN (Ovidiu Iuliu) — Convorbire realizată de Constantin Fugașin, nr. 4.
- RADOF (Ștefan) — Convorbire realizată de Sanda Diaconescu, nr. 10.

CONFESIUNI DE CREAȚIE

- BLEONȚ (Claudiu) — interpretul rolului Torquato din „Torquato Tasso” de J. W. Goethe la Teatrul Național din București, Convorbire realizată de Ioana Tîmpănar, nr. 10.
- CARAMITRU (Ion) — regizorul spectacolului „A treia țepă” de Marin Sorescu la Teatrul „Bulandra”. Convorbire realizată de Paul Silvestru, nr. 9.
- COJOCARU (Constantin), COLCEAG (Gelu), SITARU (Valeria) — realizatorii spectacolului „Regina balului” de Nicolae Mateescu la Teatrul Giulești. Convorbiri realizate de Ion Marcu, nr. 3.

EREMIA (Maria) — interpreta rolului Li-zica din „Mobilă și durere” de Teodor Mazilu la Teatrul Dramatic din Galați. Convorbire realizată de Dana Cristescu, nr. 4.

GHEORGHE (Ilie) — interpretul rolului Sile din „Mobilă și durere” de Teodor Mazilu la Teatrul Național din Craiova. Convorbire realizată de Mihaela Burda, nr. 8.

GONȚA (Grigore) — regizorul spectacolului „Regele Ioan” de Shakespeare la Teatrul de Comedie. Convorbire realizată de Magdalena Boiangiu, nr. 8.

IEREMIA (Ioan) — regizorul spectacolului „Dalbul pribeag” de D. R. Popescu la Teatrul Național din Timișoara, nr. 3.

IONESCU (Șerban) — interpretul rolului Colibaș din „Sfântul Mitică Blajinu, de Aurel Baranga la Teatrul de Comedie. Convorbire realizată de Valeria Ducea, nr. 9.

MICU (Dan) — regizorul spectacolului „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale la Teatrul „Nottara”. Convorbire realizată de Paul Silvestru, nr. 5.

MIHAIL (Mihai) — interpretul rolului Sile din „Mobilă și durere” de Teodor Mazilu la Teatrul Dramatic din Galați. Convorbire realizată de Dana Cristescu, nr. 2.

PÂSLARU (Dragoș) interpretul rolurilor Alioșa din „Karmazovii” după Dostoevski și Rică Venturiano din „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale la Teatrul „Nottara”. Convorbire realizată de Anca Bucurescu, nr. 4.

PINTEA (Adrian) — interpretul rolului Bill din spectacolul TV „Bill optimistul” de Paul Everac, nr. 5.

STĂNESCU (Claudiu) — interpretul rolului Gore din „Mobilă și durere” de Teodor Mazilu la Teatrul Dramatic din Galați. Convorbire realizată de Dana Cristescu, nr. 4.

REPORTAJE, PORTRETE, MĂRTURII, MEMORII

- *Un teatru studentesc — școală a vieții și meseriei de actor.* Participă: Cătălin Naum, Simona Măicănescu, Claudiu Bleonț, Mihai Gruia Sandu, Gheorghe Visu. Grupaj realizat de Corina Șuteu, nr. 1.
- *Pantomima în patru scenarii posibile.* Participă Sergiu Anghel, Cristian Pepino, Dan Puric (convorbire realizată de Mihaela Burda), Corina Șuteu, nr. 12.
- ADAMEȘTEANU (Gabriela) — *Gina Patrichi*, nr. 11.
- BÂRLĂ (Graziela) — *Reporter în viața teatrală*, nr. 4.
- BERECHET (Mihai) — *O recomandă pe Manuela Ciucur*, nr. 2.
- BUZESCU (Aura) — „Viața mi-a suris în alt fel...”, nr. 11.

- CERNESCU (Dinu) — *Îl recomandă pe Răzvan Vasilescu*, nr. 7.
- CODRUȚ (Mariana) — *Sergiu Tudose sau teatrul la cea mai înaltă tensiune*, nr. 5. *Teofil Vilcu*, nr. 9.
- CRISTESCU (Dana) — *Amatorii — pe scenă și în viață* (Festivalul Național „Cîntarea României — minunat cadru de valorificare a talentelor din rîndul poporului”), nr. 8.
- DIACONESCU (Sanda) — *Memoria scenei — Marcel Gîngulescu*, nr. 3. *Colea Răutu*, nr. 7; *Aura Buzescu*, nr. 11.
- DUMITRESCU (Cristina) — *Dan Condurache — fascinația și vocația jocului*, nr. 3.
- FLORIAN (Filip) — *Teatrul Giulești în turneu la Cluj-Napoca*, nr. 5.
- GINGULESCU (Marcel) — *„Traversînd secolul”*, nr. 3.
- LAZĂR (Ioan) — *Acasă și în deplasare la Bălan cu cei mai tineri actori ai secției române a Teatrului din Sfîntu Gheorghe*, nr. 5.
- MIHĂILESCU (Cristian) — *Adăugînd viața anilor. (Despre un spectacol dedicat Căliei Delavrancea)*, nr. 2.
- RĂDULESCU (Ermil) — *Galeria tipologică a lui Costache Babii*, nr. 8.
- RĂUTU (Colea) — *„Ca o veche dragoste care dăinuie, scena mă cheamă mereu”*, nr. 7.
- ȘUTEU (Corina) — *Din memoriile Fonsiei Dorsay*, nr. 8.
- ȘTEFĂNESCU (Alex.) — *Valeria Seciu*, nr. 11.
- TATULICI (Mihai) — *Reporter în viața teatrală. Treptele pe care urcă un spectacol ca să ajungă pe scenă. (Despre premiera spectacolului Uriașii munților de Luigi Pirandello la Teatrul „Bulandra”), nr. ; Mărunte întîmplări la marginea unei livezi uriașe. (Despre „Livada de visini” de A. P. Cehov la Teatrul „Nottara”), nr. 4; Regele Ioan de W. Shakespeare la Teatrul de Comedie, nr. 5; Scrisoare despre „O scrisoare pierdută” (la Teatrul Mic), nr. 6; Povestind frumos la Teatrul „Ion Creangă” (Despre Turandot), nr. 8; Teatrul în săli de sport, parcuri și grădini de vară (Despre „Cîncele grădinarului” la Teatrul „Bulandra”), nr. 9; Vă invităm să mergeți la teatru: la Ploiești!, nr. 10; Teatrul Național din Timișoara sau povestea unui covor fermecat, nr. 11; Umor, muzică și puțină sociologie la „Tănase”, nr. 12.*
- BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Un teatru, o stagiune. Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila*, nr. 12.
- BERCEANU (Patrel) — *La ce vîrstă se ajunge vedelă?*, nr. 4.
- BIBICIOIU (Victor) — *„...Partea frumoasă a revoluției” (Tudor Popescu. Lungă poveste de dragoste)*, nr. 10.
- BOIANGIU (Magdalena) — *Pe marginea unei controverse: Actorul-regizor*, nr. 10.
- BOUREANU (Radu) — *Teatru — poezie — teatru*, nr. 1.
- BREZIANU (Barbu) — *Brîncuși, Thalia și Terpsichora*, nr. 4.
- BUCIU (Dan) — *Un reper fundamental*, nr. 10.
- BUDUCA (Ion) — *Trei zile la Iași*, nr. 2.
- CHITIC (Paul Cornel) — *Conștiința profesională în prim-plan. (Gala Recitalurilor Păpușărești ediția a II-a)*, nr. 12.
- CIACHIR (Dan) — *Constatări*, nr. 7.
- COMAN (Mihai) — *Teatru sau teatralitate folclorică*, nr. 11.
- CONSTANTIN (Marin) — *Gîndind asupra artei, asupra vieții*, nr. 3.
- CONSTANTINIU (Florin) — *Dramaturgia de inspirație istorică — transfigurare și realitate*, nr. 2; *„Costandinestii” — artă și istorie*, nr. 4; *„Săptămîna patimilor” după douăzeci de ani*, nr. 6; *23 August 1944: reflectarea dramaturgică*, nr. 8; *O viziune clasică asupra lui Petru Rareș (Petru Rareș de H. Lovinescu)*, nr. 10; *Dominantele unei atmosfere*, nr. 12.
- COROIU (Irina) — *Stagiunea 1988 la „Cassandra”. Șanse de afirmare oferite talentului*, nr. 8.
- COȘOVEI (Traian) — *Stare de teatru*, nr. 3.
- CRISTESCU (Ioan) — *Structuri dramatice în „Didahiile” lui Antim Ivireanu*, nr. 7.
- CRISTOIU (Ion) — *Elogiul culturii*, nr. 9.
- CRÎȘAN (Mihai) — *Regizorii și actorii profesioniști în sprijinul amatorilor*, nr. 1.
- DIACONESCU (Sanda) — *Ambiție și realizare, (Săptămîna Teatrelor de Păpuși)*, nr. 8.
- DIACONU (Doina) — *Opoziție, paralelism scenic, contrapunct, ambiguitate în „Acești îngeri triști” de D. R. Popescu*, nr. 10.
- DIMITRIU (Ștefan) — *Tinerețea și veșnicia muntelui (Muntele de D. R. Popescu)*, nr. 9.
- DINESCU (Mircea) — *Un contrabas cu trac și un actor fără*, nr. 2.
- DÎMBOIANU (Anton) — *Performanțele afîșului*, nr. 5.
- DOBRESCU (Al.) — *Marginalii la „Prometeu înlanțuit”* nr. 7.
- DRĂGAN (Daniel) — *Un fenomen cosmic*, nr. 12.

ARTICOLE, STUDII, ESEURI

- ALIFANTIS (Nicu) — *Marea bucurie de a cînta într-o sală de teatru*, nr. 5.
- ANGHEL (Valeriu) — *Textul dramatic în școală*, nr. 12.

- DUICU (Serafim) — *Este cronică teatrală oglindă fidelă a interpretării actoricești?*, nr. 9.
- DUMITRESCU (Cristina) — *Măiestria de a tăcea pe scenă*, nr. 1; *Studioul, o încercare de definiție* (Spectacolele de studio, Pitești ediția a III-a), nr. 6; *Cum stăm cu comedia?* nr. 7; *Un teatru... o stagiune. Teatrul de Stat din Sibiu 1988—1989*, nr. 10; *Ce ne spun recitalurile*, nr. 11.
- FIRAN (Carmen) — *Lumini purtătoare de măști*, nr. 6.
- FODOR (Zeno) — *La Institutul de Teatru din Tirgu Mureș. Absolvenți talentați; pasionați și inteligenți*, nr. 8.
- GEORGESCU (Alice) — *Un teatru... o stagiune. Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, 1987—1988*, nr. 4.
- GEORGESCU (Ruxandra Maria) — *Gelu Ruscanu și Nicolae Bălcescu*, nr. 10.
- GHELMEZ (Petre) — *Actorii noștri au har* (dialog realizat de Ioan Vieru), nr. 12.
- GHITULESCU (Mircea) — *Pledoarie pentru o critică a literaturii dramatice*, nr. 1; *Marginalii la dramaturgia lui Blaga*, nr. 9.
- GRIGORESCU (Dan) — *Proba teatrului la microfon*, nr. 4.
- IACOBAN (Mircea Radu) — *Cînd personajul principal este democrația* (Hardughia de M. R. Iacoban), nr. 7.
- IRAVA (Bogdan) — *Un mesaj luminos („Arheologia dragostei” de Ion Brad)*, nr. 7; *Puterea adevărului („Puterea și Adevărul” de Titus Popovici)*, nr. 8; *Libertatea sau drumul către unire* (Horia Lovinescu. „Patima fără sfîrșit”), nr. 12.
- KIVU (Dinu) — *Alunecarea spre rîs*, nr. 3.
- LUCESCU (Mircea) — *Actorul și sportivul*, nr. 5.
- MARIN (Maria) — *Nume noi pe afișele unor spectacole longevive*, nr. 6.
- MINDRA (Vicu) — *Redobîndirea integrității interioare a literaturii dramatice*, nr. 2.
- MODORCEA (Grid) — *Iluzia ca speranță ibseniană*, nr. 4.
- NANCĂ (Paul) — *Teatrul în muzica rock. Gamele lui Jan Anderson*, nr. 2.
- NICULESCU (Ionuț) — *1916—1918: Teatru între arme*, nr. 10; *Primul turneu oficial al Teatrului Național în Transilvania și Banat*, nr. 11; *Presa teatrală în vremea Marii Uniri*, nr. 12.
- PARASCHIVESCU (Constantin) — *Un teatru, o stagiune. Teatrul Dramatic Bacovia din Bacău*, nr. 1.
- PARHON (Victor) — *Un capitol cu mai multe semne de întrebare. Coerența și consecvența discursului scenic*, nr. 11.
- PELTZ (Tia) — *Gînduri*, nr. 12.
- PINTEA (Adrian) — *Insula lui Prospero*, nr. 1.
- PLEȘU (Andrei) — *Notă despre teatralitatea vieții*, nr. 6.
- POPESCU (Marian) — *O „victimă” teatrală uitată: Tolstoi*, nr. 11.
- POPOVICI (Doru) — *Simfonia teatrului românesc contemporan*, nr. 1.
- RADU-MARIA (Constantin) — *„Pacea” de Aristofan*, nr. 2; *Despre critică și critici într-o polemică ce nu și-ar fi avut rostul*, nr. 11.
- RĂDUCANU (Miriam) — *Adevărul lăuntric se descoperă în gest*, nr. 9.
- ROMAN JUC (Marina) — *Ecranizare sau teatru filmat?*, nr. 4.
- RUNCAN (Mîruna) — *Text clasic și viață regizorală în stagiunea actuală*, nr. 8; *Structura dramatică la Teodor Mazilu*, nr. 10.
- SADOVEANU (Profira) — *O stare sufletească*, nr. 7.
- SĂLIȘTEANU (Ion) — *Reacțiile la apelul secunde*, nr. 4.
- SELIAN (Sergiu) — *O „Furtună” aparte pe tărîmul mării*, nr. 9.
- SILVESTRU (Valentin) — *O secundă de reverie*, nr. 6.
- SIMIONESCU (Mircea Horia) — *Confesiunea unui spectator plin de prejudecăți*, nr. 6.
- SIN (Mihai) — *Vorbe frumoase, ba chiar adevărate*, nr. 7.
- SORESCU (Constantin) — *Misterul trandafirilor galbeni sau „Un colț de lume numai cu bucuriile ei mici”* (Despre teatrul lui Tudor Mușatescu), nr. 4.
- SORESCU (Marin) — *Monolog despre Hamlet*, nr. 3.
- STANCA (George) — *Gustul amar al umorului de larg consum*, nr. 2.
- ȘUTEU CORINA — *Costinești '88. Intenții finalizate parțial*, nr. 9.
- TĂRCHILĂ (Dan) — *Libertatea de a ne aminti că sîntem români* (Io, Mircea Voievod) de Dan Tărchilă, nr. 7.
- TEICU (Marius) — *Muzică vorbită*, nr. 10.
- ȚINTEA (Julieta) — *Răstălmăcindu-i pe clasici*, nr. 8.
- URICARIU (Doina) — *Cuvintele sînt respirări*, nr. 2.
- VASILIU (Mihai) — *Momentul revoluționar 1848 în istorie și pe scenă* (I), nr. 6; (II) nr. 7; *Teatrul în fața viitorului socialist*, nr. 8; *Teatrul Nostru*, nr. 10.
- VICTOR (B. I.) — *Omul, la înălțimea moralei comuniste* (Cartea lui Ioviță de Paul Everac), nr. 7.
- ZALIS (Henri) — *Tudor Vianu, critic și teoretician al teatrului*, nr. 12.
- ZĂRNESCU (Narcis) — *Mihail Sebastian. Feerie și concizie*, nr. 11.

PIESE DE TEATRU

- BOUREANU (Radu) — *Casa umbrelor — Dramă în patru acte (cinci tablouri)*, nr. 5.

DUMITRESCU (Ștefan) — *Cit de frumoasă treci prin lume, femeie!* Piesă în două acte, nr. 9.

DIMITRIU (Ștefan) — *Cind ai s-o cunoști pe Luiza.* Piesă în trei părți, nr. 6.

IONAȘCU (Dumitru Dem) — *Meșterul.* Piesă inspirată din romanul „Nemuritorul albastru” de Radu Ciobanu, nr. 3.

NICOLESCU (Ion) — *Pe Văratec în sus.* Piesă în patru acte, șapte tablouri, nr. 10.

VOIVOZEANU (Constantin) — *Dincolo de noi.* Piesă în trei acte, nr. 8.

CRONICA LITERATURII DRAMATICE CRITICA CRITICII

TUTUNGIU (Paul) — *Avatarurile unui personaj numit de obicei Tudor* (Tudor Popescu, *Milionarul sărac*, Editura Eminescu, 1987), nr. 2; *Stații meteorologice în viața particulară* (Constantin Cubleşan, *Teme provinciale*, Editura Eminescu, 1987), nr. 3; *Teatrul de campanie* (George Genoiu, *Doi pentru un tango*, Editura Eminescu) nr. 4; *Viața secretă a personajului și permisul de portadevăr* (Viorel Savin, *Lucruri și ființe*, Cartea Românească, 1988), nr. 5; *Comedia de serviciu și „mecanismul” ei de ceasornic (uncori) deșteptător* (György Méhes, *Dragii mei copii*, Editura Eminescu), nr. 6; *Texte autocefale și texte cu aureolă de împrumut* (I). (Dan Văiteanu, *Stan Pățitul al II-lea și De cinci ori Ionescu*, Editura Eminescu, col. Rampa, nr. 7; (II) (Dinu Grigorescu, *Ciripit de păsărele*, *Fluturi de noapte*, Ed. Eminescu, col. Rampa), nr. 8; *Linia de plutire, cordonul ombilical și retardarea stilistică*. (I) (Victor Crăciun, *Bobilna*, *Procesul „Pasărea Măiastră”*, *Poveste de dragoste*, Editura Eminescu, 1988), nr. 9; (II) (Ion Bucheru, *Frumosul cotidian*, Editura Eminescu), nr. 10; *Dramaturgia feminină de azi* (I). *Viața particulară a lucrătorului din justiție* (Rodica Padina: „De joi pînă duminică”, *Cartea Românească*, 1987), nr. 11; (II) *Ioana d'Arc, între legea morală și scenariile pentru monștri* (Ecaterina Oproiu, *Cerul înstelat deasupra noastră*, Editura Eminescu, 1987), nr. 12.



CRISTESCU (Ioan) — *Ion Cocora sau dragostea pusă la încercare*. Ion Cocora. Privitor ca la teatru, III. Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982.

MÜLLER (Cristina) — *Imaginea și cuvîntul* (Cătălina Buzoianu, *Novele teatrale*, București, Editura Meridiane, 1987), nr. 11.

CRONICA DRAMATICĂ

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Olga Tudora-che în Mama din „Noapte bună, mamă” de Marsha Norman*, nr. 3; *Teatrul ca un joc de-a viața* (Alo, cine ești de Méhes György), nr. 7; ● *dramă convertită în baladă* (Năpasta de I. L. Caragiale), nr. 8.

BĂRLĂ (Graziela) — *Un spectacol care te trage de mîneacă* (Savoy-Savoy, revistă în două acte de Eugen Rotaru, Cornel Patrichi și Bițu Fălticineanu), nr. 3; *Mici fericiri cînd le împarți la doi* (Cenușăreasa de Ion Lucian și Virgil Puicea după Charles Perrault), nr. 6; *O idee care-și așteaptă împlinirea*. (Stop! în Top: Daniela!), nr. 11.

BERCEANU (Patrel) — *Cînd se dă tot ce se poate da*. (Ex de Aldo Nicolaj), nr. 10.

BERLOGEA (Ileana) — *Un eseu regizoral îndrăzneț și inteligent* (O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale), nr. 7.

BIBICIOIU (Victor) — *În spirit și în literă* (O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale), nr. 7.

BORIGA (Aurelia) — *Așa nu!* (Visul unei nopți de vară de Shakespeare), nr. 4.

CALION (Ion) — *Discuția ca text dramatic*. (Ne naștem o singură dată de Ion Ciurdaru), nr. 2.

CHIRILĂ (Dumitru) — *Evocare istorică și sentimentală* (Vasile Lucaciu de Dan Tărchilă), nr. 5; *Argumente în balanță* (Excursia de Theodor Mănescu), nr. 9; *Ultima dorință a condamnatului* (Trei surori de A. P. Cehov), nr. 12.

CIITIC (Paul Cornel) — *Cearta mimului cu spațiul*, nr. 1; *Ocazia de a ieși din narcisism* (Uriașii munților de Pirandello), nr. 2; *Fedra mai așteaptă* (Fedra de Jean Racine), nr. 3; *A cui o fi livada?* (Cronică scenografică la Livada de vișini de A. P. Cehov), nr. 5; *Tensiune bine temperată* (Biografia unei femei de Radu Iftimovici), nr. 6; *Spațiu Shakespeare* (Regele Ioan și Regele Lear), nr. 8; *Spațiul și timpul dramaturgiei de actualitate*, nr. 10; *Decorul teatrului istoric, imaginară înfățișare a unui alt viitor*, nr. 11; *Un tărîm al nevrozei* (Trei surori de A. P. Cehov), nr. 12.

COJOCARU (Liana) — *Nefericita transla-re a unui spectacol submediocru* (Bietul meu Marat de Aleksei Arbuzov), nr. 4; *Farmecul orchestrației mozartiene* (Vara trecută la Ciulimsk de Al. Vampilov), nr. 5; *O regie lipsită de entuziasm* (Revelion la baia de aburi de E. Braghinski și E. Reazanov), nr. 9; *Meritoriu rămîne efortul teatrului* (Profesor de admitere de Mariana Brăescu), nr. 11.

CONSTANTINESCU (Ion) — *Un spectacol tensionat și limpede* (Meșterul de Dumitru Dem Ionașcu), nr. 9.

- COROIU (Irina) — *O remarcabilă coeziune de gând și stil.* (Visul unei nopți de vară de Shakespeare), nr. 4; *O sărbătoare a fanteziei* (Clovni de Mihail Mălaimare), nr. 5; *Un exercițiu fără finalitate estetică* (Urmasul de Constantin Ottescu), Școala tragediei antice (Medeea de Seneca), *Cotidianul ridicat la rang de gest* (Nu sint turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu), nr. 7; *Între teatru și film* (Ultima cursă de H. Lovinescu), nr. 9; *Sub semnul oglinzii* (Diogene cîinele de Dumitru Solomon), nr. 11; *Nouă actori în căutarea unui rol* (Profesor dr. Omul, text la I.A.T.C. după Camil Petrescu), nr. 12.
- COSMA (Anton) — *Încercarea de a depăși mușatismul* (Titanic Vals de Tudor Mușatescu), nr. 2.
- CRISTESCU (Ioan) — *O veritabilă ridicare de probleme* (Regele Lear de W. Shakespeare), nr. 8.
- CRISTOIU (Ion) — *Ce-i spune Verșinin Mașei* (Trei surori de A. P. Cehov), nr. 12.
- CRÎȘAN (Mihai) — *Reabilitarea prologului* (Femeia îndărătnică de W. Shakespeare), nr. 11.
- DIACONESCU (Romulus) — *Două roluri și trei interpreți* (Într-un parc... pe o bancă de Aleksandr Ghelman), nr. 4; *În culisele virtuții* (Mobilă și durere de T. Mazilu), nr. 6.
- DUMITRESCU (Cristina) — *Schimbătoarele, mereu neschimbatele chipuri ale lașității* (Șapte martori de Peter Karvas), nr. 2; *Meritul și capcana firescului* (Discuție fără martori de Sofia Prokofieva), nr. 4; *Cvartet neunitar* (Nervi pentru dragoste sau Un divorț neobișnuit de Kiril Topalov), nr. 9.
- FIRAN (Carmen) — *Distribuție inspirată* (Dansul morții de August Strindberg), nr. 7; *Victor Rebengiuc în „A treia țeapă” de Marin Sorescu*, nr. 8; *Poveste lungă și plictisitoare* (Noaptea tăcerii, noaptea singurătății de Nicoleta Toia și Andrei Bantaș după Robert Anderson), nr. 12.
- FODOR (Zeno) — *Ostap Bender într-un salon de modă* (Locuința Zoicăi de Mihail Bulgakov), nr. 2; *La hotarul dintre realitate și vis* (Scoica de lemn de Fănuș Neagu), nr. 3; *Varietăți cu păpuși*, nr. 3.
- GALGOȚIU (Dragoș) — *Paravane indicate de autor* (Trei surori de A. P. Cehov), nr. 12.
- GANEA (Mircea) — *Cînd comedia se ia în serios*. (Nobili de ocazie sau Mizerie și noblete de Eduardo Scarpetta), nr. 9.
- GĂLĂȚANU (Mihai) — *O remarcabilă mobilizare de forțe artistice* (Femeia îndărătnică de William Shakespeare), nr. 7.
- GEORGESCU (Alice) — *Cită mobilă, atîta durere* (Mobilă și durere de Teodor Mazilu), nr. 3; *Între parodie și tragedie* (Regele Ioan de William Shakespeare), nr. 6.
- GHELMEZ (Petre) — *Puterea capodoperei* (O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale), nr. 7.
- GHÎȚULESCU (Mircea) — *Un suris de complezență* (Noaptea încurcăturilor de Oliver Goldsmith), nr. 4; *O lecție optimistă* (Micul infern de Mircea Ștefănescu), nr. 8.
- HÎNCU (Vasile) — *Seduția partiturii actoricești* (Artista, dramatizare de Andrei Bantaș după romanul Iulia de W. Somerset Maugham), nr. 2.
- ICHIM (Florica) — *Caruselul disimulărilor* (Locuința Zoicăi de Mihail Bulgakov), nr. 5; *Jocul de-a teatrul* (Hohote de ris de Tudor Popescu), nr. 6.
- IONESCU (Miruna) — *O distribuție (aproape) ideală* (Stilpii societății de H. Ibsen), nr. 12.
- IORDACHE (Antoaneta) — *În jurul unui fotoliu din proscenium* (Trei surori de A. P. Cehov), nr. 12.
- KIVU (Dinu) — *Abaterile de la regulă* (Slugă la doi stăpîni de Goldoni, Căsătoria de N. V. Gogol), nr. 1; *Derută și consecvență* (Omul cu mîrtoaga de G. Ciprian), nr. 4.
- MIHALACHE POPA (Carmen) — *O farsă cam posacă*. (Mireasa mută de Ben Jonson), nr. 6; *Cu detașare despre nevoia de tandrețe* (O femeie drăguță cu o floare și ferestre spre nord de Ed. Radzinski), nr. 8.
- MIRCEA (Emil) — *Chiote și zgomote* (Vicleniile dragostei de Giovanni Maria Cecchi), nr. 5.
- MODOLA (Doina) — *A treia țeapă de Marin Sorescu*, nr. 1; *Cu mai puțină vervă* (Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă de Tudor Popescu), nr. 2; *Consecințele crizei de adaptare* (O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale și Maestrul cîntăreț de Franz Wedekind), nr. 4.
- MORARIU (Mircea Em.) — *Un spectacol nostim*. (Burghezul gentilom de Molière), nr. 5; *Nici măcar un zîmbet* (Ciudatul rol al întîmplării de Ion Băieșu), nr. 8; *Șansa examenului moral* (Conversație în oglindă sau Victima fericită de George Genoiu), nr. 11; *Cum sîntem cînd începem să nu mai fim* (Camera de alături de Paul Everac), nr. 12.
- OPREA (Ștefan) — *Protagonista domină autoritar* (O femeie cu bani de George Bernard Shaw), nr. 9.
- ORHEIANU (Vlad, Andrei) — *Oscilații de stil și expresie* (Moda căsătoriilor de W. S. Maugham), nr. 4; *Reprezentare ritmată cu final fericit* (Căsătorie prin concurs de Tudor Mușatescu), nr. 10.

PAIU (Constantin) — *Compendiu scenic* (Mielul turbat de A. Baranga), nr. 11; (Descoperirea familiei de Ion Brad), nr. 1. *Să ne facem totuși probleme*

PALEOLOGU (Al.) — *Scrisoarea găsită la Teatrul Mic* (O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale), nr. 7.

PARASCHIVESCU (Constantin) — *Încercarea răbdării* (Drumul singurătății de Arthur Schnitzler), nr. 3; *O probă de adevăr omenesc* (Conversație în oglindă de George Genoiu), nr. 5; *Riscuri conștient asumate* (Piatră la rinichi de Paul Everac), nr. 12.

PARHON (Victor) — *Indecizii regizorale și fluctuații actoricești* (Dormind pe un șarpe de D. R. Popescu), nr. 1; *Un eseu pirandellian în cheie shake-speareană* (Urișii munților de Luigi Pirandello), *O regie provizorie* (Gărgărița de Ion Băieșu), nr. 2; *Ivanov — un început de serie literară* (Ivanov de A. P. Cehov), nr. 3; *Între diafan și grosier* (Scene din viața unui bădăran de Dumitru Solomon), nr. 3; *Din punctul de vedere al lui Grișa* (Livada de vișini de A. P. Cehov), nr. 4; *Creații actoricești în săptămâna teatrului scurt* (Oradea, 1988), nr. 5; *Cumpăna sensurilor în dezechilibru* (Răceala de Marin Sorescu), nr. 6; *Dincolo de farmecul poveștii* (Turandot de Carlo Gozzi), nr. 7; *Primatul teatralității* (Mult zgomot pentru nimic de W. Shakespeare), nr. 8; *În adâncimea scenei* (Trei surori de A. P. Cehov), nr. 9; *Acuitatea dezbaterei și limitele ei* (Puterea și Adevărul de Titus Popovici), nr. 10; *Fiorul tragic al satirei* (Într-o dimineată de Mihai Ispirescu), nr. 12.

POPESCU (Bogdan) — *Îndrăzneala de a fi modern cu subtilitate* (Regele Lear de W. Shakespeare), nr. 8.

PRACSIU (Teodor) — *Priza actualității* (Dulcile-amare bucurii de Dina Cocea), nr. 12.

PREDESCU (Dan) — *Adriana Trandafir în Maria Tănase* (Pasărea Măiastră Maria Tănase de George Sbîrcea), nr. 12.

RADU-MARIA (Constantin) — *În derivă printre intenții bune* (O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale), nr. 4; *Recitalul unui actor* (Torquato Tasso de J. W. Goethe), nr. 6; *Un spectacol în registru fantastic* (O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale), nr. 7; *Spectacolul ca oficiere a mitului* (Regel Lear de W. Shakespeare), nr. 8; *De la Tolstoi la Iacob Gordin* (Sonata Kreutzer de Iacob Gordin), nr. 9; *Sub semnul amatorismului* (Domide contra-atacă de Tudor Popescu), nr. 10.

RUNCAN (Miruna) — *Trupă bine încheată, interpretări inegale* (Visul unei nopți de vară de Shakespeare), nr. 4; *Dezbateri de la om la om*

(Sculptură în os de Paul Everac), nr. 6; *Spectacolul unei actrițe* (Noaptea marilor speranțe de Tudor Popescu), nr. 7; *Despre cum rămân clasicii în bibliotecă* (Bădăranii de Carlo Goldoni), nr. 11; *Veselul joc al contrariilor și opțiunea obligatorie* (Turandot de Carlo Gozzi), nr. 12.

RUSU (Anca-Maria) — *La exterioritatea confruntării* (Steaua fără nume de M. Sebastian), nr. 10; *Criza universului domestic* (Timp în doi de D. R. Popescu), nr. 12.

RUSU (Cornel) — *De la prima audiție la premiera absolută* (În labirint de Li-ana Alecsandra), nr. 10.

SIDORA (Ralu) — *O etapă de care te desparți zîmbind* (Autograf de George Arion), nr. 4.

SILVESTRU (Valentin) — *Aveți-vă ca frații...* (Trei surori de A. P. Cehov), nr. 12.

ȘANDRU (Areta) — *Un spectacol pregătit cu minuțiozitate* (Rămîne pe' joi de Eugenia Busuioceanu), nr. 2.

ȘUTEU (Corina) — *Cronica tinerei generații. Ana Ciontea, o actriță care așteaptă*, nr. 1; *Claudiu Bleonț și formele talentului*, nr. 2; *Un actor modern, Gheorghe Visu*, nr. 4; *Jocul de-a teatrul antic* (Fata din Andros de Terențiu), nr. 5; *Actori în căutarea identității*, nr. 7; *Riscurile popularității*, nr. 10; *Misterul cameristelor* (Cameristele de Jean Genet), nr. 11.

THEODORESCU (Răzvan) — *Un Caragiale mai puțin cunoscut* (O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale), nr. 7.

ȚINTEA (Julietta) — *Schimbări la vedere* (Pygmalion de G. B. Shaw), nr. 1; *Un extemporal trecut cu brio* (Extemporal la... varietăți), nr. 2; *Musical Alecsandri* (Sînziana și Pepelea), nr. 3; *Rigoare fără altitudine* (Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu), nr. 7.

UNGUREANU (Cornel) — *Un final memorabil* (Trei surori de A. P. Cehov), nr. 12.

ZAMFIRESCU (Ion) — *Respectul pentru valorile clasice — condiție a modernității* (Regele Lear de W. Shakespeare), nr. 8.

CRONICA SPECTACOLELOR

În București

BULANDRA

— *Urișii munților* (L. Pirandello), nr. 2;
— *A treia țepă* (M. Sorescu), nr. 8.

COMEDIE

— *Slugă la doi stăpîni* (Goldoni), nr. 1;
— *Regele Ioan* (Shakespeare), nr. 6,
nr. 8.

„ION CREANGĂ“

- *Extemporal la... varietăți*, nr. 2; *Turandot* (C. Gozzi), nr. 7; *Stop! În top Daniela!* nr. 11.

EVREIESC

- *Sonata Kreutzer* (I. Gordin), nr. 9.

GIULEȘTI

- *Discuție fără martori* (S. Prokofieva), nr. 4; *Regele Lear* (W. Shakespeare), nr. 8; *Pasărea măiastră* (G. Sbircea), nr. 12.

I.A.T.C.

- *Visul unei nopți de vară* (Shakespeare), nr. 4; *Urmasul* (C. Ottescu), *Medeea* (Seneca), *Nu sînt turnul Eiffel* (E. Oproiu), nr. 7; *Profesor dr. Omu* (C. Petrescu), nr. 12.

MIC

- *O scrisoare pierdută* (I. L. Caragiale), nr. 7; *Cameristele* (J. Genet), nr. 11.

FOARTE MIC

- *Noapte bună, mamă* (M. Normann), nr. 3.

NAȚIONAL

- *Drumul singurătății* (A. Schnizler), nr. 3; *Autograf* (G. Arion), nr. 4; *Clovnii* (M. Mălaimare), nr. 5; *Fata din Andros* (Terențiu), nr. 5; *Torquato Tasso* (J. W. Goethe), nr. 6; *Bădăranii* (C. Goldoni), nr. 11.

NOTTARA

- *Livada de vișini* (A. P. Cehov), nr. 4; nr. 5; *Dansul morții* (A. Strindberg), nr. 7; *Într-o dimineață* (M. Ispirescu), nr. 12.

OPERA ROMÂNĂ

- *În labirint* (Liana Alecsandra), nr. 10.

CONSTANTIN TĂNASE

— Teatrul satiric-muzical —

- *Savoy-Savoy* (E. Rotaru, C. Patrichi, B. Fălticineanu), nr. 3.

TELEVIZIUNE

- *Ultima cursă* (H. Lovinescu), nr. 9; *Stilpii societății* (H. Ibsen), nr. 12.

În teatrele din țară

ARAD

- *Scene din viața unui bădăran* (D. Solomon), nr. 3; *Noaptea încurcăturilor* (O. Goldsmith), nr. 4.

BACĂU

- *Conversație în oglindă* (G. Genoiu), nr. 3; *Noaptea marilor speranțe* (T. Popescu), nr. 7.

BAIA MARE

- *Vasile Lucaciu* (D. Tărchilă), nr. 5; *Ciudatul rol al întâmplării* (I. Băieșu), nr. 8; *Excursia* (Th. Mănescu), *Un divorț neobișnuit* (K. Topalov), nr. 9.

BÎRLAD

- *Căsătoria* (N. V. Gogol), nr. 1; *Rămîne pe joi* (E. Busuiocanu), nr. 2; *Piatră la rinichi* (P. Everac); *Dulcile, amare bucurii* (D. Cocea), nr. 12.

BOTOȘANI

- *O femeie drăguță cu o floare și ferestre spre nord* (E. Radzinski), nr. 8; *Profesor de admitere* (M. Brăescu), nr. 11.

BRAȘOV

- *Șapte martori* (P. Karvas), nr. 2; *Locuința Zoicăi* (M. Bulgakov), nr. 5; *Sculptură în os* (P. Everac), nr. 6; *Domide contraatacă* (T. Popescu), nr. 10.

BRĂILA

- *O femeie cu bani* (G. B. Shaw), nr. 9.

CLUJ-NAPOCA

— Național —

- *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* (T. Popescu), nr. 2; *Burghezul gentilom* (Molière), nr. 5; *Micul infern* (M. Ștefănescu), nr. 8.

CONSTANȚA

— Teatrul Dramatic —

- *Sinziana și Pepelea* (V. Alecsandri), nr. 3.

CRAIOVA

- *A treia țepă* (M. Sorescu), nr. 1; *Artistă* (A. Bantaș după Somerset Maugham), nr. 2; *Într-un parc... pe o bancă* (Al. Ghelman), nr. 4; *Mobilă și durere* (T. Mazilu), nr. 6; *Noaptea tăcerii, noaptea singurătății* (N. Toia și A. Bantaș după R. Anderson), nr. 12.

GALAȚI

- *Mobilă și durere* (T. Mazilu), nr. 3; *Femeia îndărătnică* (W. Shakespeare), nr. 7; *Turandot* (C. Gozzi), nr. 12.

GIURGIU

- *O noapte furtunoasă* (I. L. Caragiale), nr. 4; *Cenușăreasa* (I. Lucian și V. Puicea, după Ch. Perrault), nr. 6.

IAȘI

- *Descoperirea familiei* (I. Brad), nr. 1 ; *Ivanov* (A. P. Cehov), nr. 3 ; *Steaua fără nume* (M. Sebastian), nr. 10 ; *Mielul turbat* (A. Baranga), nr. 11 ; *Timp în doi* (D. R. Popescu), nr. 12.

ORADEA

— secția română —

- *Dormind pe un șarpe* (D. R. Popescu), nr. 1 ; *Gărgărița* (I. Băieșu), nr. 2 ; *O noapte furtunoasă* (I. L. Caragiale), *Meșterul cîntăreț* (Fr. Wedekind), nr. 4 ; *Vicleniile dragostei* (G. Maria Cecchi), nr. 5 ; *Hohote de ris* (T. Popescu), nr. 6 ; *Camera de alături* (P. Everac), nr. 12.

— secția maghiară —

- *Alo, cine ești ?* (Méhész Gy.), nr. 7 ; *Năpasta* (I. L. Caragiale), nr. 8.

PETROȘANI

- *Moda căsătoriilor* (W. S. Maugham), nr. 4 ; *Meșterul* (D. Dem Ionașcu), nr. 9.

PIATRA NEAMȚ

- *Mireasa mută* (B. Jonson), nr. 6 ; *Puterea și Adevărul* (T. Popovici), nr. 10.

PITEȘTI

- *Revelion la baia de aburi* (E. Braghinski și E. Reazanov), nr. 9.

PLOIEȘTI

- *Omul cu mîrtoaga* (G. Ciprian), nr. 4 ; *Mult zgomot pentru nimic* (W. Shakespeare), nr. 8.

SFÎNTU GHEORGHE

- *Bietul meu Marat* (Al. Arbuzov), nr. 4 ; *Vara trecută la Ciulimsk* (Al. Vampilov), nr. 5 ; *Căsătorie prin concurs* (T. Mușatescu), nr. 10 ; *Femeia îndărătnică* (W. Shakespeare), nr. 11 ; *De parte dragostea se ascunde* (Sorana), (T. Popescu), nr. 12.

SIBIU

- *Pygmalion* (G. B. Shaw), nr. 1 ; *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (H. Lovinescu), nr. 7.

TIMIȘOARA

- *Răceala* (M. Sorescu), nr. 6 ; *Trei surori* (A. P. Cehov), nr. 9.

TÎRGU MUREȘ

— Național —

- *Ne naștem o singură dată* (I. Ciurbaru), *Titanic Vals* (T. Mușatescu), nr. 2 ; *Conversație în oglindă sau Vicțima fericită* (G. Genoiu), nr. 11.

— secția maghiară —

- *Locuința Zoicăi* (M. Bulgakov), nr. 2 ; *Fedra* (J. Racine), nr. 3 ; *Ex* (Aldo Ni-

colaj), nr. 10 ; *Diogene ciinele* (D. Solomon), nr. 11.

— Institutul de teatru —

— secția română —

- *Scoica de lemn* (F. Neagu), nr. 3.

— Teatrul de păpuși —

— secția maghiară —

- *Varietăți cu păpuși*, nr. 3.

TURDA

- *Nobili de ocazie* (E. Scarpetta), nr. 9.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

TEATRUL PE TOT GLOBUL

- *Congresul al X-lea al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru*, nr. 7.

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Tema dominantă : Pacea.*

KIVU (Dinu) — *Respiro la Weimar.*

SILVESTRU (Valentin) — *Ideile se mișcă și ele.*

★

- *Prima întâlnire mondială a revistelor de teatru*, nr. 7.

CRISTOIU (Ion) — *Condiția jurnalismului de specialitate.*

★

BERLOGEA (Ileana) — *Teatrul românesc în lume*, nr. 1.

GONȚA (Grigore) — *regizor la „Euro-Studio” din R.F.G. Convorbire realizată de Aurelia Boriga*, nr. 1.

VISARION (Alexa) — *„Pe parcursul acestei experiențe am încercat să fiu eu însumi în tot și în toate”. Convorbire realizată de Aurelia Boriga*, nr. 9.

★

GIORGETTI (Mario Mattia) — *„Teatrul trebuie să fie un sistem de vase comunicante”* (Interviu de Alice Georgescu), nr. 12.

IONESCU (Miruna) — *Spectator la... Madrid*, nr. 3.

MITCHELL (Tony) — *Sindromul succesului* (Correspondență specială. Traducere Corina Șuteu), nr. 6.

PAPP (Doina) — *Spectator la Théâtre du Soleil : „Indiada”*, nr. 6.

ȘTEFĂNESCU (Alex.) — *Spectator la... Teatrul de dramă și comedie „Taganka” din Moscova*, nr. 6.

TRAUTH (Volker) — *Teatrul în R.D.G. : tinerii se înscriu la cuvînt*. (În românește de Carmen Banciu), nr. 4.

— *Teatrul pe tot globul*. Rubrică realizată de Margareta Bărbuță, Corina Lupșa, Vlad Andrei Orheianu, nr. 2.

— *Ce e nou la... Londra, Paris, New York, Johannesburg, nr. 1 ; Beijing, Tokio, New York, Berlinul Occidental, Hamburg, Paris*. Rubrică realizată de Roxana Dascălu, nr. 2.

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI DE LA A LA Z

POPESCU (Adriana) — *Romulus Guga* (I), nr. 1; (II), nr. 2; (III), nr. 3; *Igor Grinevici*, nr. 4; *Mircea Radu Iacoban* (I), nr. 5; (II), nr. 6; (III), nr. 7; *Radu Istimovici*, nr. 8; *Dumitru Dem Ionașcu*, nr. 9; *Paul Ioachim*, nr. 10; *Nelu Ionescu*, nr. 11; *Tina Ionescu Demetrian*, *Petru Ispas*, nr. 12.

ACȚIUNILE REVISTEI „TEATRUL“

— *Întilnirile revistei „Teatrul“ cu cititorii*:

FIRAN (Carmen) — *La Craiova*, nr. 11.
HÎNCU (Vasile) — *La I.T.C.B.*, nr. 3; *La Rîmnicu Vilcea*, nr. 6.

MATEI (Mihai) — *La Galați*, nr. 4; *La Constanța*, nr. 9; *La Reșița*, nr. 12.

TĂTARU (Doina) — *La Brăila*, nr. 7.

— *Cenacul de dramaturgie*:

DIMITRIU (Ștefan) — *„Invenția secolului“* de Tudor Popescu, nr. 4; *„Vărul Shakespeare“* de Marin Sorescu, nr. 5; *„Cînd ai s-o cunoști pe Luiza“* de Ștefan Dimitriu, nr. 6; *„Pe Văratec în sus“* de Ion Nicolescu, nr. 7; *„Al treilea martor“* de Sorin Holban, nr. 8; *„Jertfa“* de Alexandru Sever, nr. 11; *„Al treilea as“* de Horia Gârbea, nr. 12.

— *Cercul de critică și teorie teatrală*:

VALERIU (Ion) — *În dezbatere: Spectacolul „Regele Lear“ de Shakespeare la Teatrul Giulești*, nr. 7; *Întîlnire cu Dostoievski*, nr. 11; *„Acești îngeri triști“* de D. R. Popescu, nr. 12.

NOTE, VARIA

— *Documente ale teatrului românesc*. Toma Caragiu, nr. 3; Octavian Cotescu, nr. 4; *„O scrisoare pierdută“* — 40 de ani de la premieră, nr. 9; *Amza Pellea*, nr. 10; *George Vrăca*, nr. 11; *Radu Beligan*, nr. 12.

— *Imagini pentru o viitoare istorie a teatrului românesc*, nr. 2.

— *O ctitorie culturală a Epocii Nicolae Ceaușescu. Teatrul pentru Copii și Tineret din Iași*, nr. 7.

— *Primim la redacție*, nr. 2; nr. 3; nr. 7; nr. 10; nr. 11.

— *Promoția '88 a I.A.T.C. înaintea primului gong* (Fotoreportaj de Paul Nancă și Radu Grindei), nr. 8.

— *REFLECTOR: Confluența artelor, Tonusul necesar, Un cvasianonimat nedorit. Sărăcie cronică a cronicii, De ce „Vlaicu Vodă“?*, *Scenă sau teren de*

sport?, *Să ne recitim din cînd în cînd clasicii*, *Nimic nu se pierde...* *Semnează*: Emanoil Engel, Petre Ionescu, Corina Lupșa, Paul Nancă, George Stanca, nr. 2; *Seară de literatură și muzică elisabetană. Un turneu în dezbatere. Premiile A.T.M. pe anul 1987. Teatrul face muzica și graba e de mai multe feluri, Comentariu critic sau reclamă?* *Semnează*: Petre Ionescu, Paul Nancă și Victor Parhon, nr. 3; *Gramatica după Ileana Lucaciu, Gala tinerilor actori Costinești '88, Seară omagială Nichita Stănescu, Palmares: Săptămîna teatrului scurt, Oradea '88, Un disc eveniment, Semnează*: Laura Grünberg, Ioan Cristescu, nr. 5; *Palmares „Arta comediei“ Galați '88. Colocviul revistei „Teatrul“. Raportul text-regie în spectacolul „O scrisoare pierdută“ la Teatrul Mic. Un turneu relevant. Semnează*: Constantin Radu-Maria și Valeria Ducea, nr. 6; *Un moment emoționant: absolvența Promoției 1988 la I.A.T.C., Concursul de creație în domeniul dramaturgiei, Concurs, ● „specie“ pe cale de dispariție, Un Molière curajos. Semnează*: Maria Marin, Mircea Rareș, Miruna Runcan, nr. 7; *De-ale ochiului, dar și de-ale urechii, Inspirații din lumea circului, Cum se joacă „un director“ în unele teatre, O simplă nedumerire, Încă o dată despre dubla distribuție, Un spectacol publicistic, Semnează*: Paul Ionescu, Valentin Munteanu, C. D., Paul Nancă, nr. 9; *Moda vine, moda trece, „Oedip la Callatis“*. *Semnează*: G. D. și V. P., nr. 10.

— *Un spectacol în imagini*: *„Regele Lear“ de Shakespeare la Teatrul Giulești*, nr. 7.

— *Valoarea expresiei* — Irina Petrescu, nr. 2; Ovidiu Iuliu Moldovan, nr. 4; Dana Dogaru, nr. 6; Dorel Vișan, nr. 9; Mircea Albulescu, nr. 10; Christian Maurer, Mircea Diaconu, nr. 12.

— *Ziua Mondială a Teatrului. Mesaj internațional. (Peter Brook)*, nr. 3.

NATHAN (David) — *„Glenda Jackson“* (Traducere și adaptare de Valeria Sitaru), nr. 11.

O'NEILL (Eugene) — *100 de ani de la naștere*, nr. 9.

NICULESCU (Ionuț) — *Memoria Arhivei*, nr. 2; nr. 5; nr. 6; nr. 10.

PARHON (Victor) — *Statutul belicos al criticului*, nr. 12.

PREVERT (Jacques) — *Poem pentru Jean Gabin* (În românește de Dan Ciachir), nr. 2.

TUTUNGIU (Paul) — *Poșta literaturii dramatice*, nr. 1; nr. 2; nr. 3; nr. 4; nr. 5; nr. 6; nr. 7; nr. 8; nr. 9; nr. 10; nr. 11; nr. 12.

VLADY (Marina) — *„Vladimir sau Zborul întrerupt“*. În românește de Maria Dinescu, nr. 3.

TEATRUL

IN LUMEA

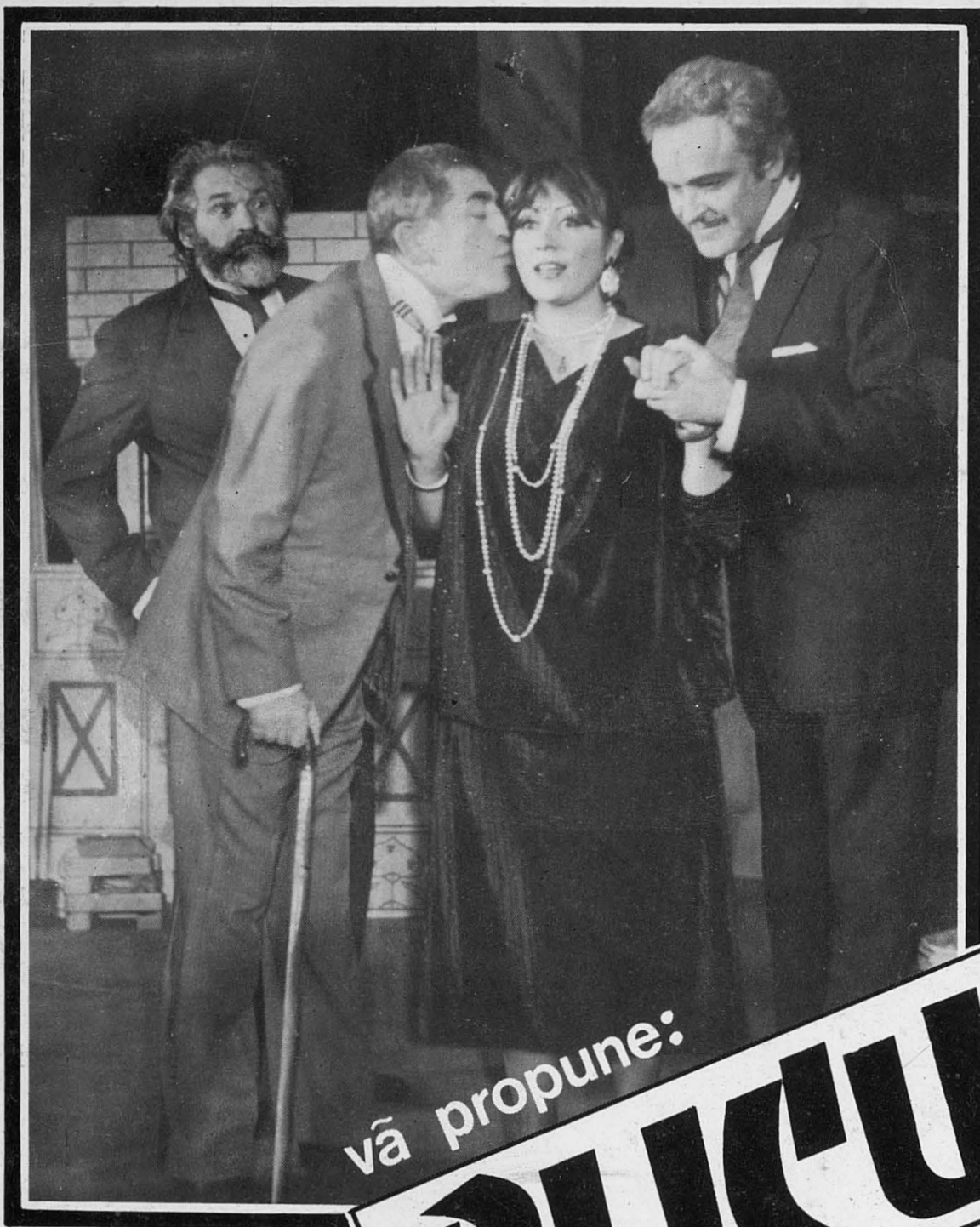


„Femeile troicne“ în interpretarea
unei trupe japoneze, regia Tadashi
Suzuki

www.ziuaconstanta.ro

TEATRUL „ION VASILESCU”

DIN CIURCIU



vă propune:

PIKUL

de LIVIU REBREANU