

Nr. 11 noiembrie 1974

# ZEITRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

# CONGRESUL XI P. C. R.

„În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sînt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea sa de a merge neabătut înainte”.

*(Din Raportul Comitetului Central, prezentat de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU la Congresul al XI-lea al P.C.R.).*

# TEATRUL

Nr. 11 (anul XIX)  
noiembrie 1974

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE  
CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE  
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## CONGRESUL AL XI-LEA AL P.C.R.

Hotărârea întregii țări . . . . . 1-2

★

MIHNEA GHEORGHIU : Continuitate național-istorică . . . . . 3-6  
ALEXANDRU BALACI : Omul contemporan în centrul scenei . . . . . 7  
DINA COCEA : Teatrul și formarea conștiinței socialiste . . . . . 8-9

### Ancheta revistei „Teatrul”

#### CONDIȚIA ȘI MISIUNEA TEATRULUI NOSTRU

Răspund : Nicolae Dragoș, Valentin Silvestru, Mihai Nadin, Laurențiu Ulici, Dumitru Solomon, Ion Pascadi, Constantin Paraschivescu, Aurel Bădescu, V. Mindra, Natalia Stancu-Atanasiu, Bogdan Ulmu, V. Moglescu, Leonida Teodorescu . . . . . 10-31

★

PREMII PENTRU DRAMATURGIE . . . . . 32-33

#### Stagiunea 1974-1975

MIHAI VASILIU : Repertoriul permanent . . . . . 34-36  
VIRGIL MUNTEANU : Expansiunea teatrului . . . . . 37-39

★

AL. MIRODAN : Puncte de suspensie . . . . . 39

★

MIRCEA BRAGA : Literatură și spectacol — o încercare de definiție a „artei spectacolului” . . . . . 40-41  
ILEANA POPOVICI : Dialog de atelier cu Gheorghe Leu . . . . . 42-45  
VALENTIN MUNTEANU : „Casa artiștilor” . . . . . 46  
PAUL CORNEL CHITIC : Valorificarea scenică a dramaturgiei românești . . . . . 47-48  
PAUL TUTUNGIU : Etic și politic în dramaturgia contemporană . . . . . 49-52  
CONSTANTIN RADU-MARIA : Gala recitalurilor dramatice . . . . . 52-56  
MIRCEA MANCAȘ : „Preliminarii” la o sociologie a teatrului . . . . . 57-60  
VIRGIL MUNTEANU : Studioul de teatru — între învățămînt și producție . . . . . 61-66

★

CRONICA DRAMATICĂ — Semnează : VALERIA DUCEA, CRISTINA CONSTANTINIU, ILEANA POPOVICI . . . . . 67-74

### Semnal

VIRGIL MUNTEANU : Hobby . . . . . 75

### Teatrul de păpuși

Articole de : Cristina Constantiniu, Valeria Ducea, Ioana Mărgineanu, Ileana Popovici 76-91

DUMITRU SOLOMON : Cronica T.V. . . . . 92-93

IONUȚ NICULESCU : Note . . . . . 93

AVIZIER . . . . . 94-95

Foto : Ileana Muncaciu  
Redacția și administrația  
str. Const. Mille, nr. 5-7-9, București  
Tel. 14.35.88 — 14.35.58

Redactor șef RADU POPESCU

Colegiul de redacție : AUREL BARANGA, MIHNEA GHEORGHIU,  
G. IONESCU-GION, HOREA POPESCU, ALECU POPOVICI, DINU  
SĂRARU, NATALIA STANCU-ATANASIU, FLORIN TORNEA  
(redactor șef adjunct).

## *Hotărîrea țării întregi*

**T**emelie perenă, de neclintit, semn al fermității poporului României socialiste în mersul înainte către comunism, Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român va rămîne ca un strălucit eveniment social și politic în cronică plină de mândrie a zilelor noastre. Chiar de pe acum, în ochii contemporanilor, acest for suprem al partidului comunistilor apare ca o sinteză creatoare, ca suma, bogată în fericite consecințe, a tuturor rezultatelor obținute în economia socialistă a țării, în progresul științific și tehnic, în educație, cultură și artă, expresii ale genului colectiv și ale dragostei de muncă de care este însuflețit întregul nostru popor.

Documente de însemnătate majoră, pregătite cu profundă gândire filozofică și deplină maturitate politică, formează coordonatele de principiu ale Congresului al XI-lea: Directivele cu privire la planul cincinal 1976—1980 și liniile directoare ale dezvoltării economico-sociale a României pentru perioada 1981—1990, Programul Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. Fiecare document contribuie cu elemente extrem de prețioase la constituirea unui ansamblu de gândire revoluționară, în a cărui lumină puternică apare măreața perspectivă ce aparține propriilor noastre generații și anume desăvîșirea actualiei opere de construcție socialistă și trecerea pe treapta superioară a istoriei, în societatea socialistă multilateral dezvoltată, premergătoare societății comuniste.

**A**ceste idealuri, visate de nenumărate generații de muncitori, de luptători revoluționari, au devenit tangibile, concrete, sint creații demne de cele mai entuziaste cuvinte, de cele mai înflăcărâte fapte. În totul, în ceea ce vedem zilnic în jurul nostru, în fiecare clădire ce se înalță, în fiecare uzină nouă, în fiecare edificiu de cultură, în toate operele de artă, simțim cum se concretizează inepuizabila învățătură marxistă, materialismul dialectic și istoric, prin înțeleptele îndrumări ale partidului nostru. În acest spirit, Congresul al XI-lea va face un mare și puternic pas înainte, va marca o etapă nouă în organizarea și conducerea opere de edificare a socialismului și comunismului în România.

Prezentate cu luni înainte pentru a fi supuse celor mai largi și democratice dezbateri în conferințele de partid județene, orașenești și municipale, în adunările organizațiilor de bază, în presă, cu masele largi de oameni ai muncii, istoricele documente pe care le-am enumerat mai sus au obținut adeziunea totală, directă și entuziastă a organelor și organizațiilor de partid, a comunistilor, a întregii noastre națiuni. Poporul român și-a spus, liber, cuvîntul său plin de miez și de înțelepciune asupra modului cum s-a muncit pentru îndeplinirea prevederilor Congre-

sului al X-lea și ale Conferinței Naționale din 1972. Aprobarea deplină a realizărilor din acest interval istoric are o semnificație aparte, deoarece pe aceste baze materiale, mult lărgite și ameliorate față de trecut, s-au putut studia și elabora importante Directive ale Congresului al XI-lea și conținutul amplului Program prin care se deschid drumuri noi, largi și frumoase către viitor.

**O**biectivul fundamental ce rezultă din Documentele Congresului al XI-lea este continuarea, cu fermitate, a făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate. Această societate cuprinde, într-o splendidă viziune de ansamblu, progresul economiei, științei și culturii, perfecționarea organizării și conducerii societății, a relațiilor de producție precum și a relațiilor sociale, simultan cu ridicarea nivelului de trai, dezvoltarea și perfecționarea democrației socialiste. În felul acesta se vor crea condițiile necesare pentru înflorirea personalității unane, pentru asigurarea unui grad înalt de civilizație materială și spirituală întregului nostru popor. Pe linia generală de construcție socialistă, partidul va așeza, la loc de frunte, politica economică de creștere și de modernizare a bazei tehnico-materiale a societății, factor de care depinde, în mod decisiv, înaintarea viguroasă și rapidă a României pe calea progresului multilateral, al bunăstării și fericirii poporului. Este de subliniat faptul că Programul așează pe primul plan al preocupărilor dezvoltarea puternică a forțelor de producție. În acest mod se va asigura creșterea, în ritm înalt, a producției de bunuri materiale, atât pentru satisfacerea deplină a necesităților de consum cit și pentru acoperirea cerințelor de dezvoltare a tuturor sectoarelor de activitate ale țării.

**N**u vom reveni, acum, asupra conținutului documentelor istorice ale Congresului al XI-lea. Ele sînt cunoscute, fac parte integrantă din substanța gândirii noastre progresiste, revoluționare. Toți oamenii cinștiți, de bună credință, din această țară își manifestă, prin însăși activitatea lor, prin creațiile lor materiale și spirituale, convingerea că Programul și Directivele vor asigura, în condiții nebănuite de bune și de frumoase, viitorul României. Desigur, viața artistică va cunoaște, în ritm cu progresul țării întregi, o mare ascensiune, afirmându-și calitățile ei creatoare, capacitatea ei educativă, germinînd, cu forță, valori etice și estetice, într-o concepție umanistă limpede și fecundă, așa cum o definește, în termeni de antologie, Programul Partidului Comunist Român.

Împletindu-se strîns, organic, cu civilizația socialistă și cultura socialistă, arta socialistă va contribui la formarea și modelarea continuă a omului nou, însuflețit de nobile idealuri socialiste. În acest climat, deosebit de fertil pentru creație, va lucra, cu însuflețire, cu deplina conștiință a afirmării sale, artistul angajat, om al epocii și societății noastre socialiste, expresie a gândirii revoluționare ce trebuie să ne anime și să ne conducă în toate activitățile și, mai presus de orice, în elaborarea, interpretarea și prezentarea operelor de artă.

Și, deoarece situăm în centrul atenției formarea desăvîrșită a omului nou, avem convingerea profundă, că acest al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, acest suprem forum al poporului și Patriei va determina, pe bazele gândirii socialiste revoluționare, realizări fără precedent, ne va ridica pe treptele superioare ale civilizației și culturii, va deschide României socialiste perspectivele glorioase gândite și făcute de Partid, de secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Ne înscriem, cu bucurie și emoție, cu satisfacția împlinirii unui gând creator, în rândurile tuturor comunistilor, ale tuturor oamenilor de artă și cultură, ale întregului popor muncitor, propunînd re alegerea iubitului nostru tovarăș Nicolae Ceaușescu în fruntea partidului. Această idee majoră, împărtășită de unanimitatea poporului, este garanția supremă a împlinirii tuturor obiectivelor din Program și Directive, este chezașia progresului, a bunăstării și fericirii în România socialistă.

„TEATRUL“

## CONTINUITATE NAȚIONAL-ISTORICĂ

Cu câțiva ani în urmă, cînd am descoperit romanul lui Márquez (pe care am și început să-l traduc imediat după aceea) *Un veac de singurătate*, făceam, în cugetul meu, o comparație cu alt mare scriitor sud-american, cu Borges, a cărui pană subtilă a lăsat și ea o amprentă vizibilă asupra unei anumite avangărzi literare europene și mă gîndeam la relația acestor scriitori cu lumea actualității lor ambiante, lume traumatizată de violență și belicism, dar și încurajată de marele val de nădejdi al schimbărilor social-politice la care asistăm azi pe plan internațional, adică la faptul că primul, scriitorul columbian, pledează personal, „pe viu”, pentru o viziune de pace și progres universal, o viziune hărbătească și tinără, în vreme ce argentinianul Borges, bătrîn și orb, se prezenta drept un partizan al războiului ca „selectiv al speciei umane” și chiar salutase intervenția americană în Vietnam, contrar marelui majorității a intelectualității nordamericane, care o oodamnase.

Scrisul public are, prin urmare, dincolo de obligațiile sale „pur” estetice, sau estelizante, multe altele în plus și anume cele mai importante: acelea ce țin de importanța lui istorică, ca factor de umanizare și de progres în lume. Această din urmă și determinantă însușire a lucrului artistic destinat maselor mai largi nu-l poate părăsi pe un artist în exercițiul funcției sale sociale, al răspunderilor sale.

Am vorbit despre cărți. Într-un studiu recent, dedicat *Sistemelor parțiale de comunicare și dezvoltare*, un distins apărător al literei tipărite în conflictele culturii contemporane, Robert Escarpit, arată că, în vreme ce mijloacele audiovizuale și-au sporit auditoriul cu aproape dublul lor din anii 50, cartea și presa au înregistrat numai zece la sută, sau mai puțin, argumentînd că acest spor ar fi explicabil și firesc, mai cu seamă raportat la politica cultural-educatională a țărilor în curs de dezvoltare.

Înțelegem, prin urmare, extrema importanță și actualitate națională și internațională a orientărilor cuprinse în capitolul pe care Programul P.C.R. îl dedică rolului presei, radio-televiziunii și altor mijloace de informare în masă, tuturor artelor, inclusiv teatrul, în dezvoltarea țării noastre pe termen mai lung.

Partea a opta a documentului nostru fundamental se referă pe larg la rolul literaturii și artei în activitatea ideologică și în munca politică educativă a partidului, în promovarea politicii culturale noi, a umanismului socialist, a principiilor eticii și echității socialiste ce constituie FONDUL PROBLEMEI acestei politici, în prezent și viitor.

A judeca mai bine prezentul și a înțelege mai bine istoria acestuia, sînt cerințele obligatorii ale activității oricărui observator al dezvoltării sociale. Aceste însușiri se constată și se impun, încă de la prima lectură a Programului.

Noi vom avea un spațiu suficient de lucru intelectual activ, în sfera de preocupări teoretice a acestui important document ideologic; nu cred că există vreun sector al științelor sociale și politice, sau vreun domeniu al activităților culturale, care să nu-și aștepte îndrumarul și un prilej de fertilă meditație în viitor, în amplul cadru al Cartei ce ni s-a dăruit.

În aceste rînduri, aș vrea să abordez numai unul dintre planurile de pe care judecăm azi zestrea noastră culturală.

O cultură modernă vrednică de tradițiile ei, de speranțele națiunii ei, pretinde un efort superior din partea creatorilor de valori și din partea celor ce le receptează, un efort de inteligență, în absența căruia orice raport social la nivelul civilizației este împiedicat să-și dea roadele așteptate.

Fiind întrebata, odată, de un filozof pesimist, ce rost mai are să vorbim despre cultură într-un veac tehnocratic ca acesta, mi-am dat seama de sursa pesimismului său: neîncrederea în viitorul mai bun al relațiilor între individ și societate. Fiindcă, pentru noi, sensul primordial al culturii este acesta: comunicarea dintre om și oameni.



Ne-am pus, adeseori, această întrebare: ce a adus nou, timpul acesta, al nostru, în viața noastră culturală? Am spus: gustul și elogiul libertății. Bine, dar aceasta nu a lipsit niciodată culturii noastre naționale. Ce altceva? E bine să știm asta. Meditația noastră trebuie să se ridice atunci, și, pe cît poate fiecare dintre noi, deasupra timpului vieții noastre proprii și să privească mai de sus și mai sus.

Într-un răstimp echivalent cu aproape a treia parte a celui mai bogat în evenimente secol al umanității, problemele culturii au ocupat, în sfera unui amplu capitol al istoriei civilizației omenеști, un loc mult mai important decît oricînd în trecut: noile mijloace de comunicare și revoluția spirituală au împins toate componentele ei pe primul plan al interesului.

O altă premisă a modificărilor înregistrate pe aceste planuri — (atît în creația cît și în receptarea fenomenului cultural și mai cu seamă a esenței sale) — e scurtarea efectivă a perioadelor demarcate în interiorul acestui proces, astfel încît însăși succesiunea generațiilor, în noul ei ritm, ridică problema acută a relației dintre continuitate și progres.

Cultura românească se prevalează de un dublu avantaj, accentuat mai cu seamă în ultimul deceniu, odată după Congresul al IX-lea al partidului, și anume că știința, literatura și arta noastră au avansat pe terenul ferm al unei creații intelectuale legate de interesele și speranțele poporului, că, de veacuri, intelectualitatea română a ținut pasul cu progresul multilateral al patriei și că socialismul a fost servit cu credință și devotament de cei mai de seamă cîrturari și artiști, încă de la începuturile sale programatice în România, inseparabil de patriotismul lor luminat. Logica istoriei literare, cum o denumea Ibrăileanu, prevăzînd „înfăptuirea celor două mari idealuri ale

noastre — idealul național și idealul democratic“ — s-a aplicat nu numai la literatură, dar și în activitatea obștească a oamenilor noștri de cultură.

Al doilea avantaj al principiilor ce călăuzesc dezvoltarea culturii socialiste constă în teza fundamentală a partidului nostru comunist, pornind de la faptul că „societatea socialistă multilateral dezvoltată și comunismul nu pot fi realizate decât pe baza celor mai înalte cuceriri ale științei și culturii“, că omul nou, către care tindem, este un produs al educației prelungite a conștiinței sale, realizate practic prin instrumente cu care lucrează, prin însăși natura muncii lor, savantul și artistul.

În această relație categorică, filozofia românească a societății, exprimată limpede în Program, vine cu contribuții fundamentale, ce constituie, după părerea mea, și trăsăturile ei definitorii; așa releva acum două: prima este continuitatea național-istorică a progresului uman, a revoluției, iar cealaltă este caracterul educațional al societății noi, întemeiată pe concepția materialist-istorică și dialectică a progresului, pe alianța și prietenia cu atotcuprinzătorul nostru suflet zbuciumat, al oamenilor, al tuturor oamenilor.

Noi am avut multe prilejuri, în anii din urmă, să cugetăm asupra rolului teatrului în general și al mișcării noastre teatrale în special, la ceea ce reprezintă artele spectacolului în cadrul „mijloacelor de comunicare în masă“ în mijloacele și obiectivele frontului ideologic din țara noastră, în „creația“ și „educația“ pe care o înțelegem, într-un fel anumit, aici, la noi, ca parte integrantă a filozofiei noastre active, prin excelență civică. Dezbaterile pe marginea noțiunii de „teatru politic“ au intervenit cu alte lămuriri. Personal, nu cred că noțiunea, ca atare, aduce ceva în plus, cel puțin din punctul de vedere al teatrului românesc care n-a disociat niciodată interesele „cetății“ de ale persoanei umane. Programul permite clarificări majore și în această privință și revine criticii teatrale datorită de a le aprofunda în continuare.

De asemenea, nu se poate căuta vreo discrepanță între chemarea teatrului de a educa și de a face plăcere, de a „amuza“ în sensul de la care un spectacol cu o încărcătură culturală strict necesară nu s-a dezis niciodată. Precizarea se impune acolo unde intră în chestiune modalitatea în care această artă specifică servește un scop înalt, adică *finalitatea* ei, de noi toți acceptată.

De la autorul dramatic și pînă la interpretul său se întinde o zonă de acțiune în care rolul fiecăruia este determinat de personalitatea lui, mai mult decât în alte domenii, acum cînd ne gîndim atît de intens la viitor.

Din marele număr de teze capitale cuprinse în Program, eu așa extrag îndosebi direcția umanistă, aproape vizionară, a poziției noastre practice și teoretice față de *relația dintre viitorul societății și viitorul persoanei umane* în programele noastre social-economice pe termen lung, pentru că în alte climate ideologice aceasta este relația care neliniștește cel mai mult pe filozofii științei și pe politologi și pentru că, reluînd cuvîntul de început al celebrului monolog hamlebian, *aceasta e întrebarea sfîrșitului de veac la care asistăm*.

E meritul partidului nostru de a fi reluat în considerație și a fi plasat la locul cuvenit, adică pe unul din primele locuri, dacă nu chiar pe cel dintîi în ordinea priorităților edificării societății socialiste și a societății comuniste, *progresul ca fenomen, ca expresie exterioară a esenței sale etice: omenia*. Dar adeseori formele exterioare de manifestare a lucrurilor denaturează. redau în mod inexact adevărata lor esență. Asemenea denaturări ale socialismului au avut loc și în țara noastră, ca și în alte țări. Dar trecutul aparține trecutului, cu experiențele lui, bune și rele, și noi credem în realitatea programului nostru de viitor.

Progresul echivalează cu lichidarea oricărei forme de exploatare a omului de către om și a unei națiuni de către alta. Progresul echivalează cu ștergerea privilegiilor unor persoane sau categorii de persoane, cu egalitatea în fața legilor și cu egalitatea șanselor în dezvoltarea aptitudinilor personale și realizarea pe plan social a personalității fiecăruia. Aceasta este echitatea, adevărata egalitate în drepturi, permițând tuturor membrilor societății participarea la întreaga viață economico-socială a țării, la conducerea ei politică și la propășirea ei spirituală. Avansînd paralel cu libertatea națională, cu libertatea personală, *libertatea de creație și de conștiință presupune creșterea spiritului de răspundere în orice domeniu de activitate, a conștiinciozității și disciplinei, a conștiinței socialiste a fiecăruia, precum și o întărire a caracterului democratic al activității partidului și statului.* Programul insistă asupra activității de formare a omului nou, înaintat, cu o conștiință revoluționară, în stare să înțeleagă schimbările ce se produc în societate și să acționeze în mod conștient pentru transformarea lumii în concordanță cu năzuințele popoarelor, de dreptate socială și națională, de echitate și de bunăstare.

Premisa de fond este — după cum rezultă clar din proiect — principiul unirii tuturor cetățenilor țării, indiferent de sfera pur individuală a conștiinței, de naționalitate, în procesul de participare activă la munca pentru realizarea obiectivelor economice și social-politice ale activității de viitor, partidul pronunțîndu-se, în același timp, pentru promovarea femeii în viața socială a concepției științifice materialist-dialectice despre lume și viață.

Programul este și un elogiu al inteligenței, al educației multilaterale, al culturii și artei, pentru că în etapa imediat superioară a societății actuale, adică în numai șase ani, se va trece în România la obligativitatea învățămîntului secundar, echivalent cantitativ și superior calitativ în raport cu ceea ce, sub vechiul regim, reprezenta bagajul de inteligență și cultură al unui „intelectual”. Noua intelectualitate exprimă în practică extinderea valorilor inteligenței la scară națională pornind de la faptul că societatea socialistă multilateral dezvoltată și comunismul nu pot fi realizate decît pe baza celor mai înalte cuceriri ale științei și culturii. În societatea comunistă orice intelectual va fi o conștiință, iar poporul va fi un intelectual colectiv.

În perspectiva istorică și etică a nașterii aceluiași popor omogen al societății comuniste, a „poporului muncitor unic”, Programul prefigurează apropierea continuă a oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, apropierea popoarelor și mersul lor, într-o unitate tot mai deplină, spre societatea care va asigura adevărata egalitate și libertate pentru toți oamenii.

În aceste mari direcții ale unui viitor ce echivalează cu o parte importantă a vieții noastre sociale și individuale, *slujitorilor artei le revine obligația de a medita cu seriozitate la rolul lor personal în acest uriaș mecanism spiritual, la faptul că întregul lor bagaj de cunoștințe și întreg talentul lor se adresează de-acum înainte unui auditoriu de o altă natură decît în trecut și că de aceea mesajul lor trebuie să fie conceput și să se exprime pe măsura acestui nou rol important, de factor activ într-o acțiune mai amplă, aceea prin care înaltele principii afirmate vor pătrunde tot mai adînc în toate sferele vieții sociale, ale relațiilor dintre oameni, contribuind la omogenizarea orînduirii noi, la înaintarea fermă pe drumul propus și acceptat de întreaga țară.*



## OMUL CONTEMPORAN ÎN CENTRUL SCENEI

Afirmam și altă dată că ceea ce definește cultura românească contemporană este un climat de emulație favorabil elanurilor și căutărilor creatoare, exprimării ideilor într-o înaltă formă artistică. În avântul tuturor energiilor creatoare ale poporului român, oamenii de cultură au văzut și văd izvorul mereu viu pentru făurirea unor opere ale căror pagini, secvențe sau acorduri să cuprindă într-o formă variată și armonică, faptele și idealurile omului nou. Ei vor să aleagă tot ceea ce făuresc mai frumos în culoare, sunet sau cuvânt pentru a zugrăvi, în realitate transfigurată, tumultoasa viață a patriei noastre, nobilele însușiri ale omului care trăiește plenar, sub semnul libertății creatoare.

Problemele pe care le-a ridicat transformarea conștiinței oamenilor în spiritul contemporaneității socialiste caracterizează literatura dramatică a acestor ani. Se transmite din paginile sale o concepție existențială, în care se înfruntă mentalitatea anarhică a trecutului și înțelegerea libertății prin prisma noului umanism socialist. Se dă o luptă cu inerția, se captează o dinamică nouă a stării dramatice.

În contextul culturii socialiste, teatrul românesc contemporan dezbate înalte valori umaniste. Întrebărilor cu semnificații general umane, dramaturgii zilelor noastre le dau răspunsuri profund actuale, corespunzătoare concepțiilor specifice orînduirii noastre. Ultimele piese ale dramaturgilor îl ridică pe omul contemporan în centrul scenei, îndreptînd asupra sa prea luminoasele reflectoare ale artei. Asemenea opere pledează emoționant pentru încrederea în om și în infinitele sale posibilități, în pluralitatea energiilor sale descătușate. Există o pledoarie ferventă și pentru ridicarea nivelului de conștiință a celor care luptă cu inerția, pentru a se ridica la zonele armonice ale concordanței dintre etic și trăire. Există, mai ales în lucrările ultime ale dramaturgilor noștri contemporani, sensul profund al solidarității umane. Aceasta este o puternică replică a artei teatrale socialiste, dată hotărît dramaturgiei disperării, solitudinii, încarcerării omului între zidurile invizibile, pirandelliene. Dramaturgii României Socialiste, prin înaltul lor mesaj, se ridică împotriva acelor care preconizează imposibilitatea comunicării. Ei nu au tăiat niciodată linia tensionată de frumusețe și încredere umanistă, care leagă creierele lor efervescente de inimile mili-oanelor de spectatori care îi aplaudă. Partidul concepțiilor celor mai înalt umane revarsă lumina orientării sale asupra creatorilor artei teatrale care o captează lucid și rațional, în toate reverberațiile de culori și armonii.

DINA  
COCEA

# Teatrul și formarea conștiinței socialiste

Angajat într-un continuu dialog cu publicul său, teatrul românesc contemporan se definește, programatic, ca o artă cu un profund conținut social, raportată direct la realitatea umană, atît prin motivele sale de inspirație, cît și prin destinația finală a spectacolului. De aceea, nu concepem niciodată actul scenic ca pe un produs abstract, în sine, ci îl investim cu atributele foarte concrete ale militantismului, ale angajării politice, ale eficienței educative. „Teatrul adresat publicului“ nu este decît în aparență un truism : în realitate, expresia presupune cu exactitate capacitatea teatrului de a interveni în procesul de modelare a conștiințelor, de a-l influența conștient în sensul idealurilor umanismului, ale eticii socialiste.

Dar această relație (cu determinări reciproce) teatru-public nu poate fi considerată drept o realitate încrămățată, stabilită odată pentru totdeauna. Publicul, în primul rînd, este un factor dinamic, într-o neîncetată ascendență calitativă și cantitativă și de aceea relația noastră trebuie considerată dialectic, în virtutea unei interdependențe mereu noi, uneori chiar neașteptate. Nu mai putem pretinde (mă refer la toți oamenii de teatru, fie ei regizori, actori, scenografi sau critici) să acționăm asupra publicului anului 1974 numai prin formele de spectacol pe care le adoptăm în urmă cu douăzeci de ani, să zicem. Spectatorul de astăzi este sensibil altul decît cel de atunci. Instrucția lui culturală și științifică este mai cuprinzătoare și mai profundă. Acolo unde, în primii ani de după Eliberare, pătrundeau primele turnee ale trupelor de teatru, astăzi, pe lingă căminul cultural și echipele de teatru de amatori proprii a apărut televizorul, Spectatorul de astăzi este mai pretențios și mai selectiv ; pentru că este mai competent și are la dispoziție mai multe mijloace de informare. În plus, el are posibilitatea să aleagă, în orice moment, între diferite manifestări cu caracter de spectacol ; pe lingă teatru, cinematograful, radioul, televiziunea și — de ce

nu! — stadionul îl solicită permanent, îl obligă să opteze. Și când opțiunea nu este în favoarea teatrului, explicația nu este întotdeauna calitatea de excepție a celorlalte manifestări, ci poate fi, din păcate, și un semn de perturbare a relației teatru-public.

În asemenea cazuri, teatrul nu-și mai poate exercita funcția sa educativă. dialogul se poartă în gol, dispăre în fapt. Desigur, nu este momentul să ne alarmăm, căci cazurile acestea sînt izolate și nesemnificative în practica vieții noastre teatrale. Dar fenomenul trebuie să ne îndemne la meditație și la inițiativă. Căci, în relația amintită, teatrul trebuie să fie întotdeauna factorul impulsionant, elementul activ și dinamizator. Nu putem aștepta ca publicul să se schimbe, pentru ca să ne schimbăm și noi. Din contra, dacă ținem — și ținem! — ca teatrul nostru să-și împlinească rolul de modelator al conștiințelor, de catalizator al formării lor în spiritul conștiinței socialiste, atunci trebuie să acționăm. Trebuie să căutăm toate căile noi de acces spre public și pe acest drum nici un efort nu e inutil.

Este de la sine înțeles că principalele noastre strădanii se cuvin a fi conjugate în scopul asigurării unei tot mai înalte calități ideologice și estetice a spectacolelor noastre. „Astfel — spunea secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — poeziile, romanele, piesele de teatru, vor putea exercita o puternică influență asupra minții și inimii omului de azi, vor putea deveni purtătoare de mesaj ale celei mai înalte etici — umanismul socialist“. În numele acestui înalt comandament moral și social se impune ca teatrul nostru să-și diversifice, în continuare, modalitățile de expresie, să găsească soluții noi de sensibilizare a publicului. Și încercările, inițiativele nu lipsesc. Iată, am avut o „Gală a recitalurilor dramatice“, în care s-au produs cîteva performanțe artistice deosebite. Este o dovadă convingătoare că — odată stimulate energiile și talentele existente, ele pot conduce spre formule noi, captivante, de dialog cu publicul. De asemenea, pe lingă „scenele mari“ ale unor teatre, de multe ori sub egida filialelor A.T.M., își desfășoară activitatea studiouri, ale căror acțiuni au, adesea, rezultate marcante. Este suficient să amintesc de spectacolul de grup realizat de filiala A.T.M.-Craiova, Soarele și luna, spectacol baladesc de o înaltă ținută artistică, totodată o vibrantă valorificare a tezaurului nostru folcloric, de spectacolele de poezie organizate în afara teatrelor, de multe ori printre spectatori, la locurile lor de producție. Actorii din Baia Mare au avut ideea (și îndrăzneala) de a coborî în abataje, printre mineri, pentru a-și recita versurile, și inițiativa lor a avut un succes imediat și de amploare. Și exemplele s-ar putea înmulți, inventarul lor e departe de a fi epuizat.

Aceste încercări de revigorare a artei noastre teatrale nu sînt, nici un moment, „experimente“ (termenul e atît de demonetizat...) sterile sau estetizante. Ele presupun, înainte de orice, înțelegerea și asumarea misiunii sociale a teatrului, de implicare activă în procesul de influențare și formare a personalității umane, în concertul tuturor factorilor ideologici și culturali dedicat edificării conștiinței socialiste.

# Condiția și misiunea

NICOLAE  
DRAGOȘ

## Supremația ideii

În „ceasurile de bilanț“ literar, cînd a venit rîndul teatrului, mai întotdeauna s-a făcut aprecierea că — față de multitudinea vocilor lirice care au luat în posesiune trănicioasă universul și modalitățile specifice, față de proză care a cunoscut o mai subtilă prospectare a universului uman — există rămăneri în urmă, atît de ordin cantitativ cît și calitativ. Observație numai în parte întemeiată. Pentru că în ceea ce privește *cantitatea*, întotdeauna — cel puțin în istoria noastră literară — textele dramatice au fost mai puțin numeroase decît cele de proză și, mai ales, decît cele de poezie. Situație firească, avînd în vedere principală modalitate de răspîndire a piesei de teatru: scena, spectacolul. Deși în ultima vreme este de constatat că apar volume de teatru în al căror sumar există texte care nu au cunoscut lumina rampei. Explicațiile în aceste cazuri sînt diferite, datorîndu-se poate uneori unei prea mari receptivități a editurilor, în ale căror criterii nu intră în mod obligatoriu perspectiva reprezentării scenice a textelor, ori cîteodată unei mai rigide receptivități a teatrelor. Oricum, între aceste două extreme cred că pot fi aflate cauzele situației amintite.

Revenind însă, voi observa că nu problema *cantității* literaturii teatrale trebuie să ne preocupe (deși o mai vie stimulare a dramaturgiei originale va viza desigur și sporirea numărului de piese) ci aceea a *calității* ei. Sînt încă puține piesele în care spiritul actualității, întrebările și confruntările atît de puternice, de dramatice ale epocii de edificare a unei lumi noi, socialiste, să-și fi aflat o expresivă și memora-

bilă întruchipare artistică. Desigur, o exegeză a literaturii dramatice va consemna nume de opere și autori care au făcut ca interesul publicului față de teatrul contemporan să cunoască un puls normal. Piese, semnate de Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Titus Popovici, Paul Everac, D. R. Popescu, Eugen Barbu, Teodor Mazilu, Al. Mirodan, Ion Băieșu, M. R. Iacoban, Petru Vintilă, au fost întîmpinate, cu îndreptățire, favorabil de către critică și de către spectatori. Și totuși... Față de audiența amplă a teatrului, față de puterea sa de influențare, literatura dramatică se află, cred, într-un moment în care are a-și susține marea său examen.

Depășirea descriptivismului, a ilustrării prin conflicte schematice a unor idei de rezonanță socială, a inventării unor false conflicte ori a unor personaje pitorești, menite să escamoteze fragilitatea dezbaterii, a intrigii dramatice sînt un bun cîștigat. Dar nu și suficient. În viziunea mea, teatrul de azi, fără a trăda tradițiile teatrului clasic românesc, este chemat să-și înnoiască atît conținutul cît și modalitățile de expresie. Conflictele nu sînt doar etern umane, ci au un pregnant caracter social, politic, sînt conflicte ale unui timp anume, ai căror protagoniști sînt ei înșiși oameni superiori, multipli superiori. Esența conflictelor este fundamental alta iar lipsa de nuanțare în înfățișarea psihologiei personajelor ar trăda însăși realitatea.

În esență, un mai avizat efort de inovare în idee, de creare a unui teatru revoluționar în adevăratul înțeles al cuvîntului —

# teatrului nostru

adică angajat, umanist, patetic, tulburător prin sinceritate, prin caracterul pledant, prin profunzimea cu care angajează dezbateri din perspectiva viitorului.

Conflictele vechi, eterne ale teatrului nu pot fi suficiente într-un teatru nou. Shakespeare n-a transmutat tragedia greacă în Anglia vremii sale și a înavușit teatrul lumii cu o galerie infinită de regi, lorzi, bufoni etc., „instrumente vii“ prin care demiurgul teatrului propunea contemporanilor și posterității reflexii mereu actuale despre existența și caracterul uman, despre timp și istorie, despre viață, într-un cuvânt. Opera shakespearceană este un document nepieritor despre

o epocă anume. La documente dramatice de o forță inegalabilă are dreptul să aspire epoca de azi, la documente în care marele personaj nu poate fi altul decât *ideea*. Pentru că trăim un timp al supremației ideii. Dar al ideii care nu poate exista decât prin mijlocirea unor oameni puternici, visători incurabili, slujind cu abnegație cultul faptei. A unor oameni adevărați.

Teatrul nou se cere să se apropie de viață. Nu cu sfială și ritualuri. Ci privind viața drept în față. Așa cum el este privit de viață. Din această întâlnire se pot ivi — dacă vor fi de față autori de talent deosebit — noi piese memorabile.

**VALENTIN  
SILVESTRU**

## Meditînd la destinul teatrului

Dacă printr-un mijloc — pe care azi nu-l cunoaștem — s-ar putea face o antologie a spectacolelor românești din ultimii treizeci de ani, s-ar vedea că tot ce a fost mai bun în teatrul contemporan a afirmat, cu strălucită convingere, ideea comunistă. Istoricul de mîine va avea a urmări fecunditatea acestei idei și uriașa cantitate de talent cu care a fost ea încorporată în fapte de artă. Teatrul național s-a integrat, cu devotament, opere de formare a conștiinței socialiste și în rezultatele acestei opere revoluționare e infuză și contribuția sa.

Programul Partidului Comunist vorbește despre viitoarea dezvoltare a țării, despre destinul națiunii și al statului, despre configurația civilizației materiale și spirituale a poporului nostru. Cum se va înscrie aportul culturii pe aceste grandioase orbite reiese,

de asemeni, din documentul fundamental. Avînd deci datele generale ne putem întreba și în ce fel va evolua arta teatrului în viitoarele decenii, care vor fi noile sale caracteristici, căci e cert că depozitînd, cu sacralitate, tradițiile cele mai însemnate, ea va trăi, deopotrivă, laolaltă cu întreaga ideologie, procesul de înnoire determinat de prefacerea continuă a realității.

Citînd Directivele Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român remarci formulări de importanță programatică și sens teoretic, referitoare la evoluția viitoare a producției materiale, ce pot fertiliza și gîndirea celor preocupați de dezvoltarea unor domenii mai particulare ale vieții. Se prevede, de pildă, într-un loc, ridicarea calității produselor industriale *la nivelul celor mai bune realizări obținute pe plan internațional și a*

limpede că nu alta are a fi aspirația celor ce creează bunuri spirituale, aflați, la rîndu-le, în competiție mondială. Se vorbește în Directive de ridicarea generală a nivelului de civilizație în toate zonele, această prevedere țintind amplificarea dotărilor și creșterea capacității de creație pe întreg teritoriul, conform politicii de pînă acum și care a făcut, de pildă — dacă e să ne referim la mișcarea teatrală — să avem una din cele mai descentralizate, mai puternice, mai diverse, mai eficiente și în același timp mai unitare mișcări de acest fel din Europa. E de presupus că ea va continua să se consolideze, iar apariția de centre urbane noi precum și dezvoltarea considerabilă a unor întregi ținuturi va solicita noi modalități de acțiune și de difuziune a teatrului, poate și statornicirea unor noi nuclee de creație, în orice caz noi metode de convergență cu realitățile.

Cer un studiu atent și caracteristicile de ordin calitativ, unele chiar de direcție estetică, anunțate în Directive. Cînd se stipulează că, odată cu valorificarea tradițiilor locale, arhitectura noilor construcții va trebui să confere tuturor orașelor țării o *înșățisare modernă*, această prevedere vizează un complex de factori, foarte diverși, și un rezultat de ansamblu menit să influențeze, la rîndul său, în sensul expus, Modernitatea diverselor sectoare ale vieții românești în viitoarele decenii va fi funciară, decurgînd din „ridicarea pe un plan superior a activității politice, ideologice și educative, de formare a omului nou, îmbunătățirea continuă a organizării unitare și conducerii științifice a tuturor domeniilor de activitate...” Dar ca și

pînă acum, acest proces de modernizare, angrenînd și categorii atît de delicate cum este cea exprimată în cerința de a se acorda o atenție deosebită studierii biologiei omului, adaptării sale la condițiile moderne, vor fi controlate de criteriile ferme ale unei înalte funcționalități și ale maximei responsabilități sociale. În Directive se vorbește despre *sistemizare, perfecționare, repartizare judicioasă, gospodărire rațională, creștere echilibrată*, și ar trebui să vedem aici nu numai aspectele materiale implicate imediat ci și conceptul etic al cercetării științifice ce a prezidat întocmirea Directivelor și care „va aborda noi probleme ale cunoașterii, va juca un rol tot mai mare în transformarea naturii și societății în folosul omului, va participa la eforturile desfășurate pe plan internațional pentru descoperirea de noi mijloace de îmbunătățire a vieții umane, de ridicare a gradului de civilizație a societății omenești”.

E în afară de orice îndoială că și cultura noastră teatrală se va dezvolta, perfecționa și moderniza pe aceste coordonate și în acest spirit, căutînd și aflînd neconținut posibilități specifice de influențare spirituală conform cu cerințele societății, adaptîndu-se la exigențele gustului și determinînd gusturi noi, explorînd mai sensibil realitatea și investi-gînd mai aplicat formele ei, participînd mai direct și în expresii mai personale la viața civică și politică a țării, obținînd un plus de personalitate în cetatea literelor și artelor prin opere capabile să dea idei și să producă imagini memorabile, prin poezie și adevăr, înscriindu-se cu certitudine națională în circuitul mondial al valorilor.

MIHAI  
NADIN

## Cuvîntul și valoarea lui

Este dincolo de orice dubiu faptul că un anume cuvînt, sau cuvîntul în general, poate exercita o uriașă influență, sau că același poate răsuna în gol, chiar rostit cu mare frecvență, dar lipsit de acoperirea în valoare pe care actul social al comunicării îl presupune. Fără a idealiza forța cuvîntului — mai ales acum, cînd se vorbește mult despre propensiunea imaginii, analizîndu-se stadiul atins de fapt de civilizația noastră în domeniul comunicării interumane — nu putem să nu observăm că ori de cîte ori el a cunoscut, pe scena teatrului, o eclipsă,

aceasta s-a datorat, în primul rînd, tot cuvîntului, respectiv celor care, în calitate de draturgi sau interpreți, i-au subminat autoritatea.

După cum se știe, cuvîntul s-a arătat a fi o armă politică de neignorat. El participă la construcția ideologiei, este instrumentul confruntării noastre de fiecare zi, dar și acela al confruntării de durată dintre concepții, dintre idealuri. În sfera relațiilor interumane cuvîntul de onoare angajează personalitatea în mod expres. El este un cuvînt subliniat și a apărut din momentul în care

cuvintele nu au mai fost, în mod subînțeles, toate de onoare. Pe scenă (și în general în formele de expresie artistică bazate pe comunicarea verbală) cuvintele continuă să aibă creditul acoperirii în adevăr — unul din valorile de bază ale cuvîntului, prin care acesta e conectat la procesul cunoașterii —, și chiar dacă adevărul nu este, luat în sine, un criteriu al valorii artistice, el constituie totuși o componentă necesară.

Cuvintele nu sînt în sine adevărate sau mincinoase, expresive sau fade, stimulative sau inhibante, angajate sau neutre (ca să amintim cîteva din valorile ce le pot lua). Dar ele pot fi folosite spre iluminarea responsabilă a unui adevăr, sau spre acoperirea lui, spre stimularea semenilor spre atingerea unor idealuri sau spre dezamăgirea ori dezarmarea lor (relativă însă!). Prin cuvinte se înseamnă în operă morala celui care se simte chemat și îndreptățit să ofere un exemplu moral. Cuvîntul de onoare ce intră în textul unei piese sau e rostit pe scena reprezentațiilor teatrului, fie cel făcut pe scîndurile scenei, în studioul radiofonic sau în fața camerei de luat vederi a televiziunii, nu este și nu poate fi un cuvînt între cuvinte, ci anume cuvîntul menit să exprime cu maximă expresivitate chiar rațiunea de a fi a unei piese sau a unui spectacol.

Înclinînd aici, din necesități ce aparțin logicii demonstrației și nu unei convingeri estetice, balanța raportului text-spectacol în favoarea textului, nu ne rămîne decît să tragem (pentru această ipoteză de lucru atît de dragă dramaturgilor) concluzia că textul e primordial atunci și numai atunci cînd fiecare cuvînt atinge cota de adevăr, expresivitate și forță de influență pe care publicul e îndreptățit să o pretindă teatrului. Sau pe care teatrul e dator să o asigure beneficiarilor săi de drept. Dincolo de formularea disjunctivă se află realitatea faptului că cei doi termeni sînt echivalenți și complementari.

Fără îndoială, despre cuvînt se poate discuta oricît de mult (cîtă vreme discuția însăși nu se transformă în exces de cuvinte în sine, în verbiaj sau nu se înecă în confuzie și formule uzate). Dar nimic nu ar justifica o demonstrație abstractă atunci cînd pe scenă nu se vorbește despre cuvinte, ci cu ajutorul cuvintelor despre viață în determinarea ei atît de complexă și contradictorie. Chiar teatrul care a problematizat criza comunicării a făcut-o apelînd la cuvînt și atrăgînd atenția asupra posibilei sale uzuri.

Faptul că există o sensibilitate socială la arome cuvinte explică, desigur, și frecvența lor în dramaturgia unei epoci date (în literatură în general). Un dicționar de frecvență a cuvintelor în piesele lui Shakespeare nu este o imagine a lui Shakespeare, ci a epocii. Camil Petrescu scriînd *Jocul ielelor* nu a colat pur și simplu termeni ai mediului descris, ci a realizat un conflict cu semnificații adînci aducînd în actualitatea dramaturgiei românești cuvîntul cu semnificație

social-politică. Cred, de altfel, că arta este o obsesie lucidă, declarată, și că ea aduce în prim plan, cînd este bazată pe comunicarea verbală, cuvintele prin care se exprimă conținutul cel mai adînc al gîndirii oamenilor în evoluția lor istorică. De aceea, este practic imposibil să muți un cuvînt din context fără a afecta echilibrul întregului.

Mediocritatea se impune tot prin cuvinte. Și întristător e faptul că ea se impune uneori prin cuvintele aparținînd unor adevăruri de care sîntem prea adînc legați ca să ne permitem plastografierea lor. Atunci cînd e vorba de calitatea deplorabilă, cîteodată, a unor însăilări cu aparență dramatică, aspirînd spre un regim de recunoaștere publică de care sînt deparle de a fi îndreptățite, avem toate motivele, fără a face inutile procese de intenții — deși ipocrizia n-ar trebui să ne lase indiferenți — să apărăm cuvîntul de uzură vemeritată.

Un exemplu. Legăturile omului cu lumea se instituie diferențiat. În sfera relației om-natură dialogul nu e prin intermediul cuvintelor; aici e hotărîtoare practica, fapta, chiar dacă ea urmează proiectului, exprimat între altele și prin cuvînt. Despre amploarea acestei practici, despre dramatismul ei sau despre momentele de farmec romantic ori chiar idilic, ale raportării omului la mediul natural sau construit, de existență, cuvintele pot raporta. Acest raport, în imagini artistice ca cele ale teatrului, poate deveni realmente un document al evoluției umane. Îmi amintesc însă despre cele cîteva piese scrise pe tema, atît de generoasă în sine, a construcției hidrocentralei de la Porțile de Fier și a mutațiilor ce le-a determinat. (Despre efortul de perspectivare ar merita discutat de asemeni, în alt context desigur). Și imbinînd aici experiența de reporter — de atîtea ori atît de generoasă sub raportul revelațiilor ce mi le-a prilejuit privind semenii mei aflați în avanposturi de dăruire și eroism —, cu aceea de cititor al dramaturgiei originale și spectator, pot spune că nici una dintre piesele ce au folosit cuvîntul legat de Porțile de Fier nu a răspuns exigențelor, social, istoric sau estetic. Exemplul privește relația om-natură, dar și relația socială, adică nivelul la care chiar faptele de solidaritate, de eroism se asociază cuvintelor, fie ele de îndemn, de îmbărbătare, de evaluare lucidă și sinceră a scopurilor și mijloacelor acțiunii sociale.

Nu pot crede — dau un alt exemplu — în autenticitatea unui dramaturg care citează din istorie pedaliînd pe fraza sforăitoare (și îngheșuie în parantezele indicațiilor de rostire explicații evident tautologice față de text) și sare apoi peste secole, pînă în actualitate, însăilînd comedioane despre miraj și adolescență după tiparul atîtor piese, deja uitate, compuse în intervalul dintre cele două mari conflagrații. Persoana ne interesează prea puțin în aceste cazuri. Postura îngrijorează. Sau, mai exact, impostura. Din zecile de piese și piesuțe tipărite de insti-

tuția care, sub denumiri ce s-au schimbat în timp, se ocupă de mișcarea de amatori, dacă rezistă timpului citeva. *Verba volant* se spune; dar cuvântul rămîne, sau mai exact trebuie să rămînă. Am scris odată un articol prilejuit de redescoperirea unor piese datînd din perioada de după 1944. Am numit cîteva titluri — fără a dori să aduc nimănui vreun prejudiciu — care se excludeau de la sine, prin calitatea deprimantă a pieselor ce le desemnau, unei asemenea redescoperiri. Rețin reacția unuia dintre autori: o scrisoare voluminoasă, zeci de citate din presa timpului, citate din referatele unor consultanți ai Direcției Teatrelor. Mai exact: copia în xerox. Chiar faptul că folosise xeroxul, un mijloc de multiplicare al acestui timp, nu-l făcuse atent pe autor asupra factorului timp. El invoca judecata istoriei, dar se plasa în afara ei, adică ignora devenirea. Cuvintele elogiilor de circumstanță (sau de altă natură) se ofiliseră la fel ca și cuvintele piesei.

Itată deci că vorbind despre calitatea dramaturgiei — ideal de o concretețe izbitoare —, despre climatul de exigență, ajungem și la cuvîntul criticii. Oricît de efemer, în raport cu acela al literaturii, cuvîntul criticii nu poate avea o altă determinare și o altă justificare decît aceea a obiectului la care se referă. Tudor Arghezi critic de teatru, de pildă, a fost de o necruțare pe care timpul a justificat-o tocmăi din perspectiva

perenității, a valorilor. Îndreptățirea exigenței critice stă atît în condiția ei socială, cît și în criteriile pe care este datoare să le folosească.

În momentul în care Gaston Bachelard definea lumea cuvintelor prin termenul de logosferă, el nu avea în vedere faptul că s-ar putea ajunge la considerarea acesteia ca un inventar global de cuvinte din care fiecare își alege ceea ce îi convine. De fapt, ne alcătuim, din cuvintele de care avem trebuință, inclusiv din cele pe care le inventăm noi înșine, logosfera proprie. Cuvîntul, de onoare sau nu, prin care ne exprimăm, nu a fost întîi; Goethe era îndreptățit să considere *fapta* primordială. Iar o asemenea îndreptățire nu este nici astăzi, în epoca anticipărilor de tot felul, compromisă. Și aici putem face o ultimă observație. Cuvîntul e singurul capabil să dea expresie umanismului, fiind chiar un indice al umanizării, prin aceea că definește modul singular al comunicării între ființe înzestrate cu sensibilitate și inteligență. Comunicarea în domeniul mașinilor se face prin semnale. Astăzi se întreprind însă încercări de a însera, în raportul dintre om și cele mai perfecționate unelte ale sale, *cuvîntul*. De aceea, nici un efort nu trebuie considerat ca fiind prea mare atunci cînd e vorba de a păstra și de a spori forța cuvîntului în domeniul său specific de existență. Și teatrul este un asemenea domeniu.

## LAURENȚIU ULICI

# Spiritul actualității

Mult așteptatul reviriment al dramaturgiei noastre contemporane, prevăzut de către cei optimiști cu un deceniu în urmă, nu s-a produs încă. Avem, ce-i drept, astăzi cîteva dramaturgi importanți (clasicii, de-acum, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac precum și laborioșii Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Ion Băieșu), unii iviți în acest ultim deceniu (între ei Paul Anghel, Romulus Guga, Paul Cornel Chitic, Iosif Naghiu și, mai ales, D. R. Popescu, probabil cel mai interesant dramaturg de azi), dar nivelul gene-

ral al dramaturgiei e mediocru și, în orice caz, mult sub valoarea poeziei și a prozei. Fără să încerc numaidecît o explicație exhaustivă a acestei stări de fapt, aproape unanim recunoscută de altfel, se cuvine să fac aici două observații care rezumă în definitiv un punct de vedere în legătură cu ceea ce mi se pare a fi șansa dramaturgiei de a depăși un impas prelungit și de a se afirma în continuarea unei tradiții dintre cele mai fericite. Ar fi, mai întîi, imperativul unei dramaturgii actuale, în sensul așezării în



pagină dialogată a unor conflicte, situații, personaje, mentalități etc. reprezentative pentru fizionomia contemporană a societății românești. Indiferent de modul dramaturgic adoptat — comedie, dramă, tragedie, cu propriile lor modalități — esențial rămâne unghiul sub care autorul dezvoltă materia dramatică. Iar unghiul acesta rezumă în ultimă instanță viziunea dramaturgului. Simpla prezență în trama unei piese a unui conflict ori a unor situații actuale nu e suficientă spre a decide caracterul de actualitate al acesteia. Se cade ca o conștiință severă să selecteze dintr-o avalanșă de amănunte conflictuale, situaționale și caracterologice, multe din ele redundante, pe acelea apte de a colporta semnificația umană specifică unui conflict dramatic sau altuia și, totodată, o semnificație umană cu valoare supraindividuală. Existența socială din anii noștri încheie în dinamica ei numeroase „motive“ pentru o meditație de tip artistic și la fel de numeroase „pre-texte“ pentru o construcție dramaturgică semnificativă. Nu e vorba, firește, de a muta niște cit se poate de reale „scene de viață“ pe scena imaginară a dramaturgului și nici măcar de a prelungi prin intermediul fanteziei artistice realitatea de toate zilele — se știe doar că realitatea întrece în neprevăzut imaginația — ci de a găsi echivalentul artistic pentru ceea ce este definitoriu în realitate. Totul stă, în această privință, în puterea de înțelegere a scriitorului și, bineînțeles, în capacitatea lui demonstrativă. Actualitatea unei piese, ca și a oricărei opere literare, își face din spațiul fizic și din timpul fizic al contemporaneității o condiție facultativă, în dese cazuri necesară, dar niciodată suficientă. Aceasta din urmă este asigurată de modul meditației artistice a autorului. Pe scurt, șansa de a fi actuală a dramaturgiei noastre este condiționată nemijlocit de felul de a gândi actual al dramaturgului.

A doua observație ține de ceea ce am numi condiția artistică a dramaturgiei și foarte multe lucruri din economia unei piese intră în sfera de acțiune a condiției artistice. Pregața tipologică, naturațea și profunzimea dialogului, elocvența situațiilor, coerența acțiunii dramatice, stabilitatea arhitecturii dramatice, toate acestea și altele încă sînt la dispoziția expresă a scriitorului. Inutil a da sugestii sau a propune nu știu ce direcții în acest domeniu, căci aici e vorba de talent și, mai mult decît a-i constata prezența sau absența nimeni nu poate face nimic. Nici chiar autorii, oricît firesc orgoliu ar pune la bătaie. Ceva, totuși, se poate pune în discuție: personalitatea dramaturgului (a celui, se înțelege, care și-a dovedit talentul). Adesea, cînd vorbim despre un atare subiect ne mărginim la a delimita comparativ trăsăturile personalității creatoare, fără să băgăm de seamă că, în fond, structura acesteia scapă judecăților comparative. Personalitatea unui dramaturg nu se confundă cu valoarea pieselor sale, ci mai curînd cu locul geometric al fiecărei opere în raport cu ceea ce este comun și caracteristic în toate. Timbrul propriu al unui dramaturg conservă deopotrivă talentul propriu-zis literar și capacitatea de a înțelege și a gândi în spiritul *actualității*. Încît, e de așteptat ca devenirea dramaturgiei noastre să se producă în ambele direcții ale „timbrului“ artistic al autorilor de teatru.

La urma urmelor, observațiile de aici: actualitatea comunicării dramaturgice și respectiv personalitatea bivalentă a scriitorului țin de bunul simț critic și sint, ca atare, la îndemina oricărui cititor de teatru. De abia de aici înainte poate începe o discuție despre dramaturgie și primul termen ce ar trebui adus în prim plan este chiar opera dramaturgică, opera vie, concretă, iar nu opera de principiu. Dar asta e o altă poveste...

## A gândi cutezător

Ne aflăm într-un punct vital al evoluției noastre; drumurile care au fost și care vor fi se clarifică net, trecutul și prezentul se adună prin ceea ce au mai bun spre a întenia viitorul, istoria nu se mai consemnează retrospectiv, ci se construiește sub veghea lucidă, științifică a spiritului uman, purtăm istoria nu pe umeri ci în conștiință, fiecare pas nu mai cade în răspunderea destinului ci în răspunderea noastră omenească. Programul partidului este curajul de a gândi și de a înfăptui istoria, curajul de a privi prin lucruri și dincolo de lucruri, curaj pe care nu-l pot avea și nu l-au avut niciodată decât comuniștii. „A fi revoluționar, a fi comunist înseamnă a fi explorator îndrăzneț al noului, a privi întotdeauna înainte către ceea ce se dezvoltă, a gândi cutezător pe baza experienței revoluționare a maselor, a acționa pentru unirea efortului acestora în vederea transformării revoluționare a societății.“ A fi explorator îndrăzneț al noului, a privi întotdeauna înainte, a gândi cutezător — iată câteva din trăsăturile spirituale ale comunistului, așa cum sînt ele definite în documentul care luminează drumul spre intrarea în secolul al douăzeci și unulea al istoriei noastre. Sînt idei *reolute* și *întărite*, căci ele numesc precis condiția moral-spirituală a omului care clădește nu numai pentru sine, dar și pentru multele generații ce vor veni: „Comuniștii, toți constructorii socialismului din patria noastră trebuie să dovedească spirit cutezător în gândire și în muncă, în întreaga lor viață, îndrăzneală și fermitate în promovarea noului...“ Cu legitimă insistență, Programul partidului vorbește cu îndrăzneala omului comunist, de gîndirea cutezătoare, de promovarea noului. Nimic mai adevărat, mai firesc, mai exact nu se poate spune despre spiritualitatea specifică a revoluționarului.

Dacă fiecare creator de bunuri materiale trebuie angajat în această explorare a noului, cu atît mai mult creatorul de bunuri spirituale se impune a fi el însuși un explorator al noului, un explorator *îndrăzneț*, cu spirit cutezător în gîndire și în creație, privind întotdeauna înainte către ceea ce se dezvoltă. Termenii sînt limpezi, fără echivoc, dar iată că nu o dată ni se întîmplă să ne surprindem cu privirea nu înainte, către ceea ce e nou și se dezvoltă, ci în urmă, către drumurile bătute, către formele învechite și comode, stăruind în a parcurge mereu aceleași trasee, în copierea unor experiențe consumate, cîrpind, reparînd, dar nu construind. A gândi cutezător înseamnă și a gândi *original*, liber de scheme și de prejudecăți, de dogme și de constrîngerii, așa cum este definită însăși gîndirea marxist-leninistă: „Teoria marxist-leninistă nu este și nu poate fi o concepție închisă, încheiată o dată pentru totdeauna, ea nu este o dogmă, nu poate elabora scheme valabile în orice condiții și pentru orice etapă.“ A gândi cutezător înseamnă și a gândi *profund*, dincolo de aparențe, căci îndrăzneala spiritului vine nu numai din desprinderea de tipare și dogme, dar și din capacitatea de a te sustrage ispitei aparențelor și de a explora în adîncime, către esențe. Uneori, fascinați de aparențe, pierdem tocmai sensul fundamental și definitoriu al lucrurilor, al mișcării sociale, al condiției umane. În sfîrșit, a gândi cutezător înseamnă a gîndi nu numai sincron cu epoca, dar și a o devansa, vizionarismul nefiind o stare metafizică, ci, dimpotrivă, una dialectică. Marile opere artistice au dăinuit și prin aceea că au reflectat o realitate dintr-o perspectivă superioară acelei realități.

De aceea, și din multe alte motive, trebuie să ne întrebăm mereu dacă gîndirea noastră artistică este cu adevărat cutezătoare, dacă n-a înghețat, dacă n-a rămas înrobîtă

unor formule vechi, dacă nu parazitează confortabil pe trupul robust și hrănit al tradiției, dacă nu îi este lene sau teamă să privească înainte către ceea ce se dezvoltă. În cazul particular al literaturii dramatice, nu cred că reprezintă o gândire artistică îndrăzneată adaptarea, readaptarea și amenajarea vechilor sau mai noilor tipare dramaturgice, revenirea la mereu același tip de personaje și de conflicte, concurența manualelor de istorie, în încercarea inutilă de a epuiza lista domnitorilor, după ce Delavrancea, Alecsandri, Hasdeu, Davila, Iorga, au dat totuși scrieri fundamentale în această direcție, după cum nici ambiția de a descrie realitatea, de a face iconografie scenică nu se poate numi spirit cutezător în creație. Sint încredințat că literatura dramatică trebuie să exprime profund, curajos, angajat, problematica omului contemporan, or, asta nu se poate face prin folosirea nu știu căror scheme dramatice vechi, în care să fie înghesuite realitățile socialiste, ci prin crearea unor structuri dramatice noi. Nu este normal, în fond, ca structurile și formele noi, revoluționare în arta dramatică să apară în literatura unei societăți ea însăși revoluționară? Nu este mai firesc oare ca tonul îndrăzelii, al inovației artistice să-l dea dramaturgia socialistă, cu alte cuvinte, să exportăm inteligență artistică, noutate creatoare, cutezanță revoluționară, decât să le importăm? Gustul conservator, comoditatea în gândire, inerția, desuetudinea, schematismul nu pot fi proprii unei literaturi care este menită să reflecte realități revoluționare. Ca expresii ale unui spirit nou, îndrăzneț, piesele noastre de teatru au înfinit mai multe șanse de a trezi interes atât publicului intern cât și celui de peste hotarele țării. Dacă în planul economiei am reușit să echilibrăm schimbul, exportând din ce în ce mai puține materii prime și din ce în ce mai multe produse finite, de mare complexitate, nu văd de ce în cultură nu s-ar produce același fenomen, întregindu-se manifestările de artă populară, care se bucură

de un mare și binemeritat succes în străinătate, cu manifestări de egală valoare ale artei noastre culte, cu o tradiție de patru secole și cu momente de cea mai înaltă valoare, inclusiv în ultimele trei decenii. În definitiv, literatura noastră dramatică, întreaga literatură, dispune de un atu, care se cere doar a fi folosit cu talent, inteligență și curaj: *noul* în relațiile sociale, în climatul moral, în conștiință, acest factor inedit, care nu seamănă cu nimic din ceea ce a stat în obiectivul dramaturgiei până acum. Omul în suși este altul, în dubla sa calitate, de producător și proprietar, capabil să gîndească și să hotărască asupra destinului societății. deci un element de *structură*, care poate să genereze (și generează) un nou tip de dramaturgie. Dar nu o dramaturgie, așa cum o înțeleg unii, fără conflict, fără dramă, hrînindu-se din replici juste puse cap la cap. Această literatură *există*, nu se mai pune problema construirii ei. Ea s-a constituit și are chiar și cîteva clasici, pe care ezit să-i numesc pentru a nu ofensa cine știe ce ierarhii secrete, prezente probabil în mintea multor oameni ai scrisului. Această literatură are și un număr impresionant de titluri. Numai în ultimii doi ani au avut loc 90 de premiere cu piese românești noi. E foarte mult, dacă nu chiar prea mult, căci nu toate cele nouăzeci de piese noi sînt cu adevărat noi, nu toate cele nouăzeci de piese poartă spiritul unei gîndiri îndrăznețe, revoluționare, nu toate pătrund în conștiința spectatorului, nu toate vor rămîne în conștiința epocii, ca parte constitutivă a istoriei noastre contemporane, a spiritualității socialiste. Simplificînd ușor sensul unei legi de diamant a dialecticii, se simte nevoia aceluși salt care să marcheze trecerea cantității în calitate: nu atît piese multe, cît piese bune, profunde, adevărate, capabile să exprime în chip îndrăzneț, inteligent și emoționant problematica densă a epocii noastre revoluționare și capabile în același timp să treacă dincolo de rampă. În spațiu și în timp.

## Criteria de valorizare

Discuția privind condiția literaturii noastre dramatice în contextul socio-cultural pe care-l străbatem pune numeroase probleme privind statutul ei estetic, relația cu realitatea socială, funcția ei specifică, modalitățile sub care circulă, condițiile în care prin interpretare capătă „existență scenică”, toate vizînd în ultimă instanță locul ei în ierarhia valorilor literar-artistice. Aspectele enumerate sînt mult prea bogate în substanță pentru a putea fi abordate toate în intervenția noastră în acest cadru, dar mi se pare că — dintr-un anumit punct de vedere — toate se focalizează în stabilirea criteriilor de valorizare specifice literaturii dramatice.

Prima problemă care se pune în acest caz este aceea dacă putem vorbi de criterii specifice, proprii numai literaturii dramatice, și nu trebuie să vorbim de literatură în general. Evident, există criterii general-valabile pentru întreaga artă, altele pentru fiecare ramură a ei și, în sfîrșit, unele proprii doar unei anumite specii — în cazul nostru literaturii dramatice, dar va fi extrem de greu să le clasificăm rigid în sertărașe izolate, cînd fiecare cerință generală capătă o întrupare specifică în cazul dat. Nu vom face deci departajări foarte categorice, deși trebuie să ne întrebăm de ce se întîmplă adesea ca literatura dramatică să rămînă în urma prozei sau poeziei sau ca dramatizările unor valoroase romane să apară mult sărăcite atunci cînd apar ca piese.

Unul dintre criteriile aplicabile întregii literaturi este, după cum bine se știe, *veridicitatea*, adică măsura în care aceasta corespunde sensurilor intime ale realității materiale sau spirituale reprezentate. Este vorba nu de copierea servilă a vieții ci de transfigurarea ei în forme specifice, esențială fiind nu exactitatea de detaliu ci sensul. Întrucît — așa cum se amintește și în Programul

P.C.R. — „adevărata artă a *exprimat* întotdeauna realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice”.

În literatura dramatică această cerință apare sub forma specifică de LOGICĂ A ACȚIUNII DRAMATICE în sensul că o replică sau alta, o anumită construcție a operei sau alta o pot face să corespundă acestei logici sau dimpotrivă s-o trădeze și prin aceasta să ducă la prăbușirea întregului edificiu. Acțiunea dramatică este ea însăși o construcție a cărei desfășurare este în funcție de veridicitatea ei și care îmbracă forma specifică a CONFLICTULUI. Se va putea spune că întreaga literatură epică se bazează pe conflict, ceea ce este și adevărat, dar nicăieri acesta nu devine un mortar atît de necesar în legătura dintre cărămizi ca aici (se știe că lipsa temporară a conflictului într-un roman sau prezența lui doar ca un fundal nu împieteză asupra statutului său estetic, în timp ce în cazul literaturii dramatice lipsa conflictului, chiar de la o replică la alta, oprește acțiunea în loc, o face să înghețe și prin aceasta să nu poată exprima realitatea în mod veridic).

Existența unui conflict presupune un decupaj polar, apariția unor personaje sau situații ce propun obligatoriu ALTERNATIVA. Cursul acțiunii obligă la o alegere dintre posibilitățile existente de continuare. Piese neșute sînt tocmai acelea în care conflictul lipsește, este artificial sau în orice caz nu își subordonează întreaga desfășurare a evenimentelor. Socialmente vorbind, o asemenea defecțiune de construcție derivă din lipsa de curaj în abordarea vieții în toată complexitatea sa, ca dezvoltare dialectic-contradictorie, deși documentele partidului nostru îndeamnă în mod consecvent la aceasta, în toate domeniile materiale și spirituale.

Există încă o particularitate a conflictului dramatic: aceea că el trebuie să se înscrie

într-o CONSTRUCȚIE ORGANICĂ, pe care o motivează sub raportul existenței sale artistice, dar pe care o limitează la cursul acțiunii într-un interval de timp dat. Nu vreau să spun prin aceasta că orice conflict trebuie să se dezlege la sfârșitul piesei — așa cum din păcate se înțelege adesea — și cu atât mai puțin că acest deznodământ trebuie să fie unul vesel, fericit. Stringența conflictului dramatic este, după cum se poate vedea, mai mare decât în sfera epicului și chiar dacă el rămâne deschis, situația aceasta trebuie pregătită prin însăși desfășurarea lucrurilor.

Între criteriile de valoare valabile pentru întreaga artă se înscrie și *expresivitatea*, adică forța de a exprima *sugestiv*, convingător mesajul care-i este propriu. Expresivitatea mesajului artistic presupune un limbaj specific, diferit de la un domeniu la altul, ba chiar de la o operă la alta, iar elementele acestuia devin esențiale pentru ca arta să nu fie numai un recipient al unor valori de alt tip, ci chiar modul lor de existență. Diversitatea și existența unor particularități proprii fiecărei creații artistice sînt cu limpezime exprimate în Programul P.C.R. atunci cînd se spune: „Creatorii din domeniul literaturii, muzicii, artelor plastice, teatrului, cinematografului, manifestîndu-și liber talentul, folosind stiluri și maniere de creație variate, sînt chemați să făurească opere valoroase...”. Aplicată literaturii dramatice cerința expresivității capătă aspecte cu totul speciale: o piesă trebuie scrisă în așa fel încît fiecare cuvînt al ei să poată fi văzut, deci ea trebuie să se bucure de o FORȚĂ DE VIZUALIZARE deosebită, putînd fi transformată în întregime în SPECTACOL.

Caracterul acesta spectacular al literaturii dramatice presupune însă nu numai imaginea vizuală ci și pe cea auditivă, textul dramatic obligînd la *EXPRIMARE SONORĂ* ceea ce nu se întîmplă în literatură în genere. *Tot ce este scris urmează a fi rostit și văzut*, iată o lege valabilă pentru orice operă a literaturii dramatice care aspiră să fie *REPREZENTATĂ*. Spre deosebire de alte cazuri, aici judecăm lucrurile nu numai prin prisma literarității lor dar mai ales sub raportul *TEATRALITĂȚII*, adică al posibilităților de a trece de la text la spectacol. Există numeroase texte de mare valoare dar care nu pot

fi reprezentate și deci nu se bucură de atributul teatralității, ceea ce dovedește — dacă mai era nevoie — că avem de-a face cu o artă autonomă a spectacolului (autonomă în ciuda faptului că pornește de la un text). Interminabilele discuții asupra primatului textului sau regiei își găsesc, după părerea noastră, rezolvarea în analiza teatralității celui dintîi și în recunoașterea faptului că pentru a deveni spectacol rolul de moașă îl are cea de-a doua.

Un criteriu general valabil pentru întreaga artă, ba chiar pentru valorizarea întregii culturi, este cel al *umanismului* propriu societății noastre. Vorbind despre literatură în general aceasta presupune că omul — ca totalitate a relațiilor sociale, cum se exprima Marx — este atât obiectul artei cît și subiectul căreia i se adresează, ale cărui idealuri și năzuințe le exprimă. Documentul de partid deja citat subliniază cu grijă acest principiu atunci cînd precizează că „operele de literatură și artă au menirea de a înfățișa cît mai fidel, în limbajul lor propriu, realizările, preocupările, aspirațiile, gîndirea și simțirea maselor largi populare”, adică trebuie să pună în centrul atenției lor universul uman contemporan.

Literatura dramatică face lucrul acesta în modul cel mai direct prin caracterul ei *ANTROPOMORF*, în sensul că însăși construcția ei se întemeiază în exclusivitate pe *PREZENȚA UMANĂ* a *PERSONAJULUI*. Expresivitatea ei este realizată prin om în sensul că acesta poartă încărcătura artistică fără vreun alt intermediar, că valențele textului se cer actualizate printr-un reprezentant tipic al unei atitudini, mentalități, situații. Niciăeri *caracteristicitatea* nu este o trăsătură immanentă ca aici, în sensul că *personaje nesemnificative pe plan uman nu încap în economia structurală a unei piese*. Multe nereușite artistice apar însă din exacerbaria acestei nevoi de tipicitate sau dimpotrivă, din caracterul șters, lipsit de relevanță umană al unor personaje.

Trecerea în revistă a acestor criterii de valorizare este, credem, semnificativă pentru faptul că planurile social-politic, etic, filozofic și estetic, deși pot fi distinse, nu pot fi rupte ci dimpotrivă se află într-o *dialectică* interpenetrare.

## „Această oglindă...”

Un mare artist contemporan făcea nu de mult o declarație pe cât de simplă, pe atât de profundă în semnificațiile ei: „oamenii au nevoie de cineva care să le țină o oglindă în față... Dar trebuie să știi exact cum să ții oglinda, când și unde s-o pui“. Ne-am amintit aceste cuvinte simple reflectând mai ales la rostul și rolul teatrului în ajunul acestui ultim sfert de secol spectaculos, și cu precădere la rostul și rolul lui în ceea ce ne privește, ca entitate națională angajată într-un vast, cuceritor și științific proces de dezvoltare a societății pe coordonate noi. „Oamenii au nevoie de cineva care să le țină o oglindă în față...” — adevăr de mult confirmat în filozofia artei, dar iată, gândindu-ne o clipă mai mult la el, întrezărim o relație mai puțin cercetată; de context și de consens. Ce fel de oglindă? Eu pot să prind într-o pătrăciță de buzunar reflexul unei picături de soare care s-a așternut într-o dimineață pe nasul iubitei — sînt astfel în consens cu vremea? Poate că cea mai nimerită oglindă a vremii noastre ar fi cerul, pe care l-am cucerit și l-am scos din tradiționala lui izolare de metaforă, integrîndu-l dimensiunilor noastre palpabile. Ce fel de față? O incursiune în istoria esteticii ne arată că a fost reflectată în apele adînci ale artei cînd supranatura — în evul mediu — cînd natura — în Renaștere. Antichitatea e, din punctul de vedere al transfigurării artistice, o super-natură; toate dimensiunile spiritualității omului sînt reflectate pe un plan mitic de o intensitate covârșitoare. Dar astăzi? E posibil ca, date fiind numeroasele asociații care se fac între momentul Renașterii și momentul actual avîntat, de revitalizare și regenerare a structurilor societății pe esențe noi, să fie vorba tot de natură, ca în Renaștere, dar de un concept de natură care privește realizarea omului în structurile noi care i se imoun, altfel spus de *natură socială*. În oglinda cerului,

omul nu e numai un ins, ci o relație, el nu se exprimă în exclusivitate pe el și nimicnicia lui, ci exprimă lumea, măreția ei de a se crea și desăvîrși. Renașterea din care extragem atîtea similitudini, cerea o societate pentru individ; renașterea noastră cere un individ pentru societate.

„Trebuie să știi exact cum să ții oglinda...” — să sesizezi, adică, din context *sensul dinamic al lucrurilor și fenomenelor*. Ce revitalizare pentru o literatură dramatică angajată în acest proces răscolitor dacă punem exact și serios problema sensului dinamic al lucrurilor și fenomenelor! Ce aripi... Să ne gândim o clipă că, întoarsă cu trei-patru decenii, dilema de fond din *Femeia fericită*, de pildă, dacă presupunem că ar fi existat condițiile ca ea să aibă loc, s-ar fi rezolvat în termeni exact inverși decît în condițiile noastre de astăzi, în favoarea cătunului amenințat de ape, a unei umanități patriarhale amenințate, adică. Sensul dinamic actual al fenomenelor este acela care a determinat o nouă optică, progresistă în substanță. Un spectacol de televiziune promova textul unui debutant care prelucra în condițiile transformărilor de astăzi din viața satului un motiv tradițional — judecata obștei; *Hora întreruptă*, de Constantin Popa. În judecata obștei e pusă acum o problemă de mentalitate strict socialistă — cazul unui tînar care și-a făcut dreptate singur, la minie, însușindu-și un bun care încă nu i se cuvenea. Ne întorcem mereu cu gîndul și exemplificările la o piesă de mare actualitate istorică — *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici. Dar, de ce? Pentru că în ea găsim exprimat la un înalt grad de tensiune sensul dinamic al fenomenelor, care desparte, într-o complexitate aparte, personalității și perspective politice diferențiate ca structură. Cîmpul e vast, contextul deosebit de generos ca hogăție și diversitate — în ce constă sensul dinamic al celor ce se întîmplă, iată ce ne poate

spune inspirat teatrul de astăzi, propunându-ne confruntări vii de opinii și mentalități, dileme reale, spirite integrate într-un proces de transfigurare sublim.

„Cînd și unde s-o pui...” — dar asta înseamnă exact, cu alte cuvinte, teză. Teatrul este teză? Numai o deformare a termenilor ar mai putea susține că nu, dar o bagatelizare ar fi susținerea ei exclusivistă, fără adaosul că este — mai mult ca în oricare alt domeniu al artei — *teză transfigurată*. Ce expresiv o spun cuvintele unui filozof contemporan de rezonanță renescentistă pe care putem să-l cităm: „Meritul poetului se bazează pe accentuarea realistă a tezei sale, pe scoaterea în relief a glasului lucrurilor, pe găsirea valorii necunoscutei și pe aducerea în plină lumină a tezei, care e frumusețea lucrurilor înseși” (Miguel de Unamuno). Teza e implicată, iată, întrecă imagine artistică o exprimă, n-o demonstrează ca un argument, ca o expunere seacă. Se spune că cel mai impetuos dramaturg cu teză ar fi fost mai ales Ibsen, dar nu e adevărat decît într-o anumită accepțiune restrînsă a tezei. Pe firul istoriei, înapoi, întîlnim mari dramaturgi cu teză care se cheamă Victor Hugo, Molière, Shakespeare, Goldoni, Plaut, Sofocle, Eschil. Așadar, teza e altceva decît morala, decît dădăceala pedagogică, e filozofie întrupată. Și pentru o filozofie care să ne emoționeze prin concretețea ei, prin timbrul ei unic de vibrație și de persuasiune pe care-l poate da strălucit teatrul, putem să milităm cu perseverență în contextul artei noastre noi. Un dramaturg pasionat și declarat al tezei este, de mai bine de un deceniu, în actualitatea mișcării teatrale românești, Paul Everac, și dacă depunem osteneala de a reciti cîteva din zecile sau sutele de cronici care i-au fost consacrate, vom constata cu surprindere — surprindere dacă am uitat de asta! — că majoritatea lor încep prin a

defini ca „interesantă”, „originală”, „polemică” teza propusă în noua lucrare, incitajia la care e supus spectatorul și cîtorul în contact cu opera sa. Și dacă ne gîndim mai bine, „tezele” lui Paul Everac au dinamizat ceva în spiritul fiecărei stagiuni în care s-au propagat, au creat o stare de dispută și de emulație — și atunci de ce să nu admitem că teatrului îi este mai proprie ca oricărei alte arte teza cu care iese în lume, și că aceasta este „frumusețea lucrurilor înseși”?

Oglindă...

Un sondor din județul Vilcea m-a luat pentru cîteva clipe deoparte, în timpul înregistrărilor la spectacolul *Momentul 403*, după *Adincimi* de Constantin Chiriță, și mi-a pus întrebarea asta simplă și, evident, neîdreptățită cu rosturile noastre precise: „de ce nu se înregistrează ceva cu felul cum lucrează muncitorii?”. Pentru că oglinda noastră nu era de documentar; dar, nefiind de documentar, ea ar fi avut cu atît mai mult rostul de a transfigura spiritul în care lucrează, țelul nou de devotament și eroism în care se petrec clipele încordate ale acestor mari anonimi. A făcut-o? În parte. Ceea ce n-a mai putut reda cu vibrație oglinda a fost aspectul impresionant al acestui țel, spiritul de sublim dramatism în care se concretizează într-un caz sau altul. De ce? Pentru că, în toate, au lipsit „cuvintele” — și corespondențele lor telegenice — „care supraviețuiesc în vorbire” (E. Hemingway) și corespondențele ei telegenice. De unde reiese că oglinda, oricît de bine ar fi îndreptată spre ceea ce trebuie și rîvnim să vedem, oricît de exact ar prinde sensul dinamic în focarul ei incandescent, mai are a fi stearsă din cînd în cînd, bine lustruită, păstrată la incandescența sublimă a țelului pentru care a fost născocită și îndreptată, în vreme, asupra vremii sale.

## Permanența unor exigențe

Funcția teatrului în societate — zicea Helade în 1833 — este „să imblinzescă și să deștepte duhurile după trebuință, să dărâpâne obiceiurile cele ruginite și să însuflă virtutea“.

În „Gazeta Teatrului Național“ din 1835, teatrul era numit „o școală de morală, de învățătură și de bunăcuviință“ care „face pe oamenii mai sofiabili“.

I. Voinescu II considera, în 1836, că scopul teatrului este „îndreptarea moralului“, că teatrul e o „școală de moral practică“. În același an, B. Catargiu scria și el: „Priviți teatrul, o școală de morală“.

În 1846, N. Apolloni afirmă: „Teatrul este singurul așezământ carele fără îngreuiere nutrește puterile sufletului; el, printr-o nobilă petrecere, ne formează mintea și inima. Tot ce dă un preț mai mare scenei teatrale este că ne învață virtutea, omenia și dreptatea (...) Teatrul prin glume și satire, fără să ne atingă amorul propriu, înfățișându-ne totodată virtutea și viciul, fericirea și mizeria, înțelepciunea și nebunia, ne învață interesul ce urmează să simțim pentru cele dintii și desprețul ce sintem nevoiți să avem către cele din urmă“. Teatrul este o „școală practică“.

Pentru C. A. Rosetti (într-un articol din 1859): „Teatrul este școala în care poporul (...) să ducă seara spre a-și odihni și mintea și trupul, și-nvață morală, patriotismul, virtutea“.

Iată câteva vorbe „bătute în aur“, extrase din lungul șir al gândurilor despre teatru formulate în cultura noastră de-a lungul anilor. Am ales intenționat pentru a le reaminti aici o serie de opinii mai timpurii: ele ilustrează elocvent faptul că încă de la începuturile sale, încă din primele momente după ce s-a întimplat ca „pentru întâia oară românul să încalțe coturnul, să ia masca comică și să facă să răsune pe șenă astă limbă“, gândirea românească despre rosturile și misiunea teatrului (dramaturgie și spectacol) în societate a evoluat neabătut pe coordonatele unei serii de convingeri păstrate nealterate, mereu aceleași, potentate de la epocă la epocă. Intotdeauna s-a crezut la noi că rolul teatrului este acela al unei tribune de afirmare a idealurilor celor mai înalte;

al unei școli de educație patriotică și cetățenească, de morală. Rosturi profund umaniste pe care — în contextul mai larg al unei culturi naționale — teatrul are posibilitatea, grație specificului său ca artă, de a le exercita la modul cel mai direct, imediat.

★

Reamintim astăzi, de fiecare dată când discutăm o nouă piesă originală ce apare și se joacă, complexul de sarcini ce stau în fața dramaturgiei naționale. Și nu este întimplător faptul că precizându-le nu facem în substanță decît să reluăm — firește, îmbogățite și raportate semnificativ la realitățile politice și sociale ce le trăim — argumentele și apelurile care — cum spuneam — au constituit de-a lungul timpului permanențe ale concepției noastre despre funcția teatrului în societate.

Astfel, dorim o dramaturgie originală de ținută, elaborată pe baza unor criterii ideologice ferme și limpezi, pentru că acesta este rostul ei fundamental: de a-și asuma, odată cu statutul de operă de artă, și pe acela de operă de ideologie. Dorim o dramaturgie originală cu profunde rezonanțe umaniste și de forță educativă. O dramaturgie nuanțată, în afara linearului și a schematicului, a moralizării ostentative și a minorului, pe măsura complexității realității de la care pornește. O dramaturgie, care prin axul ei principal — textul pe teme de actualitate — să fie cu adevărat originală, românească, pentru că nu alta este misiunea ei decît de a constitui — parafrazînd cunoscutul adagiu — o oglindă plimbată de-a lungul societății noastre de astăzi, prin fața unor oameni ce așteaptă și trebuie să se recunoască în piesele sale.

Misiunea aceasta e clar precizată pentru întreaga cultură și artă românească în Programul partidului. Prin largă sa accesibilitate, prin capacitatea emoțională aparte, prin directetea sa specifică, teatrul — ca formă de artă — constituie unul din factorii cu cea mai însemnată pondere în împlinirea ei. De aici, obligațiile multiple ce îi revin, precum și șansa de a participa armonios, cu rol special și important, la îmbogățirea patrimoniului unei culturi militante.



# Literatura dramatică și moralismul epocii socialiste

Dramaturgia este un gen literar care respiră prin intermediul mulțimii. Teatrul își păstrează caracterul civic chiar și în sălile minuscule ale avangardei, unde — cînd nu-și dezmente sensul artistic — zămislește mijloacele de captare a amfiteatrelor viitorului. Cum am putea să desprindem literatura dramatică de natura sa adînc socială?

Cînd în toamna anului 1944 revoluția a cuprins spațiul întreg al istoriei noastre naționale, teatrul s-a găsit în situația de a traduce imediat în imagini scenice febra schimbărilor fundamentale. Îmi amintesc că, participînd în acele zile la pregătirea unor spectacole nuncitoare în fabrici, am simțit cu acuitate cît de anacronice deveniseră dintr-o dată schemele de „succes la public” ale vechiului repertoriu. În vreme ce socialismul înainta cu pași repezi în viața oamenilor, nevoia de înnoire a textelor scenice și-a aprofundat exigențele. Bineînțeles că procesul de transformare a structurilor dramaturgice n-a fost și nu este simplu. Dar încă din primii ani ai societății românești socialiste obligația politică a teatrului s-a impus ca o necesitate artistică de prim ordin și a operat nu numai asupra temelor conflictuale ci și în direcția expresiei literare specifice. De la scenetele ocazionale, scrise abrupt în lunile care au urmat Eliberării, și pînă la dramele de intensă meditație socială, apărute în anii din urmă, a fost parcurs astfel un drum considerabil.

Paralel cu piesele descriptive, înscrise liniar în marginea evenimentelor, s-a afirmat treptat superioritatea textelor angajate în dezbaterile moralistă. De la bun început drama de idei modernă s-a afirmat, ne plan universal, ca o modalitate de clarificare a dilemelor etice. O cultură, eliberată de devierile ipocrite de la temele fundamentale ale omului, avea să găsească, asadar, în experiența piesei „de idei” un impuls către o dialectică dramaturgică superioară. Problema morală a contemporaneității a găsit astfel, în literatura dramatică a României

socialiste cadrul unei expresivități capabile să ducă marile întrebări pînă la complexelor elucidare.

Am mai avut prilejul să constatăm că, pe calea acestui moralism superior, cele mai valoroase piese de teatru românești de astăzi conturează dimensiunile unui nou clasicism.

Fără a accepta anchilozele unui academism desuet, textele la care ne referim au pus capăt viziunilor existențiale încețoșate și, paralel cu căutările unor formule dramatice cu adevărat noi, au așezat la baza acțiunii scenice un ideal umanistic împede, idealul omului comunist. Reflectarea în artă a gradului dezvoltării sociale din fiecare epocă nu trebuie înțeleasă exclusiv (și limitativ) în sensul unei ogîndiri figurative și directe a faptelor din realitatea imediată. Fără îndoială că, pe o cale sau alta, imaginile contemporaneității joacă un rol de prim ordin în demonstrația dramaturgică de idei. Dar indicele major al umanismului socialist se relevă în actualitatea interioară a conflictelor, în esențializarea curajoasă a termenilor luptei dintre nou și vechi.

În această perspectivă, *idealitatea* creației dramatice devine cu deosebire importantă. Nu înțelegem prin aceasta o favorizare a pieselor edulcorate, în care, din dorința relevării idealului, să țesim ascuțișul conflictelor vieții. Destule eșecuri au fost înregistrate prin confundarea finalității educative a literaturii cu tezismul mărunț. Este însă necesară, pentru izbutirea artistică a dramei literare, păstrarea contactului din adînc cu modelele umanismului socialist. Adevărul întreg capătă relief prin depășirea descripției naturaliste a conflictelor, depășire girată tocmai de raportarea implicită a faptelor la criteriile unei moralități substanțiale, fundamentată pe încrederea în omul eliberat de exploatare. G. Călinescu exprima remarcabil această condiție a împlinirii, afirmînd într-un articol din 1962 că: „Un artist ocolește deopotrivă „perfectiunea”, cu primejdia de a

cădea în schematism și de a nesocoti studiul procesului care singurul este exemplar, precum evită copia individului comun, rău definit. "O anume rotunjire „ideală“, arată criticul, „o definiție clară a direcției etice răspunde principiilor artei, fiind totodată în acord cu exigențele educative“. Această „rotunjire“, orientată în sensul afirmării adevărului, capătă o însemnătate specifică în realizarea structurilor sintetice ale operei dramaturgice.

Încă de la începuturile literaturii dramatice românești s-a vorbit stăruitor despre teatru ca despre o „școală de moral“, în spiritul unui clasicism reactivat prin renașterea socială a națiunii. Experiența acumulată de-a lungul timpului a demonstrat că din această definiție s-au putut desprinde atît impulsul către creații dominate de cultul marilor valori etice cît și „moralizările“ facile, de un didacticism agresiv și inoperant. Pentru noi astăzi, în zilele edificării socialismului multilateral dezvoltat, misiunea educativă a poeziei scenice nu poate fi înțeleasă în afara problemelor fundamentale pe care le ridică realizarea unor raporturi calitativ noi între oameni.

Recent, Programul Partidului Comunist Român a pus hotărîtoare accente acțiunii de „afirmare deplină în viața socială a principiilor eticii și echității socialiste“, relevînd înalte obligații ale participării energice la construcția noii orînduirii cu sublinierea concomitentă a corolarelor spiritu-

ale, inerente acestei devotări către colectivitate.

Nu încapă îndoială că dramaturgia noastră se poate realiza pe sine, numai concepiindu-și operele viitoare în ambianța marelui program spiritual al comuniștilor. Putem număra și pînă acum pași importanți în această direcție. Esențial este să înțelegem că marele drum al literaturii dramatice nu poate fi găsit în afara proceselor de construcție morală a timpului nostru și că reluarea în microcosmosul scenic a dezbaterilor din conștiința epocii este sortită eșecului dacă faptele și ideile nu sint adînc și clar nuanțate în spiritul marxismului creator.

Cînd Strindberg și Ibsen au pus capăt dominației dramoletelor teziste, reinstalînd teatrul european pe tărîmul dilemelor principiale, ei au dialogat în numele individului liber, amenințat de convențiile unei societăți dezumanizate. Astăzi și la noi, dramaturgia se află în fața cadavrului descompus al individualismului, manifestare a egotismului antisocial, într-o vreme care leagă libertatea de simțămîntul responsabilității colective. Apărarea omului continuă în alte condiții, într-o lume care a dizolvat vechile convenții ipocrite. Fără a simplifica mișcarea dinlăuntru a marilor transformări, dramaturgia nouă tratează despre problemele individului privind (sără complexe) către conturul moral al eroului integru, altfel spus, către omul clasic al epocii comunismului înfăptuit.

## NATALIA STANCU-ATANASIU

# Confruntarea cu „opinia publică“

Oricît de riguroasă și sigură pe aprecierile ei, critica nu s-a putut dispensa niciodată în validarea operelor artistice de acea instanță plină de surprize care a fost, dintotdeauna, judecata timpului.

Contractînd timpul, apropiindu-ni-l pe plan ideal, din unghiul realizărilor materiale și spirituale cu care se va solda trecerea viitorilor 15 ani, prevăzînd devenirea și evoluția aspirațiilor și valorilor umane. Programul Partidului Comunist Român favorizează o neobișnuită anticipare a unei asemenea aprecieri. Prefigurarea științifică a evoluției societății noastre ne ajută să putem anti-

cipa azi judecata timpului în domeniul valorilor spirituale, să putem decanta mai limpede operele cu șansa perenității de cele efemere.

O mare tentație în privința teatrului: judecata globală asupra condiției literaturii dramatice din ultimele decenii și asupra posibilităților ei de viitor.

S-au scris, începînd din primii ani ai socialismului și pînă azi numeroase opere dramatice. Putem cita dramaturgi aparținînd tuturor generațiilor, a căror evoluție individuală s-a soldat — într-un subtil acord cu modificarea conținuturilor de viață selectate

— cu o pregnantă lărgire a ariilor ideatice, tematice, cu o interesantă diversificare stilistică.

Argumentul suprem, *de existență*, al dramaturgiei românești și precizarea locului ei în ansamblul culturii socialiste ne este dat de definirea contribuției ei specifice la progresul nostru social, politic, spiritual.

Luptind cu ilustrativismul unor scrieri date, eronate, drept exemple, ori cu diferite „îndreptare” care preconizau lipsa de conflict sau prescriu riguros — limitativ „conflictele”, termenii și soluționările lor, dramaturgia adevărată a reflectat cu pregnanță, în chip substanțial istoria, noile mentalități. Și a făcut-o, într-adevăr, în chip specific, insistind asupra dramatismului devenirii, asupra coliziunilor în care s-au decantat atitudinile, s-au cristallizat eroii, asupra înceștărilor care au permiss, care au adus progresul.

Inspirindu-se din actualitate și folosind formule aproape documentare sau dind friu liber fanteziei, puterii de a construi universuri a creatorului, dramaturgia noastră a dat o forță particulară de iradiație aspirațiilor comuniste, a creat premiza identificării cu modelele ideale. Drumul a fost cel de la divertismentul (interbelic) la teatrul de idei și dezbateri, de la literatura „fotografierii” unor fapte și oameni sau a schițării — numai — a unor procese interioare, la cea a radiografierii proceselor de conștiință care le-au declanșat, sau le-au succedat.

Prin excepționalele perspective pe care le prefigurează și le precizează ca obiective concrete de acțiune, Programul Partidului Comunist Român îndeamnă la o meditație mai atentă asupra *funcției de cunoaștere și anticipare*, care o dublează pe cea de *reflectare*.

Dramaturgia a pășit în chip marcat și original în direcția aceluși imperativ al documentelor privitor la literatură care sună astfel: „să-i ajute pe oameni să privească mereu înainte, să le dea o imagine înflăcărată a perspectivei istorice, să prefigureze schimbările viitoare ale societății, să însuflețească masele populare, tineretul patriei noastre la fapte mărețe închinare realizării visului de aur al omenirii — comunismul.”

Foarte edificator pentru valoarea scrisului nostru dramatic, multe dintre devenirile sociale, dintre caracteristicile simțirii și gândirii românești revelate de program drept caracteristici actuale sau modele de atins au fost prefigurate de dramaturgie. Multe dintre idealurile spirituale de azi care vor deveni realități ale conștiinței comuniste și-au început opera de fascinație prin cele mai bune piese, în cele mai puternice spectacole de teatru.

Aș începe, urmînd firul documentului menționat, prin a mă referi la noul nostru sentiment al istoriei — exprimat cu atîta pregnanță și personalitate de către Horia Lovinescu, Paul Anghel, Dan Tărchilă, Al. Voitin și mulți alți dramaturgi, în chip superior confracțiilor lor autori de romane istorice.

Aș aminti acuitatea crescîndă a preocupării etice și politice la dramaturgi precum Aurel Baranga, Paul Everac, D. R. Popescu sau Titus Popovici, Teodor Mazilu. Aș îndemna la o cercetare mai atentă a interesantelor scrieri de teatru poetic și filozofic ale lui Horia Lovinescu, Marin Sorescu, D. Solomon, care au lărgit nebănuit meditația asupra umanismului socialist, au revitalizat, la rădăcină, căile de influențare a omului nou.

Și, în sfîrșit — doar menționarea unui aspect esențial pentru condiția dramaturgiei românești în anii noștri: relația ei cu publicul, (relație modificată prin însăși politica noastră culturală, care a lărgit aria spectatorilor și a situat în centrul repertoriilor creația originală).

Puțini sint dramaturgii care au scris sau care scriu „spectacole în fotoliu”. Majoritatea își deliberează scrisul în vederea confruntării imediate — prin intermediul scenei — cu „opinia publică” a contemporanilor. Majoritatea au beneficiat încă de la debut de examenul luminilor rampei — atît de clarificator pentru formarea lor ulterioară — confruntîndu-și concepțiile și limbajul cu preocupările, aspirațiile și gîndirea maselor largi. Confruntare care va rămîne și pe viitor principala piatră de încercare a dramaturgiei noastre.

## Prezentul istoric

Ultimele trei decenii de teatru românesc sînt în esență desemnate de concepte etice și estetice majore. Politicul, istoricul, patrioticul au devenit termenii consecvenți ai ecuației spectacolului.

Un gen reabilitat după Eliberarea Patriei este acela al teatrului de inspirație — de evocare sau de parafrază — istorică. Dar, continuînd tradiția înaintașilor iluștri — Alecsandri, Delavrancea, Davila — dramaturgii ultimilor ani citesc istoria într-o nouă modalitate. Dacă scriitorii clasici urmăreau să redeviepte în lector sentimentul patriotic, re-producînd evenimentele glorioase ale trecutului — cu precădere, sub semnul fidelității față de document — dramaturgii de azi, paradoxal, înțeleg trecutul ca prezent.

Dacă pe linia tradiției eroii sînt idealizați în fermitatea, linearitatea, limbajul lor romantic (specific vremii), scriitorii actuali — Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Paul Everac, Dan Tărchilă, Virgil Stoicescu, Al. Mirodan, Al. Voitin, Al. Popescu, Paul Anghel, Mircea Bradu, A. Gh. Ardeleanu, Const. Paraschivescu, Paul-Cornel Chitic, Deak Tamas, Mihail Davidoglu ș.a. — demonstrează că marii oameni ai neamului sînt contemporanii noștri, nu reconstituind și restituind realitatea, limbajul, obiceiurile arhaice; vorbele, gîndurile, hotărîrile marilor eroi sînt livești, neîncorsetate, convingătoare prin naturalețe. Esența, de fapt, este aceeași. Unică. O oglindă uriașă însă o multiplică, sugestiv, peste ani. Atmosfera acestor texte e colorată de cotidian, tot așa cum temele lor patronază viața noastră cotidiană...

O parabolă inteligentă, plină de rafinament și bun simț, care alterna într-un stil euceritor aluziile la contemporaneitate cu umorul subtil — *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu — a cucerit cititorul prin discreția vibrației patriotice.

Tot pretext istoric este însă și *Petru Rareș* al lui Horia Lovinescu. Opusă figurii centrale a Luceafărului, silueta desonată de autorul contemporan dezbate problema responsabilității continuatorului.

Într-o modalitate literară policromă, scrierea lui Mihnea Gheorghiu *Zodia Taurului*

propune o dezbateră de maximă cerebralitate, în care eroii apar ca într-un caleidoscop, la comanda unui comentator și spectator neutru — de altfel, ca și cel din stal. Deasupra ciocnirilor, polemicilor, luptelor abile ale personalităților epocii, se reliefează, astfel, viguros, figura complexă a lui Tudor Vladimirescu, înaltele lui calități de diplomat și strateg.

Aceste texte — cărora memoria noastră imperfectă nu le poate alătura chiar toate lucrările onorabile ale teatrului românesc din ultimii ani, dar cărora nu uită să le adauge *Procesul Horia* de Al. Voitin, *Viteazul și Săptămîna pașimilor* ale lui Paul Anghel, *Urme pe zăpadă* și *Iancu la Hălmașiu* de Paul Everac, *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, *Vlad Tepeș în ianuarie* de Mircea Bradu, *Coroană pentru Doja* de A. Gh. Ardeleanu, *Cronica personală a lui Laonic* a lui Paul-Cornel Chitic, ne obligă să constatăm că teatrul de evocare istorică dobîndește azi, la noi, ca pretutindeni, girul modernității. El îndeplinește, în contextul teatral creat, o dublă funcție: a) aceea de prospectare pioasă a trecutului, de omagiere necesară a celor care au pus bazele afirmării noastre naționale; b) de subliniere a continuității națiunii, a statorniciei idealurilor ei, ca și a consecvenței lor urmăriri.

Din fericire, vedem din ce în ce mai rar spectacole care nu înțeleg această dublă ipostază și funcție a teatrului istoric (aceia neînțelegere care socoate că istoria poate fi mimată prin prezentarea și defilarea unor osteni cu halbarde de carton sau boieri cu caftane naftalinizate). Azi ne-am convins că istoria nu poate fi despărțită de actualitate, că sarcina dramaturgului se confundă nu cu descoperirea trecutului, ci cu valorificarea lui în contextul aspirațiilor prezentului. „Adevărata artă a exprimat întotdeauna realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice“. Intuind acest adevăr, limpede exprimat de recentul Program al P.C.B., dramaturgia noastră istorică contemporană răspunde plenar, prin piesele citate, și nu numai prin ele, adevăratei, majorei sale chemări.

## Mișcarea realului

Una dintre ideile însemnate care se degajă din cuprinsul Programului partidului este aceea că modul de existență ce tindem să-l făurim în perioada istorică următoare va consta tot mai mult din ținerea sub control a legilor sociale obiective astfel încât acestea să nu-l mai domine pe individ ca niște forțe oarbe ei dimpotrivă să i se supună ca niște unelte docile. Astfel, însuși conceptul de *destin* va începe treptat să capete un nou conținut, căci faptele sociale nu-l vor mai copleși pe om, făcînd din el un obiect neputincios în jocul hazardului, așa cum, pe vremuri, țăranul izolat și înspăimîntat, privea deznădăjduit cum se abate asupra lui seceta sau grindina. Dar nu numai atît. Însuși alecătuirea unui asemenea program face parte din acțiunea transformatoare menită a făuri acel fel de viață, în care oamenii să fie în stare a stăpîni urmările propriilor lor activități și a nu se lăsa stăpîniți de ele. Căci nu a existat niciodată pînă acum în istoria politică a României vreun alt partid al cărui program să rezide — ea acesta — în *prefigurarea unui întreg proces istoric*. Și acest proces are în ultimă instanță un singur sens, acela de a duce la *omogenizarea* întregului organism social. omogenizare care, departe de a constitui o uniformizare a indivizilor ce-l compun, dimpotrivă este menită să asigure libera și deplina expansiune a personalității lor creatoare, cu toată bogăția sufletească pe care ea o presupune. Atare omogenizare este calea istorică practică și concretă de eliberare a individului de ceea ce marxismul a definit întotdeauna drept *alienarea* acestuia de propria sa esență.

Este absolut limpede că dramaturgia — ca de altfel întreaga literatură și artă — cum de fapt o subliniază cu tărie chiar Programul — nu numai că nu va trebui, dar nici nu va putea să se sustragă acestui grandios proces și într-un fel sau altul se va integra în el, contribuind cu mijloacele specifice de care dispune, la accelerarea ritmurilor sale. Firește, cum o va face, nu se prea poate spune cu precizie dinainte căci, dacă procesul însuși în ansamblul lui are un caracter prin excelență *creator*, implicînd largă desfășurare a inițiativei maselor, cu atît mai mult, acțiunea artei și literaturii în general și a dramaturgiei în special, de stimulare a conștiinței acestora, de dinamizare a ei, presupune liberă, neîngrădita afirmare a *naturii* fiecărui talent în parte. Din spiritul colectiv ce-l va degaja integrarea într-o direcție *unică*, *într-un stil al epocii*, a tuturor factorilor artistice individuale, se vor cristaliza și trăsăturile ce vor colora în chip absolut distinct modul propriu de participare a artei și literaturii la acest proces. Căci o direcție unică va trebui neapărat să se concretizeze cu timpul, întrucît arta și literatura în general și dramaturgia în special, ca expresie a procesului istoric de care am amintit, nu vor putea să nu tindă și ele spre *omogenizarea* care conferă un sens obiectiv mișcării sociale în ansamblul ei. Și chiar mai mult decît atît, prin caracterul lor omogen, arta și literatura vor *anticipa*; pe planul *ideal* al fanteziei artistice, omogenitatea socială, contribuind și prin aceasta la grăbirea ritmurilor de obținere a ei.

Astfel stînd lucrurile, nu se poate vorbi de rolul ce-l are de îndeplinit literatura dramatică în procesul istoric prefigurat de Programul partidului ca și de modul în care-și va îndeplini în chip optim acest rol decît luînd în considerație două unghiuri de vedere deosebite : cel general, al artei și literaturii în ansamblul lor, și cel specific, al propriilor ei mijloace de expresie.

În lumina celui dintîi, este necesar să se sublinieze cu toată puterea că principalul factor de ceea ce am îndrăznit să numesc mai înainte *omogenizarea* (care repet : nu

înseamnă cituși de puțin uniformizare) artei și literaturii noastre îl constituie însăși conștiința participării lucide a creatorilor la procesul istoric sus amintit și contribuția la accelerarea ritmurilor sale. Ceea ce noi numim cu un termen general conținutul ideologic al artei nu este altceva decât expresia acestei conștiințe lucide. Știut fiind, că o operă artistică, oricum am privi lucrurile, este rezultatul filtrării prin personalitatea creatorului a complexului de imagini și reprezentări oferite de lumea din jur, o asemenea conștiință lucidă nu poate fi impusă din afară; ea nu poate fi decât rodul unei reflecții și a unei luări de poziție asupra tuturor faptelor și relațiilor în care este angrenată ființa sa.



Problema fundamentală care se va pune tuturor creatorilor din domeniile artei și literaturii în viitorii ani va fi, fără îndoială, aceea a unei juste orientări în multitudinea de fenomene, extrem de contradictorii, prin însăși natura lor, care vor caracteriza procesul istoric la care ne-am referit mai înainte.

Această orientare are și va avea din ce în ce mai mult o călăuză filozofică unică, marxism-leninismul aplicat la condițiile concrete de dezvoltare ale țării noastre, dar ea nu va fi, în nici un caz suficientă; înarmat cu astfel de călăuză creatorul va fi în situația de a-și determina, în chip de sine stătător și cu deplin simț al răspunderii, atitudinea față de un mers al lucrurilor care, în nici un caz nu poate avea un echivalent în trecut. Cel de al șaselea simț al artistului va avea astfel posibilitatea să se exercite pe deplin în toată libertatea, dezvoltându-ne laturi și comportamente umane, tendințe sociale nemăiîntlnite pînă acum și care, încă în germene fiind, trec neobservate de „ochiul liber“, ca să spunem așa, al non-creatorului.

Desigur, anii și deceniile care vor urma nu se vor scurge în liniște. Programul însuși precizează că procesul istoric de înaintare spre comunism ca orice proces, se desfășoară în condițiile soluționării anumitor contradicții. De altfel, dintotdeauna știm că socialismul se dezvoltă prin soluționarea contradicțiilor neantagonice între vechi și nou. Dar, pentru artist care, în virtutea modului său propriu, subiectiv, de a percepe lucrurile, este întotdeauna ispitit să caute a fructifica în opera sa dimensiuni nedezvăluite încă ale naturii umane, problema criteriului obiectiv de a distinge a noului de vechi este după părerea mea de maximă însemnătate. În primul rînd el va trebui să țină seama de considerentul că în concepția noastră noul și vechiul sînt categorii istorice și trebuie abordate ca atare. Pot fără îndoială exista, de pildă fenomene ale vechiului care să se manifeste pe calea unor atitudini sufletești care n-au mai fost întîlnite pînă acum. Așadar noul, sub raport psihologic, poate exprima vechiul sub raport social și istoric. Aci intervine, între altele, modul în care se poate afirma spiritul de discernămint al artistului. Punînd din plin în lumină ceea ce am numi „inedit“ din punct de vedere psihologic, el va trebui totodată să plaseze acest „inedit“ într-un asemenea context de relații sociale în continuă transformare, încît să apară lîmpede caracterul lui perimat din punct de vedere istoric. Căci criteriul obiectiv al distingerei noului de vechi există; el constă în măsura în care un anumit fenomen contribuie sau dimpotrivă frînează procesul omogenizării sociale, ce caracterizează, după cum o indică Programul partidului, înaintarea spre comunism. În acest sens mi-aș îngădui o mică digresiune, ca să spunem așa, de ordin sociologic. Se crede, de obicei, că înfruntarea între vechi și nou are un caracter inter-individual, ea concretizîndu-se într-o ciocnire de caractere opuse, asemănătoare celeia dintre bine și rău, înfățișată în basmele populare. Desigur, există raporturi sociale pe deplin controlate de colectivitatea unită și conștientă, dar există și sectoare întregi, mai ales la nivelul micro-social, în care raporturile între indivizi au un caracter spontan și acționează ca niște forțe oarbe asupra destinului fiecăruia dintre ei. De pildă, mentalitatea de proprietar particular — încă destul de puternică — duce uneori la relații de complicitate care se constituie în micro-structuri sociale ce tind să se sustragă controlului societății în ansamblul ei. Identificarea unor astfel de micro-structuri, dizolvarea lor, integrarea indivizilor ce le compun, prin reeducare, în colectivitatea mare a poporului ce tinde să devină tot mai omogen nu are numai un caracter prin excelență dramatic, dar demonstrează cu prisosință că atît în spatele vechiului cît și în cel al noului nu stau doar simple caractere individuale ci forțe sociale mai mult sau mai puțin structurate. Dacă scriitorul în general și dramaturgul în special va avea o perspectivă larg sociologică asupra unor astfel de

conflicte, opera sa va dobîndi dimensiuni cu totul nemaîntîlnite pînă acum. Disoluția unor astfel de micro-structuri are valoarea unei ample dislocări sociale. Dar ea nu este singura pe care o presupune procesul omogenizării sociale. Amplul program de industrializare a regiunilor rămase în urmă, cu bruscă schimbare a modului de viață pentru milioane de oameni, pe care ea o implică, cu ascuțitele conflicte interioare, decurgînd din necesitatea adaptării vechii lor mentalități la noua situație deschide de asemenea perspectiva unor mutații sociale profunde, dintre cele mai interesante pentru cei dornici să ridice arta lor la înălțimea epocii pe care o trăiesc.

Dar, mai ales, dramaturgului asemenea fenomene și conflicte îi oferă un material burt dintre cele mai prețioase. Cred că noua perioadă istorică ce ni se deschide în față conferă artei dramatice (în variatele ei ipostaze : spectacolul de teatru, piesa televizată, filmul etc.) o responsabilitate sporită față de trecut datorită mării dezvoltări pe care au luat-o mijloacele audio-vizuale de difuzare a operei literare. Dramaturgia începe să se adreseze unui public cel puțin tot atît de numeros ca acela al prozei. Dar necesitatea ca ea să se ridice la înălțimea grandiosului pe care ni-l oferă epoca mai decurge și din propria ei structură intimă. Încă Hegel afirma că „Dat fiind faptul că atît din punctul de vedere al conținutului cît și din acela al formei, drama este cea mai perfectă totalitate, ea trebuie considerată ca treapta cea mai înaltă a poeziei și artei în general“. După el, „printre diferitele genuri ale artei cuvîntului poezia dramatică este, la rîndul ei, aceea care unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii“. Aceasta înseamnă că prin însăși natura ei dramaturgia are capacitatea de a lumina deopotrivă interioritatea și exterioritatea umană, în desfășurarea lor mai ales temporală și fără ca mersul acțiunii să aibă prin ceva de suferit de pe urma unei atare concomitențe. Dar, mai mult decît atît, totalitatea dramei este consecința unei structuri interne care, prin ea însăși, are darul de a reproduce o desfășurare dialectică a lucrurilor, ca să nu mai vorbim de faptul că însuși dialogul din care ea este constituită nu poate genera tensiune și crescendo (așa numita progresie dramatică) dacă nu parcurge spirala tezei, antitezei și sintezei.

Cum fenomenele și contradicțiile de care am amintit mai înainte nu vor putea fi înțelese decît în lumina unei astfel de spirale înseamnă că ele își dau aproape singure forma dramatică corespunzătoare conținutului lor. Firește, în cazul în care autorul dramatic posedă o viziune realistă strict tradițională. Dar nu e mai puțin adevărat că pentru unii ea s-ar putea înfățișa prea îngustă în raport cu complexitatea mereu crescîndă a fenomenelor vieții. Modul în care a evoluat literatura dramatică în ultimii cincizeci de ani a dus la tot felul de movații și unilateralizări, în cadrul cărora accentul cădea cînd pe subiectivitatea liricii cînd pe principiul obiectiv al epicii. Ele sînt desigur un bun cîștigat al limbajului artistic. Problema care se pune însă acum este de a le integra într-o viziune *cu adevărat nouă* în care nouitatea să nu se mai reducă la experiențe de ordin formal ci să reprezinte ansamblul adecvat de mijloace pentru punerea în lumină a unui conținut ideologic nou, expresie a unor realități sociale noi. Și în această privință nu pot fi date nici un fel de rețete. În ciuda a ceea ce susține o anumită parte a esteticii idealiste, noi considerăm că între ideologic și estetic nu există nici un fel de antinomie. O astfel de incompatibilitate ar fi posibilă numai în cazul acelor ideologii care provin din postulate formulate aprioric în chip speculativ. Pentru ideologia marxist-leninistă pe primul plan stă *mișcarea realului* în toată complexitatea lui. Dacă autorul nostru dramatic va ține pasul cu această mișcare opera lui va dobîndi de la sine expresivitatea formală corespunzătoare și deci și strălucirea artistică spre care se îndreaptă năzuințele sale.

## Realismul: factologie sau sens

Poate că nici un punct de vedere n-a generat atâtea deformări ale receptării operei literare ca *ideatismul pur*, ca receptarea operei literare prin *extratextualizarea absolută* a ideilor implicate. Abordarea aspectelor ideatice ale creației dramatice actuale devine cu atât mai importantă pentru raporturile noastre cotidiene și mai cu seamă pentru eficiența acestor raporturi, cu cât gradul de complexitate a fenomenului dramaturgic contemporan este în afara discuției. Pentru că astăzi (și prin astăzi înțeleg un *prezent literar*, deci o perioadă și nu un moment) asistăm, poate pentru prima dată în întreagă istorie a literaturii române, la o mișcare dramatică și nu la un simplu cumul de piese și de autori. Meritul revine în egală măsură exponenților *tuturor* tendințelor și germeilor de școli prezente în peisajul dramaturgic contemporan și, cel puțin din acest punct de vedere, nu este cazul să fetișizăm o anume stare de lucruri în detrimentul unei alte stări de lucruri, pentru că ceea ce interesează în fond în literatură este valoarea. Valoarea este cea care consacră stiluri, școli, mișcări, idei de orice ordin, iar non-valoarea este cea care le compromite. Nimic n-a compromis mai mult stilurile, școlile, mișcărilor literare, dar și ideile extraliterare (filozofice, morale, politice) decât maculatura subliterară, autojustificată întotdeauna prin scopuri elevate, scopuri pe care maculatura nu face decât să le pulverizeze și să creeze la receptor o stare de inhibiție și chiar de intoleranță.

Scopul rîndurilor de față nu este însă cel al discutării condiției valorii, ci a factorilor implicați, a căror pondere este determinantă pentru starea și evoluția dramaturgicilor noastre de astăzi. Și pentru că preocupările realiste în dramaturgia noastră actuală reprezintă nu numai un fenomen simptomatic, dar și un caz de proliferare continuă, ne vom opri la câteva aspecte fundamentale ale realismului, care reprezintă dincolo de orice fel de importanță teoretică, și momentele fundamentale ale realităților noastre.

Realismul s-a definit chiar la începuturile sale ca o literatură a *posibilului* existențial. Accentuez asupra cuvîntului *posibil*, pentru că aici s-au comis cele mai mari derogări de la spiritul realismului și chiar de la litera sa. Ce înțelegem prin *posibil* (în accepția estetică a termenului) — o problemă de factologie sau o problemă de spiritualitate, o problemă de față și sau o preocupare de profunzime, o chestiune de echivalență printr-un mimesis exterior sau un proces de recunoaștere, echivalări și determinări prin substanțe? Dacă vom accepta prima ipoteză — *posibilul factologic* — atunci din sfera realismului vor fi excluse toate lucrările care conțin, de pildă, elemente de fantastic, și astfel *Frații Karamazov* va deveni un roman nerealist, spre deosebire de *Crimă și pedeapsă* care va fi un roman realist, spre deosebire de romanul *Dublul* care va fi un roman nerealist spre deosebire de *Oameni sărmani* care va fi un roman realist etc. etc. O asemenea înțelegere a realismului (prin *posibilul factologic*) va duce la un haos estetic, la respingerea (din punctul de vedere al esteticii realismului) a unei serii de opere de cea mai mare valoare și chiar, mai mult decât atât, la un fel de obsesie a echivalențelor: — a sous sau a făcut Danton așa cum afirmă Camil Petrescu —, a putut sau nu a putut Danton să facă (adică să mănince, să bea, să spună, să acționeze) așa cum face în piesa lui Camil Petrescu? Și de aici o falsă dezbatere. Ce face Camil Petrescu? Reproduce istoria sau o deformează? Va urma un efort imens de echivalare și de informare, al cărui rezultat va fi nul și prin aceasta dăunător, pentru că orice efort nul este dăunător chiar prin definiție. Lucrul cel mai grav din acest punct de vedere îl constituie faptul că adepții *posibilului factologic* eludează aspectul *uman* al literaturii. Această eludare se realizează cel puțin în două sensuri. În primul rînd, datorită faptului că exacerbara echivalenței factologice duce în ultimă instanță la anulara sensului moral al personajelor,



pentru că sensul moral va deveni o chestiune de mîna a doua, important va fi dacă în-  
tîmplările, prin aspectele lor exterioare, sînt *posibile sau nu*, iar nu dacă *sensul uman*  
al întîmplărilor se înscrie în sfera posibilului moral și psihologic. Astfel, faptul și nu  
sensul faptului devine factorul axiologic, ceea ce va duce la o pervertire a valorilor (lite-  
rare și extraliterare) și la o decizie față de elementele fundamentale nu numai ale  
literaturii, dar chiar și ale existenței noastre.

În al doilea rînd, este vorba de o confuzie (mult mai rîspîndită decît pare ea la  
prima vedere) între personajul literar și omul real. Personajul este în toate cazurile o  
problemă de ficțiune, mai mult — este chiar ficțiunea însăși, momentul fundamental al  
convenției literare. Sensul uman al acestei convenții, care se numește personajul, trebuie  
căutat în momentul psihologic și etic al personajului, în convertirea filozoficului, poli-  
ticului, socialului în textul și subtextul psihologicului și al eticului. Dacă vom vedea  
în personaje numai niște oameni reali vom renunța, pe de o parte, la literatura însăși  
(prin renunțarea la una din convențiile ei fundamentale), iar pe de altă parte, vom  
renunța la ideea de dezbateri, pentru că personajul = omul real nu reprezintă în nici  
o împrejurare o sferă a dezbaterii, dar reprezintă în toate cazurile doar o chestiune  
minoră a echivalențelor factologice. Problema nu este unde am văzut o întîmplare ca  
asta, ci unde am văzut un sens ca acesta, pentru că literatura reprezintă sublimarea  
unor întîmplări în vederea unei concretizări literare (și nu existențiale) a *sensului uman*  
al întîmplărilor.

De aici, însă, decurge una din problemele cheie ale realismului: raportul dintre  
idee și caracter. Nu vreau să complic prea mult lucrurile sub raport terminologic și din  
această pricină voi trata noțiunea de caracter în accepția cea mai curentă, cotidiană a  
termenului. Ideea în sine este, evident, un factor extraliterar. Ideea devine un factor  
literar doar prin textualizare. Aici intervine, desigur, în mod decisiv momentul valorii —  
nu există idei mari într-o piesă proastă, nu există idei mari decît într-o piesă mare,  
dar, după cum am mai spus, în rîndurile de față nu discutăm condiția valorii, ci  
procesul valorilor. În literatură (dramatică sau nedramatică) nu există *idei* în sine, nu  
există decît *idei încorporate*, a căror valoare și sens se realizează tocmai prin gradul  
de încorporare. Momentul esențial sau, în cel mai rău caz, unul din momentele esențiale  
ale încorporării este cel al caracterului (repet — în sensul curent al termenului). Dacă  
vom respinge acea înțelegere rudimentară a realismului care se poate defini prin posibi-  
lul factologic, atunci ponderea pe care o ocupă caracterele în definirea operei realiste  
devine de o evidență copleșitoare.

În sistemul axiologic al operei realiste, însă, caracterul nu este unidirecțional,  
nu este doar un *fapt în sine*, ci este și un *fapt prin sine*, cu alte cuvinte sensurile  
dramatice se realizează nu printr-o descriție caracterologică, ci prin sinteze caractero-  
logice, iar baza sintezelor este reprezentată de conflicte și mai ales de valențele de  
dramă ale conflictului. Din acest punct de vedere, conflictul privit prin prisma *posibi-  
lului substanțial* devine unul din momentele fundamentale al mecanismului operei  
dramatice realiste. Un conflict care ține strict de factologie va amplifica superficialitatea  
echivalențelor în detrimentul oricărei preocupări de profunzime. Lucrurile vor semăna  
din ce în ce mai mult la suprafața lor și se vor înstrăina din ce în ce mai mult în  
substanța lor. Ideea posibilului factologic transpusă în sistemul conflictual al operei  
dramatice va genera un eșafodaj de false echivalențe, care poate invita uneori la o  
descriție, dar care nu va impulsiona niciodată spre sursele umane ale dezbaterii. Or,  
dezbaterea este chiar rațiunea de a fi a literaturii și sensul moral al activității noastre  
scriitoricești.

Rîndurile de față nu epuizează, desigur, problemele esențiale ale literaturii realiste  
de astăzi. Ne-am oprit cu precădere asupra acelor probleme, care dincolo de aspectele  
lor teoretice, au și niște consecințe în planul activității noastre practice, în planul rela-  
țiilor noastre cotidiene. O ultimă problemă pe care vreau s-o ridic este cea a calității  
receptării. Dacă receptorul nu este decît un cititor neavizat, și atît, dacă prin urmare  
opiniile sale n-au decît un caracter strict familial, atunci se poate lipsi de unele instru-  
mente de cunoaștere estetică, e drept în detrimentul înțelegerii *obiectului*, adică a lite-  
raturii însăși. Dacă însă receptorul nu este doar un simplu cititor neavizat, dacă prin  
preocupările, ocupațiile sau ambițiile sale se plasează în sferele de contact cu literatura  
atunci eludarea instrumentelor de cunoaștere estetică, în consecință ignoranța și dile-  
tantismul devin un rău social. Cele cîteva probleme ridicate în rîndurile de față vor,  
printre altele, să atenționeze atît asupra dificultăților pe care le reprezintă cunoașterea  
estetică (de altfel, ca orice altă formă a cunoașterii), ca și asupra pericolului pe care-l  
reprezintă deformarea diletantă a noțiunilor de bază ale cunoașterii estetice.

# PREMII PENTRU DRAMATURGIE

*In zilele de 26 și 28 octombrie a.c. Uniunea scriitorilor și, respectiv, asociațiile scriitorilor au încununat activitatea literară pe anul 1973 cu premiile devenite tradiționale. Dramaturgiei i s-a făcut cuvenita cinste ca, prin scrisul reprezentativ al câtorva consacrați, să figureze în palmaresul festiv. Consemnăm premiații pentru dramaturgie ai Uniunii scriitorilor și ai Asociației scriitorilor din București, cu sentimentul perenității valorice a textului teatral.*



**ION BĂIEȘU** — Chițimia (Premiul Uniunii scriitorilor). În ordinea comediei tragice, piesa lui Băieșu s-ar putea defini drept un joc de-a viața furată. Ambiguitățile și alunecările din planul real în cel fantastic prin recitativul lui Chițimia I și prin cel al lui Chițimia II sînt subtilități caracteristice dramaturgiei lui Băieșu. miza lui de șoc prin care-și învăluie ideea. De la comedia de moravuri la farsa tragică și de aici la absurdul ionescian, ilustrarea ideii că în viață nu se poate trișa fără consecințe se bucură de virtuozitatea unui scriitor care are voluptatea jocului. Un mare burlesc se ascunde sub aceste modalități de tehnică teatrală ușor pedante... Preluînd identitatea unui mort, seducîndu-i logodnica, personajul preia și excentricitățile defunctului ca și cum afectul și intelectul ar deveni și ele „bunuri“ asimilate în automatismul acaparării. Aici savurăm elementul literar, de pură teatralitate, și consecințele care decurg din această falsificare a eului sînt spectacolul acestei comedii umane cu suficiente capcane ca să pară altceva, spre deliciul autorului.



**MIRCEA RADU IACOBAN** — Simbătă la Veritas (Premiul Uniunii scriitorilor). Replică, oarecum, la drama lirică a Luciei Demetrius, Întîlnire peste ani, piesa lui Iacoban investighează o împrejurare festivă: agapa primului deceniu de la terminarea facultății. Eroii sînt filologi în majoritate, adică exponenții unei categorii intelectuale dispusă, la modul agreabil, să piardă orizontul măsurii, fabulînd. Oamenii noștri sînt însă „normali“, preocupăți de viață, chiar blazați. Destine obișnuite cu mici drame surde, distonînd doar fosta speranță publicistică a facultății, Valentin, ratat definitiv. Piesa nu are o arhitectură, e doar o surprindere cinematografică de reacții, de viață condensată la spovedania din fața paharului, o clipă numai, ca apoi totul să reîntre în cotidian. Interesează resortul liric, omenscul amar al îmbătrîniților cu zece ani, resemnările și speranțele, candorile și platitudinile, adică un caleidoscop de stări la care se participă cu surpriza noutății următoare. O bună comedie cu destulă substanță caracterologică.

**CORNELIU LEU** — Femeia fericită (Premiul Asociației scriitorilor din București). Insolitul piesei stă în criza de personalitate, fertilită pentru fixarea sa socială, a unui tânăr fiu de prim secretar județean. Îndoindu-se de sinceritatea ecoului succeselor sale intelectuale, într-o clipă de ironie colegială pentru „băiatul tatei“, Dan pleacă în căutarea unui destin bărbătesc și direct, pe un șanțier de construcții, alături de proaspăta soție, fostă colegă de liceu. Într-un fel, fiul dovedește tenacitatea tatălui, moștenindu-i caracterul aprig. Gherasim, primul secretar, trebuie să facă față și conflictelor cu Andronic, adjunctul său, omul metodelor moderne. În atmosfera saturată de conflicte, Cornelia, mamă și soție, dorește certitudinea fericirii... Pentru a declanșa în fiecare erou resorturile personalității sale, dramaturgul apelează la o sursă generală de verificare a caracterelor în stare limită: inundațiile din

**IOSIF NAGHIU** — Într-o singură seară (Premiul Asociației scriitorilor din București). Structura dramatică a piesei se concentrează pe o idee de memento. Foștii combatanți ilegaliști, Marcu și Oniga, își redezvăluie identitatea după trecerea anilor. Prietenia unei vieți care nu se poate tulbura „într-o singură seară“ durează trainic, nestinjenită de absențe fizice, alimentată doar de sentimentul certitudinilor cîștigate de mult. Este implicată și o „dramă a înțelegerii“, a lui Petru, cu ostentații retorice și teamă de subtilitățile tăcerii. Piesa lui Naghiu ni se pare, la acest nivel al confruntării, o înfruntare a generațiilor din lăuntru aceluiași cadru social. Față-n față, Oniga și Petru stabilesc raportul maturitate-tinerete în lumina aceluiași ideal. Unul a luptat construind și n-a putut gusta bucuria traiului confortabil, celălalt, analitic pînă la duritate, vrea să demonstreze că viața trebuie realizată și personal.



1970. Și, potrivit robusteții interioare, fiecare personaj parează șocul moral produs de cataclism, fiind util sieși și celorlalți, prin devoțiune totală față de interesul obștesc. Și Cornelia, femeia care împărtășește, din iubire, neliniștile tuturor, e fericită simțindu-se și simțindu-i utili. Admirăm la Corneliu Leu intuiția dramatică potențind situațiile.

Din bogata recoltă dramaturgică a anului trecut, piesele premiate — toate publicate la timpul convenit în paginile revistei noastre — au menirea și capacitatea să configureze o direcție politică și estetică a teatrului românesc contemporan. Problematice dezbătute, pasiunea ideilor în lumina orientării generale a culturii noastre, ilustrează efortul creatorilor teatrali de a fixa, la o elevată temperatură morală, înțelegerea evenimentelor prin transfigurarea artistică. Premiile de azi omagiază simbolic climatul de muncă și dăruire al dramaturgilor români. Un regret totuși: absența lui Marin Sorescu și Dumitru Solomon din acest mănunchi de distincții. Tabloul stilistic și tematic al dramaturgiei anului 1973 ar fi fost mai deplin conturat.

„L“

MIHAI  
VASILIU

# Repertoriul permanent

Potrivit unei vechi și bune tradiții, evenimentul central al vieții teatrului îl constituie, îndeobște — atât pentru publicul spectator cât și pentru slujitorii scenei, incluzându-i aici și pe autorii dramaticei și pe critici — *premiera*. Aceasta polarizează pe bună dreptate interesul tuturor prin capacitatea ei de a răspunde setei, niciodată potolite, a omului, de cunoaștere, de noutate, de autodepășire; *premiera* reprezintă în acest sens elementul dinamic, factorul motor al vieții teatrale și, ca atare, lipsa ei de pe scenă ar fi de neînchipuit. Dar *premiera* este, prin definiție, un fenomen trecător: evenimentul o dată consumat — în afară de cazurile de excepție ale căderilor flagrante — spectacolul-*premiera* ajunge un spectacol curent al stagiunii respective, iar stagiunea sau stagiunile următoare îl înregistrează de regulă în rubrica repertorială a *reluărilor*: prin aceasta, spectacolul intră, pentru mai multă ori mai puțină vreme, în ceea ce s-ar putea numi zestrea productivă a teatrului.

Așa stînd lucrurile, preocuparea acută — și firească — pentru *premiera*, se cere dublată în mod necesar cu o preocupare perseverentă, susținută pentru fondul de spectacole care se constituie treptat, la nivelul fiecărui teatru și al tuturor împreună, tocmai prin acumularea *premierelor* devenite *reluări*. Căci, dacă *premiera* reprezintă elementul de *noutate* obligatoriu în activitatea oricărui teatru, repertoriul de *reluări* asigură *continuitatea*; și în ultimă analiză, *permanența* acestei activi-

tăți; relația dintre cele două ipostaze ale spectacolului fiind una de intercondiționare, modul în care se realizează echilibrul celor doi termeni nu poate rămîne o preocupare periferică a teatrului, nu se poate cantona într-o atitudine indiferentă sau rutinieră. Toate acestea sînt, desigur, foarte clare și a-am fi pus în discuție problema enunțată dacă teatrul românesc, funcția lui social-educativă, n-ar trebui să răspundă, într-un viitor apropiat, în lumina Programului partidului de făurire a societății socialiste multilaterale dezvoltate și de înaintare a României spre comunism, exigențelor unei etape noi de evoluție, calitativ superioară.

Într-adevăr, privind lucrurile prin prisma prezenței pe scenele noastre a spectacolului în *premiera*, constatăm că dramaturgia originală românească s-a dezvoltat în ultimii ani considerabil din punct de vedere cantitativ și a înregistrat o seamă de succese promițătoare pentru continuarea unei evoluții angajate în marile probleme ale contemporaneității noastre socialiste; constatăm, de asemenea, că mișcarea noastră teatrală și-a dovedit în ultimele stagiuni adeziunea din ce în ce mai evidentă la imperativul promovării dramaturgiei naționale, că ea abordează cu îndrăzneală valorificarea literaturii dramatice străine, și demonstrează în același timp o maturitate artistică mai echilibrat distribuită pe întreg teritoriul țării. Dacă privim însă lucrurile sub raportul ansamblului repertorial al teatrelor și în deosebi într-o vi-

ziune de perspectivă a acestui ansamblu, atunci apar necesare câteva considerații. Ele nu-și propun, firește, să epuizeze problema, ci să ofere, poate, unele puncte de reper pentru o discuție mai largă.

În primul rând, o analiză cantitativă a situației reluărilor în ultimele stagii relevă creșteri substanțiale în aproape toate compartimentele repertoriului: numărul total al pieselor înscrise la capitolul reluări a crescut de la 223 în stagiunea 1971—1972 la 319 în stagiunea care începe, realizându-se un spor general de 43%; cu același procent mare s-au îmbogățit reluările din dramaturgia națională (de la 105 la 150 de titluri), îndeosebi pe seama piesei românești contemporane (de la 67 la 104 titluri); o creștere masivă se observă, de asemenea, în zona dramaturgiei universale contemporane, unde numărul pieselor s-a dublat (39 în stagiunea 1971—1972; 80 în cea actuală). Raportînd aceste cifre la numărul colectivelor noastre teatrale rezultă că, dacă în medie în repertoriul unui teatru figurau în reluare, în 1971—1972, 5,5 titluri, în prezent, numărul lor se ridică la 8, depășind cu aproximativ 2 titluri media numărului de premiere la un teatru. Această situație de ansamblu reflectă strădanile conjugate ale tuturor factorilor care compun viața noastră teatrală de a îmbogăți mereu fondul pieselor aflate în circulație; ea constituie, fără îndoială, reversul pozitiv al creșterii constante a numărului de premiere.

Considerînd bună sau chiar foarte bună o asemenea configurație cantitativă a reluărilor *ca atare*, în măsura în care ea relevă o circulație mai mare și mai variată a dramaturgiei pe întreg teritoriul țării — trebuie să observăm însă, mai ales dacă aplicăm considerațiile noastre la cazurile particulare ale teatrelor, că sîntem încă destul de departe (cu unele excepții, desigur) de momentul transformării repertoriului de reluări în sine într-un repertoriu permanent. Căci acumularea mecanică a reprezentațiilor date din cînd în cînd în reluare cu *orice* piesă (chiar dacă premiera ei a fost la vremea respectivă justificată din toate punctele de vedere) nu semnifică automat existența unui repertoriu permanent, acesta presupune atît o selecție subiectivă a fiecărui teatru — izvorită deopotrivă din valorile estetice și din exigențele educative și politico-ideologice ale pieselor, cît și o selecție obiectivă — a timpului, care confirmă sau infirmă valorile respective.

În același timp, repertoriul permanent solicită organizarea unui echilibru corespunzător între principalele compartimente ale dramaturgiei — națională și universală, clasică și contemporană — precum și între speciile dramatice. Or, dacă analizăm situația actuală a reluărilor la nivelul teatrelor, putem constata cu ușurință că — din felurite motive (comentarea lor depășește cadrul acestor rînduri), teatrele păstrează adesea în repertoriu fie piese pe care le reiau foarte rar, și care

dispar astfel, de fapt, din atenția publicului, fie, dimpotrivă, spectacole „de serie“ (nu ne referim, desigur, la cele de autentică valoare), care, chiar dacă păstrează o vreme adeziunea publicului, nu-și justifică totdeauna deplin, prin valorile lor, calitatea de a face parte dintr-un adevărat repertoriu permanent (cîtăm, printre altele, Teatrul „Nottara“, Teatrul de Comedie, Teatrul Național din Cluj-Napoca); unele teatre mențin în repertoriu foarte multe piese, ducîndu-te la gîndul că prezența onora din ele este formală (de exemplu, Teatrul Național din Iași, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca); altele, prea puține (Teatrul Național din Craiova, teatrele din Botoșani, Petroșani, Piatra Neamț, Turda, Sfîntu-Gheorghe etc.); sînt și cazuri — mai rare — cînd apar în listele de reluări titluri pe care, în mod evident, teatrul respectiv nu le mai poate juca (Teatrul Național din Timișoara), după cum apar și situații în care se încearcă teoretizarea restrîngerii numărului de premiere pe seama succesului persistent al unor spectacole, neglijîndu-se, iarăși, echilibrul la care ne referăm (Teatrul de Comedie).

---

## Menținerea calității spectacolelor

---

Chiar dacă uneori există împrejurări obiective care explică — cel puțin parțial — anomaliele citate cu titlu exemplificator, asemenea situații demonstrează cu evidență că încă lipsește o concepție clară, bine chibzuită, vizînd transformarea repertoriului de reluări într-unul permanent. Firește, nimeni nu se așteaptă ca un asemenea salt să se producă de pe o zi pe alta, dar cursul străduințelor rămîne deocamdată lent, prea lent; faptul poate fi observat și în cazul teatrelor naționale — desigur, în mod diferențiat, întrucît cele din București și îndeosebi Iași manifestă o preocupare ceva mai atentă în această privință — instituții care sînt obligate prin statutul lor să realizeze programe repertoriale permanente. Reluările nu pot constitui, așa dar, un repertoriu permanent decît în măsura în care ele devin *active* în toate sensurile, predominînd, bineînțeles, aspectul eficienței sociale și estetic-educative.

În al doilea rînd, existența unui repertoriu permanent presupune menținerea calității spectacolelor (exemplele care pot ilustra neglijarea acestei obligații sînt încă, din păcate, prea cunoscute ca să mai fie necesară citarea lor), condiție inseparabilă de exigențele menționate mai înainte. Fără îndoială, menținerea calității tuturor spectacolelor apte să

constituie un repertoriu permanent prezintă variate dificultăți — între care, îndeosebi în cazul teatrelor din țară, insuficienta stabilitate a cadrelor artistice. Dificultățile, de orice natură ar fi ele, nu sînt însă insurmontabile, dacă există convingerea colectivă a necesității de a le învinge și dacă este aplicată cu fermitate, la toate nivelele, o concepție realmente clară în privința repertoriului permanent. (Oare acum cîțiva ani nu părea „insurmontabilă” deprinderea unor teatre cu ideea necesității de a juca în fiecare stagiune cel puțin o piesă contemporană românească? și cîte mai sînt azi teatrele care nu propun, *ele, cîte două* premiere originale? Să fie mai greu de învins reticența față de menținerea mereu proaspătă a celor mai bune spectacole, printr-un control mai exigent, prin repetiții și periodice înlocuiri de interpreți, de exemplu?)

---

## Perspectiva

---

În al treilea rînd, ideea de repertoriu permanent nu poate fi închipuită fără aceea de *perspectivă* a existenței teatrului în genere: un repertoriu permanent devine funcțional numai dacă se încadrează într-o viziune complexă, de ansamblu, asupra activității teatrului, în direcția lucrului cu autorii drama-

tici pentru realizarea sau desăvîrșirea unor piese anume, cît mai potrivite profilului instituției respective, în direcția elaborării și aplicării consecvente a unui plan de valorificare a dramaturgiei clasice românești și universale, de prospectare a pieselor străine contemporane, în direcția intensificării și diversificării relațiilor cu publicul. Or, fără a ignora sau nega lucrurile bune înfăptuite în acest sens, în diferite proporții, în teatre, trebuie să recunoaștem că, în genere, secretariatele literare lucrează la repertoriul original mai puțin din inițiativă proprie, preferînd ofertele apropiate de perfectare, că doar patru sau cinci teatre (nici unul din București) au elaborat pînă în prezent (cu multe imperfecțiuni) planul de valorificare a dramaturgiei clasice pentru următoarele cîteva stagiuni, că se lucrează cu nejustificată timiditate, în celelalte direcții amintite.

Însemnînd deci un echilibru stabil între noutate și permanență, între diferitele compartimentări ale dramaturgiei, însemnînd menținerea calității spectacolelor și atragerea constantă a publicului prin cele mai variate mijloace, însemnînd valorificarea maximă a potențialului artistic și dezvoltarea lui armonioasă în perspectivă — repertoriul permanent se constituie ca una din laturile de primă importanță pentru progresul teatrului românesc. Realizarea lui — oricîte eforturi ar cere aceasta — devine din ce în ce mai evident o condiție necesară pentru amplificarea eficienței social-educative a scenei noastre naționale, pentru angajarea ei tot mai profundă în înfăptuirea marelui Program al partidului care va asigura înaintarea României spre comunism.

# Expansiunea teatrului

Din multitudinea de idei călăuzitoare pentru toată activitatea noastră prezentă și viitoare, din bogăția de învățăminte nobile, dătătoare de noi drumuri și deschizătoare de noi drumuri, cuprinse în *Programul Partidului Comunist Român*, desprindem o idee care în conciziunea și limpezimea ei, sintetizează una din direcțiile pe care urmează să se concentreze într-un plan strategic elaborat cu chibzuință și viguros aplicat, eforturile slujitorilor teatrului: „*Prin caracterul lor, precum și prin organizarea largă a difuzării în mase, operele de artă valoroase trebuie să devină bun al întregului popor*“.

Este reliefată pregnant necesitatea sporirii inițiativelor și acțiunilor menite să transforme într-un bun cât mai larg accesibil, cât mai răspândit în mase, spectacolul de teatru valoros. Este pusă în evidență, cu putere de pătrundere, deplina egalitate și absoluta interdependență a celor doi termeni ai ecuației știute, dar din păcate, nu întotdeauna stăruitor aplicate în viață: efortul de a realiza un spectacol bun, bogat în conținutul de idei, limpede în înțelesurile sale, trebuie dublat de efortul la fel de mare și la fel de însemnat de a-i da o largă răspândire în mase. Asupra acestei chestiuni sîntem chemați să medităm cu un sporit simț de răspundere. Este îndeobște cunoscut faptul că încă din primii ani de după Eliberare, teatrul a cunoscut în țara noastră o expansiune cu adevărat explozivă; în primul rînd prin revoluționarea așezării sale instituționale. De la cele patru Teatre Naționale existente, în puțini ani s-a atins obiectivul realizării unei rețele de instituții teatrale care, practic, acoperă întreg teritoriul patriei noastre. E de la sine înțeles că o asemenea amplă acțiune a presupus considerabile investiții materiale, precum și un efort cu adevărat uriaș pentru a asigura la început și pentru a îmbunătăți permanent structura colectivelor artistice ale acestor instituții. S-au înălțat edificii noi, adevărate monumente arhitectonice, au fost înzestrate cu utilaje de factură modernă și, lucru foarte important, a fost organizat pe baze noi învățămîntul artistic superior, menit să administreze an de an teatrele o infuzie de tinerete, de forțe proaspete. Tot-

odată a fost impulsionată creația dramatică originală, situată ferm pe pozițiile revoluționare ale întregului nostru popor; s-a investit cu stăruință și cu exigență fondul național și universal pentru a se asigura teatrelor un repertoriu de cea mai elevată ținută artistică, de cel mai înalt conținut educativ, proprii unei mișcări teatrale care de la începuturile sale și-a asumat cu demnitate și simț de răspundere rolul de înrîurire și transformarea a conștiințelor în spiritul idealurilor înalte ale comunismului. Toate aceste alcătuiesc rezultanta unui program politic-cultural elaborat cu înțelepciune și tradus în viață cu perseverență.

Expansiunea teatrului se exprimă cel mai elocvent nu atît prin acoperirea teritoriului geografic de către rețeaua instituțională, cit, mai ales, prin cucerirea unor largi mase de spectatori, prin pătrunderea tot mai accentuată a spectacolului în mase.

Cifrele riguros sintetizate în statistici arată că teatrul ocupă un loc de frunte în ansamblul vieții culturale a țării prin numărul mereu sporit de beneficiari ai artei spectacolului.

Nu e un secret pentru nimeni, dimpotrivă, e o realitate obiectivă de care sîntem obligați să ținem seama, faptul că apariția televiziunii a dus la diversificarea preocupărilor pentru cultură ale tuturor cetățenilor. Drept firească urmare, prin anii șaizeci, odată cu extinderea rețelei de televiziune la scară națională, statisticile înregistrează o scădere a spectatorilor de teatru. Dar statisticile, în toată exactitatea lor obiectivă, nu pot înregistra numărul celor care au devenit consumatori de teatru prin intermediul emisiunilor de televiziune închinete spectacolului. Așadar, dacă instituțiile teatrale au pierdut o parte din spectatori, teatrul însuși a cîștigat un număr de iubitori ai spectacolului cu mult mai mare.

★

Revenind la instituțiile teatrale, iată că cifrele publicate recent de „*Anuarul statistic al R.S.R. — 1973*“ indică începînd cu anul

1970 un spor ritmic al spectatorilor de teatru. Ceea ce dovedește, dacă mai era nevoie, că prevestițiile sumbre cu privire la viitorul teatrului în condițiile coexistenței cu televiziunea au fost false și defetiste, că teatrul își păstrează locul său important în viața spirituală a poporului.

La ora de față sîntem în situația de a constata că, anual, peste cinci milioane și jumătate de oameni de toate vîrstele merg la teatru; că seară de seară, sălile de spectacole sînt pline; că majoritatea covârșitoare a celor care ne înconjoară într-o sală de spectacole sînt oameni tineri; că ei toți privesc spectacolul ca pe un act de instrucție, căutîndu-i latura formativă și nu divertismentul.

Plecînd de la această realitate obiectivă și lesne de demonstrat, e momentul să ne întrebăm dacă s-a făcut și se face totul pentru asigurarea dezvoltării relației dintre teatru și spectatorii săi? Îndemnul cuprins în Programul Partidului de a asigura o „*organizare largă difuzării în masă*” operei de artă vizează în mod direct și spectacolul teatral, și de aceea este necesar să reflectăm la elaborarea planului strategic al cuceririi și pe mai departe a spectatorilor. Publicul nostru de teatru are nevoie încă să fie descoperit și format. Relația teatru-public nu este o relație pasivă și nici nu poate fi lăsată la voia hazardului. Iar acțiunea de atragere a viitorilor spectatori e o acțiune intensivă și de continuitate, nicidecum de campanie. Cinci milioane de spectatori e mult și pentru stadiul actual al dezvoltării teatrului nostru și, în același timp, reprezintă mult, în comparație cu țări de mai veche tradiție în domeniul teatrului. Dar, în raport cu populația activă a întregii țări, realizările de pînă acum lasă să se întrevadă uriașul potențial care rămîne să fie valorificat.

Studiile cu caracter sociologic efectuate pînă acum, sondajele de opinie întreprinse de teatre în parte sau de instituții specializate, indică rezerve serioase în ceea ce privește apetitul pentru teatru al multor tineri. Lucru pînă la un punct firesc, dacă ne gîndim la proveniența acestor tineri, la nivelul culturii lor generale și mai ales la înfrîurirea destul de precară pe care a exercitat-o școala asupra formării gustului lor pentru artă. Nici teatrele nu sînt străine de această situație efectiv reală. În paranteză fie spus, deși nu e deloc o problemă de expediat în paranteză, cite din teatrele capitalei răspund prevederii obligatorii de a include în repertoriile lor un spectacol pentru copii? Și cite teatre organizează matinee pentru școlarii în rezonanță cu programa lor analitică? Formarea spectatorului de mîine nu poate fi lăsată în continuare exclusiv pe umerii Teatrului „Tăndărică” și Teatrului „Ion Creangă”. Asigurarea, prin repertoriu adecvat, a unei punți trainice de legătură între teatre și spectatorii foarte tineri este condiția dintîi a atingerii unuia dintre cele mai importante

obiective ale teatrului românesc de azi și, mai ales, de mîine.

În direcția activizării relației teatru-spectator, sînt demne de amintit două mai recente inițiative prin care teatrul părăsește făgașul tradițional al spectacolului desfășurat pe scenă și dă o expresie nouă raportului său cu spectatorii: Teatrul Mic a realizat un spectacol din fragmente ale textelor clasice românești, un spectacol în care improvizatia își găsește cîmp liber de desfășurare, cu participarea activă a spectatorilor, a micilor săi spectatori, și acest spectacol (*Vreți să jucați cu noi?*) se poate produce în fiecare sală de clasă din orice școală. Același caracter de mare mobilitate îl are un alt spectacol, de excelentă calitate de altminteri, prezentat de Teatrul „Tăndărică” în curtea școlilor din toate cartierele capitalei, cu piesa *Sinziana și Pepelea*. Iată cum exigența artistică s-a împlinit cu ineditul inițiativei și spectacolul a coborît în mase, cucerind fără îndoială teritoriul noi, spectatori noi. Mai vechi exemple ne vin în minte și dovedesc eficiența, forța de penetrație a teatrului în mase. Cu ani în urmă, cîteva mii de spectatori asistau laolaltă, însuflețiți de ideile înflăcărâte ale piesei, la desfășurarea în cadrul natural, în comuna Albac, a spectacolului *Procesul Horia* de Al. Voitin, prezentat de Teatrul Național din Cluj-Napoca. Adevărate pelerinaje se organizează spontan, cu o impresionantă participare de mase la reprezentațiile Teatrului din Pitești cu piesa *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărcihilă în cadrul natural al curții domnești din Tîrgoviște sau cu piesele lui B. Șt. Delavrancea în spectacolul realizat de Teatrul botoșănean în cetatea Sucevei.

Cu investiții bănești minime, dar cu o mare investiție de inițiativă și de energie, se ating parametrii maximi de eficiență în manifestări teatrale cu adevărat populare și sărbătorești.

Pe direcția stabilirii unor raporturi mai strînse între teatru și public, a amplificării rezonanței pe care spectacolul în sine și teatrul în general o produc în conștiința spectatorilor se înscriu desigur reprezentațiile însoțite de expuneri explicative, de discuții, de dezbateri. Sînt multe teatre în țară care și-au făcut o tradiție din stabilirea unor contacte mai apropiate cu spectatorii: conferințele experimentale organizate de Teatrul Național din Timișoara și de Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța după exemplul — azi, din păcate, nemenținut — sărbătorilor matinee duminicale ale Naționalului bucureștean; întîlnirile cu spectatorii, la locul lor de muncă ale teatrelor din Satu Mare, Galați, Reșița, Sf. Gheorghe, Bacău, Tg. Mureș; dezbaterile vii, animate, interesante, pline de prospețime și de inteligență pe care le iscă spectacolele brăilenilor în rîndul publicului local; grupurile de prieteni ai teatrului, propagandiști voluntari ai spectacolelor sau cercurile de cultură generală; iată forme pe cît de diverse pe atît de eficiente



de stimulare a expansiunii teatrului în mase, de activizare a relației teatru-public. Important în etapa actuală și în perspectivă este ca toate aceste inițiative, toate aceste acțiuni să-și piardă caracterul izolat și sporadic și să-și dobândească maximum de eficiență prin-

tr-o organizare generalizată, în conformitate cu un plan strategic riguros elaborat, susținut dus la îndeplinire, astfel ca largă popularizare, difuzare în mase a teatrului, să fie nu numai un obiectiv spre care tindem, ci o realitate.

## Puncte de suspensie...

AL. MIRODAN

# Foaierul

*În iarna anului 1961 Teatrul de Comedie, înființat în zilele acelea, propunea spectatorilor o idee intitulată: spectacolul începe în foaier. Mobilind pereții, pînă atunci fără expresie, cu texte, fotografii, schițe, tăieturi de presă etc. cu adresă la spectacolele vizibile în sală, teatrul se străduia să scoată foaierul din imobilitate, să-l „pună în mișcare“, de fapt să-l activeze ideologic și estetic.*

*De-atunci ideea a circulat, fiind bine primită în lumea teatrelor și prilejuind infuzii de artă în citeva foaiere.*

*După cum se știe materia preferată pentru infuziile cu pricina a fost și este în continuare pictura, fie aparținînd tinerilor cărora în felul acesta teatrele le oferă o mult rîvnită (și vizitată) sală de expoziție, fie reprezentînd vocațiile știute sau secrete ale oamenilor de teatru înșiși. Cîți actori, regizori sau scenografi nu ni s-au revelat astfel în ultima vreme, ei care, altminteri n-ar fi îndrăznit niciodată (poate) să pășească ca niște pictori „normali“ (sau „întregi“) în lumea plasticii. Cea mai nouă dintre inițiative — suita de „Ape“ pastelate și gînditoare ale lui Dan Nemțeanu — ilustrează cum nu se poate mai bine făcătățile stimulative ale foaierului (întîi, timid, aici, că-i mai ușor; pe urmă, cine știe?). Dar (așa cum observase mai deunăzi și Valentin Silvestru în „Informația“) în foaiere e loc (eu, privindu-le cu atenție și măsurîndu-le din ochi, aș zice mult loc) pentru un plus de mobilare. Și mobilitate.*

*În primul rînd cred că foaierul (să ne întorcem puțin la ideea: spectacolul începe în foaier) poate să găzduiască un autentic pre-spectacol, oferînd publicului la ora 7 o introducere la cele ce se vor întîmpla în sală la 7 și jumătate. Introducere înseamnă file din manuscrisul piesei (corecturile lui Camil Petrescu pe-o dramă sînt echivalente pentru cel ce le observă cu o inițiere în ceea ce ne-am obișnuit și nu e rău să numim „tainele scrisului“), fragmente din caietul de regie al directorului de scenă, schițele de decor și costum (dar toate, pentru a se vedea care și de ce anume au fost pînă la urmă alese), fotografii de la repetiții, dar nu convenționale pentru presă, ci din categoria reportajului real (ce teatru ne va înfățișa, primul, un film integral al repetițiilor de la lectura inaugurală la ultima „generală“?) și altele... și altele...*

*În al doilea rînd, pornindu-se de la citeva încercări, sfioase și uitate, animatorii foaierului ar putea — în sfîrșit — să-și anuleze reticențele și să mobilizeze spațiul nu numai cu elemente grafico-stactice ci și cu prezențe vii de tipul recitalului de poezie și muzică sau al discuțiilor ante ori post-spectacol, aceasta pentru a mă limita la actele cele mai lesnicioase și la îndemîna oricui. E vorba, de fapt, de a privi foaierul altfel decît pînă acuma și a-l transforma în sala nr. 2 a fiecărei săli. Într-o sală cu funcții, drepturi și îndatoriri permanente. Într-o sală cu (de ce nu?) repertoriu. Într-o sală cu succese, controverse și căderi. Așteptînd evenimentul, mă pregătesc, cu entuziasm, să devin cel dintîi cronicar al foaierului.*

---

 MIRCEA  
BRAGA
 

---

## LITERATURĂ ȘI SPECTACOL —

o încercare de definire  
a „artei spectacolului“

Aparținând unui gen distinct și, ca atare — după cum ne învață chiar manualele școlare — beneficiind de un regim nediscriminatoriu, fie și în raport cu romanul sau epopeea, piesa de teatru ne apare totuși plasată oarecum pe un „teritoriu de frontieră“. Explicația acestei stări de fapte trebuie căutată în statutul său „duplicitar“, deoarece — literatură fiind — piesa reprezintă și acel dat ce implică, la modul primordial, posibilitatea saltului spre o altă artă, teatrul, prin înlocuirea dinamicii implicitului cu una a explicitului. Așadar, textul dramatic conține și premisa unei alte „finalizări“ decît cea strict literară, datorită unei structuri cu o dublă deschidere spre planuri artistice net diferențiate: spectacolul nu este literatură iar literatura nu este spectacol, aserțiune care trebuie înțeleasă în sensul că elementele unui strat, intrînd în compoziția altuia, își pierd specificitatea inițială pentru a contribui la elaborarea alteia, într-un proces care face orice ierarhizare sau comparație inutilă, inexpressivă. Fiindcă nici măcar pe suportul naivității nu poți proclama superioritatea spectacolului în fața literaturii, ori invers, din moment ce recunoaștem apartenența atît a primului, cit și a celui de a doua, la sfera artistice ce sînt autonomizate și în specific imediat (de organizare și de manifestare a „existenței“, de transmitere, de receptare etc.).

Deci, literatură în sine sau literatură „anulată“ întru teatru, piesa beneficiază de pe urma acestei situații, e adevărat, de un spor de vitalitate, dar alunecă totodată spre un

„echivoc de folosință“ care alterează de multe ori judecata de valoare. Astfel, cînd omul de teatru spune: „piesă de lectură“, el efectuează o negare a textului respectiv de pe pozițiile artei spectacolului, dar nu închide perspectiva „valorificării“ acestuia în raport cu un alt sistem de criterii, cel literar.

Să mai notăm aici că un transfer de criterii de la o rețea valorizatoare la cealaltă se echivalează, în cel mai fericit caz, cu un hiatus metodologic. În ultimă instanță, teatrele pot valorifica și, deci, valoriza piese ne semnificative pentru literatură și istoria ei (ceea ce se și întîmplă), iar literatura poate reține și, deci, valoriza piese refuzate reperitorial (ceea ce iarăși se întîmplă). Apoi, pentru a da încă un exemplu, să sesizăm că susținerea tezei fidelității absolute față de text izvorăște tot dintr-un asemenea transfer de criterii, constituind pentru omul de teatru un canon, o dogmă și — ca orice dogmă — o eludare a specificității.

Dar dacă un teoretician, un critic, fie el literar sau teatral, apelează de multe ori doar la o singură rețea de criterii, în funcție de „specializarea“ sa, autorul dramatic tinde, firesc, spre integrarea „produsului“ său în ambele sfere. Aici, însă, întîlnim acționînd încă o prejudecată: anume cea în virtutea căreia se pretinde dramaturgiei de a oferi fără abatere texte de maximă rezistență, în număr mereu sporit, atît literaturii, cit și teatrului. Cerința, s-o recunoaștem, este ideală; dar se pierde din vedere că sensurile unei culturi nu se „deduc“ exclusiv din re-

sorturile capodoperelor, ci dintr-o pasiune a creației cu rezultate situate inerent pe trepte valorice diferite. Apariția unui *Rege Lear* sau a unei *Scrisori pierdute* în fiecare stagiune, în repertoriul fiecărui teatru, ar fi nu numai o imposibilitate, dar și o aberație, o supra-dimensionată criză de supraproducție.

Deducem din această stare de lucruri că — intrată în regim teatral (și nu dramatic, dacă e să ținem la precizia termenilor!) — piesa se supune și se integrează unei alte structuri, în condițiile unei noi specificități de sferă artistică. Această integrare se petrece sub semnul artei spectacolului.

Deși, cel puțin în limbajul nu atât de pretențios al afirmațiilor imediate, teatrul este considerat ca artă, conceptul de „arta spectacolului” — adică însuși suportul „calității” amintite — este încă respins de numeroși esteticieni. Considerat ca produs derivat, spectacolul ar apare ca un mozaic impur, neautonom, în dependență de diverse limbaje artistice specifice. Ar rezulta, așadar, o structură artistică de gradul al doilea, viabilă doar în măsura în care „componentele” de rang primar îi transferă ritmul vital necesar. În virtutea unei atari concepții, spectacolul este un aliaj în care elementele inițiale își păstrează nealterate virtuțile originare; cînd spunem teatru, spunem literatură, mimică, elocință, coregrafie, pictură, muzică, arhitectură, mobilier, costumație etc., toate acestea existînd de fiecare dată în proporții diferite, dar fără de această inegalitate „ponderală” să fie pragul spre o altă calitate.

Dacă acceptăm că o asemenea opinie vizează situația teatrului pînă către mijlocul veacului nostru, făcînd deci abstracție de specificul spectacolului actual — atunci poziția respectivă se cuvine cercetată cu atenție. E adevărat, nici în istoria mai recentă sau mai îndepărtată a teatrului principiul fidelității față de text nu funcționa pe măsura dorinței dramaturgilor (dacă, odinioară, aceasta era o preocupare a scriitorului!): actorii își însușeau ideile de bază ale textului și linia generală a personajului, lăsînd improvizației un loc destul de important. Literatura era sacrificată în favoarea interpretării nu atît de ansamblu, „de spectacol”, cît individuale. adesea prin neglijarea relațiilor din scenă ori a evoluției partenerului. Extrem de semnificativ este și faptul că pînă și în nu prea întinsul repertoriu de texte clasice prețuite ca

literatură, accentul cădea pe fragment (de pildă, monologul lui Hamlet), iar nu pe totalitate.

Teatrul era aproape sinonim cu actorul, de unde rolul preponderent pe care îl dețineau interpretarea, declamația, elocința. Se putea juca fără text, deci se putea improviză, trupele ambulante puteau juca aproape în orice condiții, interpreții puteau fi schimbați chiar fără repetiții, pregătirea unui spectacol putea dura doar cîteva zile. În aceste condiții, directorul de scenă (cînd exista!) avea atribuții nu prea îndepărtate de cele ale regizorului tehnic (de culise) de astăzi. Să mai amintim faptul că decorul se improviză iar costumele și le încropeau actorii, cunoscute fiind de către parteneri — de multe ori — doar în timpul reprezentației de premieră. Așadar, teatrul utiliza modalități, formule, limbaje etc., integral sau parțial, ale diferitelor arte, fără a sintetiza, rămînînd o artă derivată din moment ce era consecința unui mixaj de elemente aduse din alte zone de specificitate (excludem din discuție „teatrul popular” care, ca orice ramură a folclorului, reclamă în cercetare parametri teoretici de tip special). Pentru ca să apară spectacolul ca artă și, în consecință, dimensiunea artei spectacolului, era nevoie de un creator, de monopolul unui unic ritm creator integrator. Actorul crease personajul și arta interpretării, dar — el însuși componentă a unui ansamblu — nu putea deveni centrul ordonator și creator de structură al acestui ansamblu. Acesta este momentul direcției de scenă, al regiei artistice.

Ceea ce, în vechiul spectacol, se manifesta ca element, păstrîndu-și o relativă autonomie de specific originar (literatură, interpretare, muzică etc.), în spectacolul modern devine strat al unei structuri cu specific propriu. Spectacolul apare ca un univers artistic autonom; el își are create dimensiunile prin reordonarea, în cadrul unei structuri precis-individualizate și suficiente sieși, a straturilor asimilate. Dinamica de idei, ritmurile substanțiale și finalitatea ansamblului nu au caracter literar; spectacolul este mai mult decît momentul interpretării; scenografia, muzica etc. nu au autonomie și, deci, finalitate caracteristică domeniului. Iar cînd vreunul din aceste straturi redevine element și se impune ca atare în prim plan, viciul nu mai este al teoriei, ci al spectacolului...

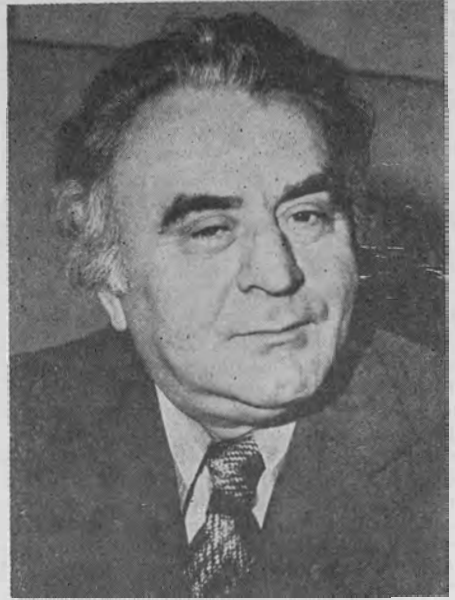
## DIALOGURI DE ATELIER

CU

GHEORGHE LEU

despre

- profesia de impresar
- public: geografie și psihologie
- civilizația relației cu spectatorul
- politica programării
- cariera spectacolului — o necunoscută?
- tinerii, o investiție de perspectivă



Acest bărbat nu prea înalt, îndesat, nițelș cărunț, cu priviroa vie sub sprincene stufoase, nu e o vedetă — cel puțin, nu în sensul consacrat al cuvintului. Totuși, toți acei ce, într-un fel sau altul au de-a face cu teatrul „dinăuntru“ îi cunosc competența și precizia exemplară; nedesmintita sa amabilitate sa devenit proverbială — „domnu Leu“ se comportă ca un diplomat în misiune. În Teatrul „Bulandra“ e o figură nu mai puțin importantă decit oricare dintre capetele de afiș. Nu știi dacă, din superstiție măcar, a pus vreodată piciorul pe scindura scenei, în acești 17 ani de când lucrează în teatru; dar știe totul despre acest complicat mecanism, despre piese, spectacole, creatori și spectatori. E un fel de ministru de externe, de ministru de finanțe și de consilier special, omul care ține în mină legătura cu publicul, programarea spectacolelor, difuzarea билетelor. Presupun că marii artiști ai trupei nu ar ezita să recunoască faptul că, fără el, multe s-ar încurca; viceversa, în cîte teatre n-ar merge treburile mai bine dacă s-ar găsi astfel de oameni, din specia rară, pe cale de dispariție, în stare să valoreze în mod eficient, în fața publicului, efortul artistic, să determine finalizarea actului de creație... Cine știe de ce, profesia — și vocația — aceasta nu se bucură de recunoașterea meritată; profanii își închipuie, probabil, că e o simplă treabă de funcționar. Adevărul e că e vorba de un mandat a cărui exercitare cere subtilitate, inițiativă și consecvență, cultură și simțul realității, tact, farmec și caracter... Aproape o artă. Iată de ce am pătruns, cu unul din obișnuitele noastre „dialoguri“ de lucru, într-un „atelier“ mai puțin obișnuit: un birouaș de 2x2.

— Stimate domnule Leu, azi nu vă cer locuri la un spectacol pe care vreau să-l văd a treia oară. Încercați, vă rog, să vă definiți domeniul de activitate.

G. L. Oficial, se numește „biroul organizare spectacole“. De fapt, noi nu organizăm spectacole, și în general nu „organizăm“ nimic; sîntem un fel de impresariat, nu chiar în sensul tradițional al cuvîntului — au intervenit și funcții noi, propagandistic-culturale, care dau acestei activități perspectivă și radiație în profunzime. Rolul nostru e să popularizăm creația, să informăm publicul despre ansamblul producției teatrului și să-i înlesnim posibilitatea de a veni la spectacole. În afară de aceasta, ne ocupăm și de protocolul relațiilor teatrului.

— Ce înțelegeți prin „a înlesni“?

G. L. În principiu, o mulțime de oameni sînt dispuși să vină la teatru; au auzit de o piesă, le plac anumiți actori... De la intenție la acțiune, însă, e un prag greu de trecut; dacă am aștepta ca publicul să-l treacă singur, rezultatul efortului de comunicare artistică ar fi modest. Bucureștii s-a dezvoltat enorm spre margini; însă teatrele sînt, ca și în trecut, centrale; după 8 ore de muncă, obosiți, preocupați, marea majoritate a oamenilor nu mai găsesc timpul și energia fizică să vină pînă în centru, la casa de bilete, cu speranța vagă că ar găsi locuri. Față de această nouă geografie, rostul nostru e să creăm, în cartiere, în fabrici, școli, facultăți, cît mai multe debusee de difuzare a билетelor. Așa și procedăm. Lucrăm cu delegați voluntari, din circa 400 de colective, reprezentînd întregul teritoriu al capitalei; le punem la dispoziție, din vreme, programarea spectacolelor (planificarea se face pe trei săptămîni înainte); pe această bază, cei interesați au timp să se consulte, să se hotărască și să formuleze comenzi ferme; în fiecare vineri, difuzorii primesc biletele comandate pentru săptămîna viitoare și un nou program pentru cea de-a doua săptămîină, pe care-l lansează spre înscriere. Acest program are răgazul să-și facă loc printre ocupațiile fiecăruia, în familie, cu prietenii, etc. Vreau să subliniez în mod special că, după o luptă dură cu comoditățile, am reușit să impunem în mod strict principiul ca înscrierile să se facă într-adevăr pe baza preferințelor reale, și nu să camufleze o vînzare de bilete condiționată, spre a băga oamenilor ne gît spectacole pe care nu doresc să le vadă. E de preferat ca uneori sala să nu fie pe de-a-ntregul plină, decît să fie plină cu oameni aduși cu arcanul, care n-au acea „dispoziție de spectacol“ care transformă venirea la teatru într-o sărbătoare dorită și așteptată.

— Și rezultatul concret?

G. L. Atunci cînd stagiunea se instalează în drepturile ei — mă refer la perioada 15 octombrie — 15 iunie —, cam 75% din bilete se vînd prin această filieră. Am mai încercat și alte formule de rezervare a locurilor, însă, deocamdată, aceasta ni se pare cea mai eficientă; perfecționarea ei e centrul de greutate al activității colectivului de care răspund. Păstrăm însă cu sfințenie cota de 25% la casele de bilete, pentru publicul care locuiește central și e obișnuit să le cumpere direct, sau pentru cei sosiți din provincie; și, nu în ultimul rînd, pentru a da o șansă și impulsului spontan, atît de normal, de a merge într-o seară la un spectacol. Dacă toate posibilitățile s-au epuizat și sîntem nevoiți să refuzăm pe cineva, încercăm totuși să nu-l lăsăm să plece supărat; personalizăm relația cît putem, prin amabilitate, notăm cererea, o ținem în evidență pentru spectacolul viitor, cînd îi dăm prioritate. Sentimentul că poate lega o relație civilizată, plină de bunăvoință, cu teatrul e foarte importantă pentru spectator și contribuie mult la hînul renume al teatrului nostru.

— Asta înseamnă că dumneavoastră nu suferiți de coșmarul neîndeplinirii planului de încasări, de care se vaită alte teatre?

G. L. La un moment dat, se poate întîmpla ca lucrurile să nu meargă strună la cite un spectacol; dar reușim întotdeauna să compensăm. Indicele mediu de ocupare a sălilor oscilează între 92 și 95% (planificat — 90). Excelenta legătură cu difuzorii-colaboratori ne ajută în mod esențial; am reușit să punem la punct un sistem ordonat, care evită enervările, cozile, pierderea de timp și încurcăturile. Avem o grijă de-a dreptul pedantă să respectăm cotele cunecite, să repartizăm ca la farmacie biletele mai cerute, ca să nu nemulțumim pe nimeni. Acești oameni au devenit prieteni ai teatrului, îi invităm uneori la premiere, purtăm cu ei discuții interesante — sursă de investigație sociologică foarte utilă pentru noi.

N-aș vrea să se creadă, însă, că e destul să pui la punct un bun sistem de difuzare, pentru ca, automat, teatrul să aibă public. Baza relației e repertoriul — adică lista titlurilor; iar condiția sine qua non — calitatea spectacolului; rigorozul, distribuția, realizarea artistică.

— Există și o influență dinspre public în stabilirea repertoriului?

G. L. Direct, nu; sondaje nu prea se fac; nici n-ar fi realist ca spectatorii să

propună pur și simplu niște titluri de piese : într-un teatru, alegerea depinde de atîția factori pe care publicul n-are cum să-i cunoască și să-i ia în considerație. Indirect, însă, da. Văd toate spectacolele de pe afișul celorlalte teatre, urmăresc reacția spectatorilor, uneori discut cu unul sau cu altul, precum și cu responsabili culturali. Pot să afirm că am ajuns să cunosc gustul „piața“ Bucureștiului, la orice oră ; e un fapt — explicabil — că acest gust merge în general spre spectacolul de relaxare, spre comedie. Nu putem forța această preferință în mod brutal. Dar, cu tact, o putem orienta, modela. Pe de o parte, în consultările pe care le întreprinde direcția teatrului, transmit observațiile adunate și încerc să contribuim la alegerea unor piese care să satisfacă și nevoile publicului mediu. Pe de alta, prin programarea spectacolelor, avem ocazia să exercităm o influență oarecum mai sensibilă asupra spectatorilor. Privită strict administrativ, programarea e pînă la un punct un țintar : trebuie ținut seama de cuplajul distribuțiilor între cele două săli, de zilele cînd sînt disponibili actorii-oaspeți de la alte teatre și ai noștri împrumutați altora, de limitele normale ale puterii lor, de dificultatea tehnică a manevrării decorurilor. Dar există un criteriu și mai important, care trebuie să prevaleze — porțița de acces spre public. Se știe că există seri „bune“ de teatru (sîmbăta, duminica), și altele mai puțin bune ; așa că „forțez“ puțin, programînd în zilele favorite acele spectacole — eventual mai dificile — pe care teatrul e interesat să le lanseze și să le susțină ; acum, de exemplu : Într-o singură seară de Iosif Naghiu. Dimpotrivă, cele care au cerere mare se joacă fără probleme la orice oră și în orice condiții. O politică a programării e necesară și obligatorie.

— Care a fost cel mai mare „succes de public“ din istoria Teatrului „Bulandra“ ?

G. L. Tache, Ianke și Cadir : aproape o mie de reprezentații ; totodată, cel mai constant ca medie de spectatori. E păcat că unele spectacole cu excepționale șanse de longevitate mor, din diferite cauze accidentale, înainte de a se fi epuizat. D-ale carnavalului ar face și astăzi săli pline. Dacă ar intra în deprinderile regizorilor să facă imediat înlocuirile necesare în distribuții, mari spectacole ar putea fi menținute ani și ani în repertoriul permanent, jucîndu-se cam o dată pe lună. Ceea ce ar avea și un bun efect asupra mentalității publicului, acreditînd ideea perenității valorilor teatrale.

De altfel, greșit se crede, după părerea mea, că numai acele spectacole care „merg“ mai greu trebuie propulsate în atenția publicului. Eu consider, dimpotrivă, că e ne-

cesară și o reclamă în plin succes, exact atunci cînd e în toi psihoza procurării de bilete. Astfel se creează curentul de interes care întreține în jurul teatrului o flacără, prelungește viața montărilor și le sporște atracția... Dar reclama propriu-zisă se face încă destul de prost... Presa de mare tiraj nu prea mai acordă spațiu pentru asta, iar afișajul e sărăcăcios, urît și rău plasat.

— Observ că dumneavoastră puneți problema impunerii spectacolului în conștiința publică într-un mod aproape științific. Totuși, unii creatori susțin că avem de-a face cu o imponderabilă, că nu se poate pronostica asupra carierei unei montări. „Nu putem ști“ — spun ei —, „publicul e impredictibil“.

G. L. Eu nu cred în teoria asta. Nu mă consider infailibil, totuși, după atîția ani, reușesc să-mi dau seama încă de la lectură, și cu atît mai mult de la alcătuirea distribuției, care sînt șansele unei montări. Experiența a confirmat multe pronosticuri : pentru Clipe de viață, pentru Leonce și Lena, pentru Play Strindberg etc.

Dacă însă vrem cu adevărat să-i sprijinim pe creatori, nu e destul să stăm cu brațele încrucișate și să ghicim în bobi viitorul ; pe drept cuvînt, ei așteaptă să influențăm, după puterile noastre, acest viitor — și anume, pregătînd drumul spectacolului către public. Oferim colaboratorilor-difuzori o documentare asupra proiectelor teatrelor pe următoarele luni : titluri, autori, distribuții. La unele piese, secretariatul literar le pune la dispoziție un rezumat ; oamenii au astfel timp să se informeze în dreapta și în stînga, să mai comenteze. După premieră, organizăm cîteodată reprezentații cu discuții. În timp, aceste mici avansuri se acumulează, ajung să constituie un capital de disponibilitate față de fenomenul teatral în genere.

— Credeți că fiecare teatru are un public al său ? Cine sînt spectatorii Teatrului „Bulandra“ ?

G. L. Fără să existe demarcații nete, fiecare categorie de public și fiecare instituție de artă își operează propria sa selecție. Azi, la Teatrul „Bulandra“, predomină tineretul : peste 60% din spectatori sînt elevi, studenți, uteciști din fabrici și uzine. Aceasta e de altfel sfera de influență în care ne străduim să și organizăm ceva, să ne pregătăm, în mod activ, un public pentru mîine. Cu regularitate se includ în repertoriu piese destinate tinerilor, fie nemijlocit, prin problematică (în ultimii ani, Valentin și Valentina, Noile suferințe ale tînarului W.),

fie prin adresa montării. Avem grijă să fie utilizate pentru elevi și studenți cotele de bilete mai ieftine, posibilitățile legale de a da reprezentații cu preț redus (50% din sală la cîte două spectacole serale pe săptămîină, plus, integral, cîte un matineu). Programăm matinee pentru școlari, cu piese utile formării culturii lor generale, recomandate de programa analitică. Încercăm să vedem mai departe de interesul momentului; ca să dau un exemplu, deși Scrisoarea pierdută „se vinde” excelent, o programăm duminica dimineața, pentru elevi. Încasările vor fi ceva mai mici, dar e o „investiție în perspectivă”, sigur rentabilă.

Tinerii reprezintă un public de o disponibilitate formidabilă, receptiv la nou; așa că e firesc să se atașeze de un teatru ca „Bulandra”, pentru că echipa de actori e deosebit de înzestrată, practic un stil de joc modern și se creează montări deschise, cu o regie interesantă. Spectacole ca A 12-a noapte ori Elisabeta I sînt, prin natura lor, pe gustul omului tînăr; unii le-au văzut de cîteva ori, au preferințe pentru una sau cealaltă din distribuții. Există simpatizanți pentru bufonul lui Caramitru și simpatizanți pentru bufonul lui Pittiș, se fac comparații, mai vin odată, să se convingă, să-și convingă prietenii. Sînt polemici care, pe nesimțite, cizelează gustul, modelează criteriile.

Și modificarea arhitecturală a spațiului de joc de la Grădina Icoanei a înclinat balanța în acest sens; sala aceea a devenit locul de elecție al tinerilor, le aparține, se simt bine acolo, în ambianța lipsită de emfază care favorizează simplitatea, spontaneitatea reacției.

E de prisos să insist asupra răspunderii pe care o implică ascendentul asupra acestei categorii de spectatori...

— Cum se profilează impactul Teatrului „Bulandra” în actuala stagiune?

G. L. Printr-un complex de împrejurări, stagiunea debutează cu oarecare întîrziere. Anul trecut, într-o lună și jumătate de la deschidere, avusesem deja trei premiere; tot anul s-a păstrat o ritmicitate foarte bună. Acest lucru a făcut un imens serviciu echilibrării forțelor teatrului, aflat atunci într-un moment dificil. Spectacolele, însă, n-au depășit, calitativ, nivelul mediu al Teatrului „Bulandra”. Nefiind de lungă respirație, ele nu pot rezista cîteva stagiuni; deci, la sala din Schitu Măgureanu se simțea, din primele săptămîni, nevoia unei premiere care să le susțină. Dar, după acest început mai greoi, stagiunea se profilează ca o construcție pe piloni înalți. Sînt în program cîteva montări importante, despre care se poate afirma cu certitudine că se vor ridica la cota superioară a posibilităților echipei.

Publicul, la rîndul său, are o „foame” de teatru care nu poate decît să ne bucure; de vreme ce am jucat în septembrie cu săli pline, înseamnă că, dacă vom ști să-l ispitim, nu ne va ocoli. Mai curînd aș adresa o invitație specială acelei categorii de spectatori despre care știu prea bine că iubesc teatrul, dar îl iubesc cu un fel de resemnare, renunțînd la spectacolul dorit după una sau două tentative neizbutite de a-și procura bilete. Practic, ne e imposibil să ieșim în întîmpinarea tuturor, să pătrundem în toate colectivele, mari și mici, din oraș; dacă inițiativa ar veni și din partea spectatorilor, delegatul unui grup stabilind contactul, problema ar fi ca și rezolvată; iar noi am fi fericiți să ne sporim numărul prietenilor.

— Oricum, sper să mă numărați printre ei... Și vă mulțumesc pentru această introducere în orizontul profesiei dumneavoastră.

Ileana Popovici

# „Casa artiștilor“

Cînd la Baia Mare a început construirea primelor blocuri muncitorești (și dacă aș pune o dată anume aș greși, pentru că eu le știu de la temelie numai pe cele de pe strada Delavrancea) faptul era privit cu mirarea și neîncrederea tipică provincialului. Mulți oameni au preferat să rămînă îngheșuiți în cite o cameră dar — suprem semn de confort băimărean — cu grădină (de fapt o curtică cu flori), cotețe, vecini cunoscuți, stradă. Da, stradă, pentru că blocurile noi se construiau în plin cîmp, la cîteva kilometri de locul de muncă al viitorilor locatari. Nici rezerva cu grădina nu e la Baia Mare lipsită de importanță. Nevoia de natură, fie ea și miniaturală, e specifică minerului. Altfel nici nu-mi explic multitudinea locurilor de excursie dimprejurul Băii Mari. Simpla lor înșirare e convingătoare: Parcul, Băile Usturoi, Dealul Florilor, Plestioare, Lacul Bodî, Lacul Firiza, Izvoare, Lacul sărat, Lacul Albastru, Lăpușul. Toate la o distanță de pînă la zece kilometri. Nici cu argumentul vecini nu era de glumit. În 1930 orașul avea 14.000 de locuitori iar în 1948 (deci după 18 ani) abia ajunsese la 20.000. Oamenii se cunoșteau între ei, căutau să locuiască „pe nemușag“ și „pe prietenii“. Știu străzi care găzduiau o anumită familie sau mineri cam de la aceeași exploatare. Cînd sirena suna „de 5“ pe porțile unei ulițe întregi ieșeau zeci de oameni. Cînd suna „de șase“ în strada alăturată se deschideau alte porți pe care pășeau muncitorii de la „Phönix“ și așa mai departe.

În vara lui 1952 s-a zvonit că se va înființa la Baia Mare un teatru de stat. Teatru adevărat cu actori adevărați, cu decoruri și costume frumoase, un teatru „al nostru“? A trebuit să vină toamna (acea toamnă lungă și frumoasă atît de dragă și cunoscută băimărenilor) pentru ca zvonul să prindă contur. Numai că unde să „pui“ teatrul de stat? În oraș existau două cinemato-

grafe: „Minerul“ (mare, fără acustică) și „Mic“ (nu mai țin minte cum i se spunea oficial dar toată lumea așa-i zicea și așa era: Mic). S-a rămas la acesta din urmă. Renovări — cite se puteau face în două luni — repetiții — cum se puteau face printre renovări — și premiera. Succesul nu se poate descrie. Lumea ridea, plîngea și aplauda la fiecare cuvînt. Nu interesa că în piesă era vorba despre lucruri străine locului, că pe scenă, printre copacii de butaforie înfloriți, nîngea, că în sală era frig, băimărenii aveau teatrul lor. Dacă s-ar fi făcut un palat al culturii (și mai tîrziu s-a făcut) și sentimentele acelea, bucuria aceea n-ar fi putut fi egalată. Iar ca primă mulțumire pentru primul spectacol al primului teatru profesionist din Baia Mare, minerii au oferit, din „cota“ lor actorilor un bloc. Unul din acele prime blocuri cu patru apartamente și patru (zise) garsoniere. La intrare au fixat, tot ei, minerii, o firmă scrisă pe sticlă roșie cu stema republicii deasupra: „Casa artiștilor“.

Au trecut douăzeci de ani. „Casa artiștilor“ mai există. Fără inscripția aceea a entuziasmului și recunoștinței. (Cine o fi luat-o?) Și fără mulți din primii beneficiari-artiști ai unui bloc muncitoresc.

Îi găsesc totuși pe Silvia și Ion Uță, acum veterani ai teatrului pe care l-au înființat. În sobele mari de teracotă foșnește gazul. Ușile au fost revopsite în alb, iar ferestrele nu mi se mai par mici.

— Cum trece timpul, nea Uță!

— Trece, Tutule!...

Răsfoim caiete-program, albume cu fotografii de-atunci... Ne oprim la cele din primul spectacol. Printre florile de butaforie se văd, mari, pufoși, fulgii.

— Doamne, ce frumos a fost!...

Valentin Munteanu



## VALORIFICAREA SCENICĂ A DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI

De acum tradițională — deschiderea stagiunii Teatrului Național din Cluj-Napoca a fost precedată de o săptămână a naționalelor din țară care și-au prezentat pe scena clujeană spectacolul considerat eveniment artistic al stagiunii.

Pentru revista „Teatrul” spectacolele prezentate nu au constituit o noutate, revista acordându-le atenția și spațiul de comentarii la momentul convenit; și totuși această întrunire de lucru a teatrelor naționale a reușit să suscite interesul prin simpozionul „Valorificarea scenică a dramaturgiei românești”.

În rândurile ce urmează vom încerca să prezentăm analitic desfășurarea lucrărilor acestui simpozion.

Nu cred să fie neoportună o atitudine judicios critică față de lucrările simpozionului de la Cluj-Napoca, cu atât mai mult cu cât, în cuvîntul de încheiere, forurile culturale ale municipiului și direcția Teatrului Național au admis ca întemeiate puținele și sumar exprimatele observații critice formulate de la tribună; ba mai mult chiar, sugerînd viitoarele îmbunătățiri organizatorice, au propus ca tema simpozionului „valorificarea scenică a dramaturgiei românești” să rămîină temă a simpozionului și pe anul viitor.

Intr-adevăr, prea firava experiență în materie, transformă întrunirea cu un astfel de profil, într-o succesiune de lecturi în grup — adesea redus la numărul participanților — lecturi fără nici o vădită configurare teoretică și deci cu o minimă utilitate practică. Așadar, prima constatare critică este lipsa unei metodologii în corpul lucrărilor acestui simpozion. (Aceste amendamente organizatorice mi-a fost sugerat de comunicarea științifică „Rolul militant al criticii teatrale”, susținută de esteticianul Andrei Strihan. Probabil că o prealabilă cunoaștere de către organizatori a acestei comunicări i-ar fi îndemnat să o așeze la începutul simpozionului, și ne-ar fi sugerat chiar o posibilă compartimentare a celorlalte expuneri.)

Ceea ce pretindem în mod firesc acestui simpozion anual ar avea o cu totul altă rezonanță și eficiență în cazul în care fenomenul teatral ar deveni — așa după cum merită — obiect de cercetare frecventă și multiplă a tuturor activităților creatoare care participă la nașterea spectacolului.

Teatrul rămîne să fie formă de exprimare colectivă, rezultat al unui copleșitor

efort de cumulare a mai multor limbaje și gîndiri artistice; de integrare a unor sisteme de semnificare și comunicare profund distincte, și linear-opuse: text, regie, interpretare (actor), scenografie. Rămîne de văzut care sînt ele, sistemele și pretențiile lor. Așa dar, acest simpozion ar fi să fie loc de întilnire, teren de confruntare al unor cercetări anterior susținute, deci al unor atitudini teoretice deja rezultate, și prin aceasta calificate.

Altminteri, teatrul rămîne un continent îndepărtat de care creatorii săi sînt legați doar prin aerienele punți ale interesului de a fi considerați participanți prin titlatură.

În această ordine de idei nimic nu mi se pare mai firesc decît suprimarea distanței dintre creatori — fapt, însă, care nu poate fi realizat printr-un anual și unic simpozion. Nu vîd de ce secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor nu și-ar asuma responsabilitatea și datoria, pînă acum uitate, de a-și constitui o durată a discuțiilor și debaterilor teoretice; aceeași nedumerire îi acuză și pe scenografi (secția de scenografie a Uniunii Artiștilor Plastici). Fiecare compartiment pare să fie marcat de indiferență, dar nu pentru domeniul propriu ci pentru vecinătăți; asupra acestui fapt trebuie meditat — lipsa dorinței, a necesității de comunicare și de confruntare nu indică absența creațiilor de valoare ci, probabil, neexistența unei gîndiri teoretice configurate, distincte, reale.

Andrei Strihan spunea în amintita comunicare științifică: „În critica noastră însă, vechea tradiție a literaturii dramatice, mereu consolidată de interesele unor scriitori și cronicari de formație filologică, sprijiniți de

istorici ai teatrului cu o pregătire similară și avantajăți de o insuficiență și autonomă prezentă teoretică a regizorilor... favorizează menținerea falsei idei că teatrul înseamnă numai, sau în primul rând, literatură dramatică, ori translația mecanică a acesteia în spectacol". (Scenografia suportă — ciudat, cu indiferență! — o situație și mai încenușată. Ea nu este considerată nici artă plastică, nici teatru. Atunci ce este?).

★

Am marcat astfel o problemă aproape sîcitoare și care nu se lasă deloc și cu nici un chip rezolvată; și cu cît pare mai nedezlegabilă — aici e tot hazul — cu atît se ghemuiește într-o formulare interogativă: piesa de teatru este sau nu este literatură? Iată ce spunea, în comunicarea sa științifică, teoreticianul Florin Tornea: „Autorul resimte viața, timpul și lumea din jurul lui, aderent la scenă, cu sensibilitate histrionică, așa cum muzicianul le resimte și le dezbate cu „ureche“ muzicală. De la marea Caragiale structura histrionică a dramaturgiei noastre s-a subțiat pînă în zilele noastre. (Subl. ns.). Fenomen comun Europei secolului nostru. De aceea se vorbește de criza și „moartea“ teatrului. Și de aceea, de la Reinhardt, de la răsturnarea teatrului literar și instaurarea școlii teatrului teatral, se vorbește despre autoritatea regizorului, și despre regie ca despre o garanție a persistenței în timp a teatrului... *Ateatralitatea dramaturgiei secolului nu este delegată de problematica existențială a secolului nostru*: este un secol de două ori revoluționar: socialmente revoluționar și revoluționar în știință, în disciplinele cunoașterii.

*Fapt care duce la deturarea dramaturgiei psihologice și preluarea modalităților de pregnantă a ideii și a intrupării ei.*” (Subl. ns.). Afirmările teoreticianului suscită, probabil, comentarii, controversate. Fundamental este însă altceva; această atitudine teoretică anulează încăpățînata formulare interogativă mai sus amintită; căci pune în discuție raportul dintre semnificant și semnificat; dat fiind că textul teatral se scrie prin cuvinte, rămîne să fie și „obiectul“ criticului literar. Nu al filologului ci, probabil, al semioticianului. Nu dispăre, nu se schimbă obiectul cercetării — ci doar instrumentarul.

Desigur, nu e greu de imaginat faptul că observațiile de mai sus au fost determinate în mod firesc de absența din simpozion atît a comunicărilor științifice privind scenografia, dramaturgia, cît și a invitațiilor care ar fi putut suplini golurile măcar prin angajamente pentru o participare viitoare. Sper însă că am sugerat suficient faptul că deficiențele semnalaute au — fără nici un automatism verbal — într-adevăr cauze obiective, și în mare măsură greu de depășit.

Chiar și în condițiile existenței unor activități colective și teoretice care ar premerge unui simpozion clujean sau similar — mă refer la absentele intruniri de lucru ale secției de dramaturgie și ale celei de scenografie, — mai rămîne de amendat tipul unui astfel de simpozion ideal constituit pentru o situație de mult absentă în alte câteva domenii.

Am constatat la acest ultim simpozion un fapt care nu a apărut imediat drept evidență nemijlocită: atitudinile teoretice măturisite public au fost reflectii, meditații asupra teatrului care a fost și care este, și de loc explicit despre teatrul care va fi, care ar putea fi. Așadar, s-au emis considerații numai asupra teatrului ca fenomen vizibil și nu și asupra sa ca fenomen posibil, teatrul numai ca imagine prezentă și nu — în mod firesc — și ca imagine — de mîine — invizibilă — încă. Revin astfel la constatările extrem de prețioase ale lui Florin Tornea: dacă într-adevăr structura histrionică de la Caragiale pînă azi s-a subțiat, ce se va întimpla mîine cu modalitățile scriitoricești de pregnantă a ideii și intrupării lor? Sigur că interogația se mulțumește să fie strict reportericească și nu directoare a vreunei cercetări. Dar notez că în nici o expunere nu s-a întrezărit umbra vreunei supoziții prospective. Cei ce analizăm vizibilul nu ne îndreptăm privirea către imaginar, deci, către evantaiul de infinite posibilități din care se va desprinde, mîine, realitatea. Un evantai pe care fiecare azi îl ține între degete. Un fapt în acest sens cu totul remarcabil: în comunicarea prezentată de istoricul de artă Ileana Berlogea despre realizările actoricești ale lui Radu Beligan, cercetătoarea cita nenumărate opinii ale actorului Radu Beligan: opinii care conțineau vădit, dacă nu o imaginar-schitățată față a teatrului de mîine, cel puțin un mare interes artistic pentru ce și cum ar putea fi mîine spectacolul de teatru. La aceasta se adăugau avertismentele teoretice adresate de la tribună, de regizorul Alexa Visarion teatrului de azi, pentru a nu dispăre prin diminuție și divertisment, mîine. Am enunțat câteva din observațiile sugerate de simpozionul de la Cluj-Napoca. Probabil că ar fi fost suficient îndeplinirea unui singur deziiderat — acela al unui număr mai mare de invitați, de comunicări științifice și de zile de lucru pentru a se pierde definitiv în umbră comunicările autoapologetice sau debilitate orale de tip populist și amatoristă ca aceea susținută de M. Dimiu. Deziiderat care nu va fi greu de îndeplinit.

Toate observațiile făcute pornesc și se îndreaptă către un fapt real de o mare importanță și de o valoare încă tînuită. Simpozionul de la Cluj-Napoca rămîne să fie, prin posibilitățile ce le are un act de o importanță culturală, artistică, socială și ideologică, azi încă nebănuite.

Paul-Cornel Chitic

# Etic și politic în dramaturgia contemporană

În luna octombrie, la Bacău, în timpul celei de a III-a Gale a recitalurilor dramatice, s-a reeditat și colocviul criticilor dramatici din România, manifestare care, de asemenea, a însemnat, în istoria ei, a treia etapă de existență.

Tema colocviului, vizînd cinstirea evenimentului important al Congresului al XI-lea al Partidului, Etic și politic în dramaturgia contemporană, a constituit cadrul larg al unor interesante confruntări de opinii din domeniul teoriei și practicii criticii teatrale.

Împ de cinci ore, participanții la discuții (scriitorii și ziariști, secretari literari și regizori, activiști pe tărîm cultural) au încercat să delimiteze condiția criticului și a criticii dramatice la zi, sarcinile ce îi revin criticii dramatice în lumina Programului Partidului Comunist Român, modalitățile de existență profesională a criticului dramatic, tehnica cronicii dramatice, relația estetică dintre politic și opera de artă, implicațiile etice ale fenomenului dramatic din România socialistă.

Considerăm oportun să introducem cititorul nostru în ceea ce a constituit „filmul“ dezbaterilor.

---

## Semnificațiile politicului

---

Coordonatorul colocviului, criticul dramatic și scriitorul VALENTIN SILVESTRU, a dovedit și cu această ocazie un exemplu de profesionalitate în munca de cercetare a valorilor teatrale, relevînd prin comunicarea rostită, un punct de vedere superior în înțelegerea menirii criticului de teatru, importanța studiului în sistem al realităților literare și spectacologice din lumea teatrului. Valentin Silvestru a insistat asupra perspectivei criticii în relație cu eticul și politicul în dramaturgia contemporană, a interdependenței dintre aceste două categorii prin transferarea sensului etic în sens politic și invers.

De asemenea, criticul a relevat faptul că traversînd epocile (romantice, naturaliste, realiste, moderne) teatrul a încorporat de fiecare dată un ethos specific și un pathos specific, că în actualitatea noastră teatrală se

conturează un ethos epurat de grandilocvență, ceea ce în ultimă instanță reprezintă o adevărată adeziune funciară a omului la ceea ce face. Referindu-se la lărgirea sferei semantice a teatrului politic, Valentin Silvestru a delimitat trei formule de teatru (una colocvială, în care s-ar înscrie Puterea și Adevărul a lui Titus Popovici, alta pamfletară — Un fluture pe lampă de Paul Everac, și o a treia formulă, baladesc-poetică). În continuare, criticul a observat că acel „carat moral și etic al criticii teatrale“ se poate afla examinînd ceea ce scriu criticii, că este necesar un partizanat al criticului în limitele obiectivității, în cadrul fixat de realitățile politice istorice. „Nu se poate face critică teatrală cu acceptarea globală a tuturor orientărilor“. Fiecare critic trebuie să scrie în perspectiva istoriei. „Dorim ca punctul nostru de vedere să fie luat în seamă de cei care vin.“

Valentin Silvestru s-a referit apoi la o anumită atonie a criticilor de teatru, o anumită tendință de egalizare sub o acoladă culturală. Citîndu-l pe Engels („Fiecare nu

valorează decît prin referința la întreg") criticul a sugerat necesitatea unui efort sporit pentru realizarea judecării de valoare în cronică de teatru, astfel încît critica să fie realmente promoțora unui gust evoluat, apt să direcționeze evoluția publicului. Totodată, critica trebuie să-și asume ca pe un criteriu moral promovarea tinerilor critici.

Poetul și dramaturgul MIHAI SABIN a sugerat criticilor o deschidere mai amplă către asimilarea viziunilor rezizorale a spectacolelor din străinătate, în sensul că, refuzarea în corpore a experimentelor teatrale străine nu se potrivește concepției noastre dialectice asupra realității, asupra devenirii. ROMEO PROFIT a solicitat teatrologilor o mai bună înțelegere a esteticului în relație cu politicul. ANDREI STRIHAN a încercat o privire exegetică asupra „calității deosebite a politicului în accepția noastră”, fără a reuși însă o deplină clarificare a lucrurilor. MARGARETA BĂRBUȚĂ a relevat faptul că „sîntem într-un moment în care teatrul trebuie să-și caute drumuri noi de comunicare cu publicul”; oprindu-se asupra criteriilor de judecată a spectacolului, Margareta Bărbuță a consemnat cu finețe elemente ale criticii dramatice contemporane. În calitate de secretar general de redacție al revistei „Contemporanul”, criticul a făcut cunoscute principiile săptămînalului în legătură cu publicarea textelor de critică teatrală, substanța politică a respectivului act publicistic.

ION PASCADI a ținut să sublinieze că politicul și eticul nu există ca atare în artă, că putem vorbi de o „topire a eticului și politicului în artă”, că arta reușește să înglobeze în ea valori etice și politice și această „conversie” la artă a politicului reușește printr-o serie de osmoze al căror prim criteriu este umanismul.

VICTOR PARHON a subliniat că relația etic-politic în dramaturgie trebuie să fie discutată nu numai la nivelul manifestării ei la fiecare cronicar, în cronică pe care o scrie, nu numai la nivelul manifestării ei în opera dramatică și în spectacolul teatral ci și la nivelul receptării de către public. „În fața de sarcinile programului ideologic al partidului, privind educația socialistă, comunistă, a oamenilor muncii, este cazul să ne întrebăm dacă se manifestă satisfăcător caratul etic și politic al teatrului nostru și ce sarcini specifice îi revin în continuare... Fără discuție, este util un colocviu profesional de teatru dar nu un colocviu în sine ci cu o finalitate teoretică dar și practică, în viața noastră teatrală, atît în selecția valorilor pe care trebuie s-o facem cît și în educația estetică a maselor pe care sîntem chemați s-o înfrîm de pe ferme poziții ideologice marxiste”.

## Teatrul în... cartea de teatru

O problemă mult discutată a fost aceea a teatrului editat în volume, modul și modalitățile în care textele de teatru au reușit să pătrundă în viața teatrelor ca atare devenind ceea ce autorul a intenționat de la început: spectacole. „Cărțile de teatru — a observat dramaturgul GEORGE GENOIU — nu sînt citite”. Teatrul lui D. R. Popescu, editat în volum, a început să fie comentat de critica literară abia după cîțiva ani. Se observă o tot mai accentuată distanțare a criticilor literari față de fenomenul literar teatral, prin înțelegerea literaturii ca domeniu în exclusivitate al poeziei, prozei și criticii prozei și poeziei. Se simte deci necesitatea creării unei secții a criticii teatrale la A.T.M., așa cum de altfel a subliniat și Valentin Silvestru, secție aptă, prin statutul ce i se va crea, să devină un loc de dezbateri în vederea unei mai intense stimulări a vieții teatrale din societatea noastră socialistă.

Secretarul literar ZENO FODOR, de la Tîrgu Mureș, a propus, în legătură cu cartea de teatru, organizarea unor dezbateri ample pe marginea diverselor apariții care să prilejuiască creatorilor să intre în replică în fața punctelor de vedere ale criticilor.

Despre mesajul pe care unele cărți (ce conțin cronici teatrale sau opinii despre teatru) îl promovează în masă, a comentat tînrul critic BOGDAN ULMU, subliniind importanța unor afirmații ale criticilor ce promovează subiectivismul cu bună știință.

## Cronica dramatică

O bună parte din timpul colocviului a fost consumată în jurul cronicii dramatice. La deschiderea colocviului, Valentin Silvestru spunea: „Cum se scrie cronică azi? După vechile tipare? Critica și-a diversificat aparatul de investigație?”. Duelul ca atare a fost acceptat de DINU KIVU. După ce a opinat că sînt foarte puține rubrici teatrale în reviste și ziare, a sugerat să se ofere

criticilor dramatici dreptul de selecționeri pentru diversele festivaluri dramatice, inclusiv Gala recitalurilor dramatice de la Bacău; eventual, să fie recunoscută o astfel de autoritate nominală a criticului dramatic, pe zone teritoriale. Dinu Kivu s-a oprit la ceea ce am putea numi stereotipia cronicii dramatice, dezavuind obiceiul unor semnatari de a comenta spectacolele de teatru după o schemă unică (întii textul, apoi cite ceva despre actori și regie).

Regizorul MIHAI DIMIU, făcînd, de asemenea, un apel către profesionalizarea criticii, s-a oprit în special asupra cronicii de teatru. „Cronica de teatru din reviste este conjuncturală“. Ea este scrisă, socoate d-sa, de cele mai multe ori de „impostori ai criticii sau de diletanți perpetui. Sigur că sînt patru sau cinci critici serioși care impun respect și admirație, dar restul? Exprimîndu-și speranța în generația de critici tineri ce sînt așteptați în lumea teatrală, Mihai Dimiu a ținut să sublinieze importanța realizării unor cronici de spectacol obiective, faptul că etica intimă a cronicarului de teatru se reflectă întotdeauna în produsul muncii sale.

S-a mai comentat cazul cronicarilor de la ziarele județene, în ce măsură aceștia sînt și trebuie să fie niște specialiști în teatrologie, să aibă o „intuiție critică, cultură, gust și un program estetic“ precum și evidența că un critic de teatru real „nu-și rezumă activitatea la cronică“ (Carmen Kehaian).

sens“ ale spectacolului, posibilitatea orientării publicului, prin critică teatrală, către zonele esențiale ale artei.

---

## Elucidarea limbajului teatral

---

O serie de cronicari dramatici s-au oprit asupra fenomenului de confuzie a termenilor. De pildă, ținînd seama de accepțiile adesea deosebite pe care le dau conceptului de teatru politic, criticii par a înțelege diferit conceptul. Existența unui teatru nou, născut din realitatea socialistă, din năzuința spre comunism a poporului român, necesită un efort de teoretizare a acestui teatru în plan stilistic, astfel încît teoria literaturii să stabilească modalitățile noi ale speciilor dramatice, să catalogheze tipurile caracteristice de conținuturi și forme. Altminteri, nefolosindu-se un limbaj comun acceptat, criticii riscă de fiecare dată să încere a exprima ceva și să se înțeleagă cu totul altceva.

---

## Limitele colocviului de la Bacău

---

---

### Secretarul literar este un critic

---

Colocviul a atîns, în tendința de a se elucidă cît mai multe probleme specifice, și ideea statutului profesional al criticului de teatru. „Secretarul literar este un critic, acolo, în teatrul său“ — a subliniat unul dintre participanți, încercînd să teoretizeze răspunderea secretariatului literar pentru formarea unui nivel critic de promovare în repertoriu a textelor de teatru, dificultatea cu care acest deziderat poate fi realizat.

Este necesar mai mult și mai activ interes pentru teorie; revistele să promoveze mai multe materiale de analiză și sinteză a fenomenului teatral. Să se discute în teatre și în presă despre ceea ce este realismul scenic, astfel încît gradul de receptare de către public a frumosului din teatrul actual să depășească faza actuală, oarecum întîrziată. S-a discutat despre modul în care sînt folosite și trimise către public toate „nivelele de

ideea colocviului, aflat la a treia ediție, a fost de cîteva ori, elucidată pe parcursul lucrărilor de către artista emerită DINA COCEA, care a prezidat înălțarea criticilor de teatru în calitate de vicepreședinte al ATM. Sigur că discuțiile realizate în acest an își vor găsi o fructificare pe măsură în activitatea de zi cu zi a criticilor.

Dînd o importanță convenită acestui colocviu — revista noastră a trimis la Bacău doi din redactorii săi (Paul Tutungiu și Constantin Radu-Maria) — nu încapă îndoială că ne-am propus și am fi vrut să aducem în redacție, în vederea publicării, cele mai interesante comunicări. Faptul că înafară de Valentin Silvestru, care a prezentat o substanțială comunicare, la deschiderea colocviului, asupra teatrului politic românesc contemporan, nici unul dintre participanți nu a susținut ca atare tema colocviului — Etic și politic în dramaturgia contemporană — vorbește pentru viitor despre necesitatea unei organizări mai în bună cunoștință de cauză a colocviului.

Colocviul criticilor de teatru trebuie să însemne climatul și timpul unor dezbateri de înaltă ținută teoretică, pe probleme cunoscute cu cel puțin câteva luni mai devreme.

Colocviul din luna octombrie 1974 și-a realizat totuși o parte din tematica propusă și a sugerat unele măsuri organizatorice ATM-ului și Consiliului Culturii și Educației Socialiste.

Este meritorie și se cuvine subliniată strădania forurilor culturale de la Bacău de a oferi un cadru propice schimburilor de idei din domeniul culturii teatrale, perseverența cu care își urmărește dezvoltarea inițiativelor, între care se numără și colocviul în discuție.

Paul Tutungiu

## Gala recitalurilor dramatice

Aflată la cea de a treia ediție „Gala recitalurilor dramatice“ de la Bacău a reunit pe scena teatrului „Bacovia“, artiști dramatici din mai multe teatre ale țării, dornici să emuleze individual sau colectiv întru atingerea unei mai complexe expresivități artistice-interpretative, prin care să se fixeze ca personalități de marcă în cadrul larg al artei spectacolului românesc.

A evolua pe scenă în fața colegilor de viață artistică, în fața responsabililor de această viață artistică, animatori sau critici de teatru, înseamnă să dai un examen de exigență profesională, propunând formule spectaculare de calitate și grele de substanță, capabile să stîrnească atît interesul teoreticienilor cit și al confrăților întru nobila artă a actoriei. Este o încercare de a ieși din locul comun al muncii cotidiene, greu de evitat în spectacolele de uzură, o încercare frenetică de a-ți da măsura deplină a ceea ce numim îndeobște talent și care pentru cei mai mulți înseamnă activitate laborioasă, îndelungată, de a pătrunde rolul pînă la a-l epuiza în expresii nuanțate cu care vor epata simțurile treze ale publicului. Ce este iluzoriu se concretizează în disciplina trupească a actorului, dictîndu-i însă o nouă disciplinare, proces de puternică tensionare între polaritatea ontologică de *sine* și *altul*.

Criticului îi revine tocmai responsabilitatea de a pătrunde această trecere a *sinelui* în *altul* în procesul interpretării, de a stabili diferențele între intenție și expresia realizată, de a supune corectării inadecvarea expresiei la substanța ideatică pe care o poartă rostirea de către actor, de a conchide asupra eficacității în conștiința publicului a sugesti-

ilor și ideilor inculcate de jocul dramatic, de a observa gama largă sau mai restrînsă în ce privește actul interpretării actoricești, în sîrșit, de a observa dacă nu cumva rolul *ca altul* îl dezavantajează pe actor, cunoscut fiind cit de împovărat este să pari ceea ce nu numai că nu poți să fii, dar nici nu vrei să fii; iată cîteva misiuni critice pe care ni le-a sugerat caleidoscopul spectacol dramatic desfășurat timp de trei zile pe scena teatrului băcăoan.

Interpreților și interpretelor li s-au înmînat premii și diplome, distincții acordate de un juriu compus din critici dramatici și animatori de vîrste și formații spirituale diferite, însă cu toții animați de dragostea pe care o nutresc pentru arta teatrală și pentru oficianții nemijlociți ai acesteia, actorii și realizatorii de spectacole. Desigur, nu este cazul să discutăm aici premiile acordate de juriu — se realizează, la urma urmei, o oarecare obiectivitate printr-un consens de judecăți și impresii personale. Libertatea pe care ne-o luăm însă în stabilirea unor sumare considerații critice asupra materialului de artă, prezentat, considerații nu întotdeauna conforme părerii juriului, libertatea, zic, se datorește statutului îndeobște recunoscut al criticului care răspunde în fața conștiinței sale

critice, ca for unic în judecarea pe care el o acordă obiectul estetic.

Vom organiza dar materialul artistic nu conform ierarhiilor stabilite oficial; ar fi inoportun. Și nici cum ne-a fost prezentat; ar fi inoperant. Îl vom organiza pe genuri de spectacole, pe care le vom numi pentru uz propriu: recitaluri individuale; spectacole-recitaluri colective; reprezentații de teatru. În cadrul acestora ne vom opri să considerăm fiecare spectacol în parte, oprindu-ne mai îndelung la cele care ne-au stîrnit cu prisosință interesul estetic.

## I. Recitaluri individuale

Se cuvine să începem cu teatrul gazdă.

Cum era și firesc, teatrul din Bacău a început și sîrșit gala cu recitaluri susținute de actori tineri, dînd astfel de la început galei un tonus specific, de vigoare tinerescă și de varietate stilistică și tematică. Au fost obținute, de altfel, două distincții pe deplin meritate. Premiul criticii a fost acordat actorului Mircea Belu care a interpretat în regie proprie un ciclu de poeme de Mihai Sabin, intitulat *Arena cu paiețe*, (abundență de simboluri pe cunoscuta temă a lumii ca circ, înviorate printr-o versificație pură, muzical-clasică, deseori atingînd note de înaltă elevație lirică). Actorul a intuit cu finețe spiritul textului punctîndu-și patosul (nu întodeauna purgat de emfază) cu accente sfișietor dramatice sau cu tăceri de o mulțumitoare și pămînteană așteptare. A fost ajutat la rampă de vocea clară cu modulări simple, a Mariei Teslaru, care a intervenit melodic ori de cite ori se cerea contrapunctarea muzicală a textului.

Diploma studioului radioteleviziunii ieșene a fost obținută de Doina Iacob care a susținut un recital de lirică populară (*Dragoste din ce începe*), partitură bogat nuanțată afectiv a cîntecului popular de dor și de dragoste, compusă cu inteligență și gust și încărcată de potențe expresive, propice unei plastici mimice variate, mergînd de la cochetăria ștrengară și grația feciorelnică pînă la arzătoarea pasiune a feminității, sîrșind în șăgalnice disimulări de naivitate și candoare.

A impresionat temeritatea Cătălinei Murgea care a interpretat cunoscutul rol al *Chiriței în voiaj*, și care, dacă n-a izbutit să fie o revelație, a propus, oricum, o nouă formulă de expresie demnă de remarcă, intu-

ind o latură esențială a Chiriței, anume, familiaritatea vulgară, pe care actrița a practicat-o cu naturalețe comică în fața unor manechine închipuind personaje din saloanele moldovene de epocă, nule intelectual și absente social (ideea scenografică este interesantă), purtînd în loc de capete butaforie de flori și ramuri uscate. Poate de aici și nota de tristețe pe care spectacolul a înculcat-o, înmuind satira și relevîndu-ne o Chiriță de o senilitate crepusculară mult umanizată.

În sîrșit, Stelian Preda a reprodus corect poemul lui Adrian Păunescu, *Istoria unei secunde*. La urma urmei, însuși textul e mai puțin apt să trezească resorturi sufletești de patos susținut, conținutul său etic și politic fiind deseori subțiat într-o retorică goală.



Premiul I a fost acordat Ancăi Neculce-Maximilian de la Teatrul Național din Cluj-Napoca și lui Ilies Kinga de la Teatrul de Stat din Tg. Mureș — Secția maghiară.

Cu mine zilele-ți adaugi — spectacolul recital de poezie clasică și contemporană susținut de actrița clujeană a fost un spectacol, cel puțin în prima lui parte, generos tematic. Actrița a știut să-și pună în valoare prezența scenică și vocea, dar gama ei de interpretare ni s-a părut mult prea restrînsă față de ceea ce am numi conținutul eidetic al textului, așadar cu solicitările lui interpretative; astfel că punerea în valoare a vocii (în sine) a dat impresia de gratuitate de poză. Poemele clasiceilor au fost alese din lirica lor filosofică (*Glossa, Oul dogmatic, D-a v-ați ascuns*). E știut că poezia gnomică a lui Eminescu este greu de redat scenic; ea pretinde nu atît forță dramatică cit o trecere înfinitesimală de la tonul grav la cel uscat, lapidar. E o poezie care apelează la intelect mai mult decît la afect, o poezie frigidă, convingînd fără să răscolească. Așa fiind, nu este de ajuns rostirea fonetic exactă și nici aplicarea justă a accentelor logice și muzicale (frazarea pură) — pe lîngă expresia concluziv amară, surprinsă de actriță, îi era de trebuință și o atitudine adînc reflexivă, care poate fi cîștigată și făcută expresivă doar printr-o lectură de resorturi și reverberații filosofice. În partea a doua a spectacolului — de poezie contemporană — (în majoritate poezie de dragoste) actrița a recitat cu nediferențiată seriozitate, nelăsîndu-ne să sesizăm discrepanțele de valoare. Printre banalități mi-au ajuns, bunăoară, la ureche versuri inepte de felul: „gîndurile

stau agățate, umede de amintirea ta" sau „poetul e un scuteț în leagăn așteptînd“, sau „în dragostea mea s-amestecau precum în lavă elemente contrarii“ etc. etc.



Illiés Kinga a reprezentat un *oratoriu liric*, montaj din versurile poetului maghiar Szilágy Domokos și din cîntece populare și bocete din folclorul ceangăesc, prilejuindu-și o gamă largă de posibilități de expresie. Apariția sa, foarte personală, în fața unui panou decorat cu coajă de copac, inflexiunile vocii, știința intensităților tonale, apoi zbuciumul savant dozat în corpul nemișcat dar trepidînd tensionat asemeni trunchiului de copac bătut de furtună, simbolizat de decor, au impus o mare personalitate a recitalului poetic. Mai puțin realizat ni s-a părut recitalul actriței Ádám Erzsébet, de la același teatru, pe versuri din creația contemporană a poezilor români și maghiari, reunite sub titlul comun *Cu sunetul curat al clopotelor*. În ciuda străduinței depuse și seriozității travaliului de interpretare actrița a lăsat impresia de exterioritate și monotonie.

Pentru a încheia cu reprezentanții teatrului țirgumureșean amintim și interpretarea rolului Mariei din piesa *Piticul din grădina de vară* a lui D. R. Popescu, de către Marina Kanya (secția română). Distinsă cu diploma teatrului dramatic „Bacovia“, actrița a demonstrat că posedă toate însușirile pentru a intra și ea, titulară, în spectacolul lui Dan Micu.

Nemes Levente (Teatrul de Stat Sf. Gheorghe) a obținut diploma revistei „Ate-neu“. Recitalul său, cu poemul *Gheorghe Doja* de Székely Iános, s-a distins prin forța sălbatică a durerii și revoltei pe rînd înăbușite într-un trup omenesc puternic dar prea mic să le poată încăpea. Notăm la acest mare actor virtuozitate în a exprima plînsul tăcut, bărbătesc, și măreția celui jertfit pe altarul cu coroană de fier înroșit, în a exprima dar, tragicul și eroicul împletite din invocare, evocare și act imitativ.

Au mai recitat Livia Baba de la Teatrul de Stat din Sibiu și Ana Vlădescu-Aron de la Teatrul „Al. Davila“ din Pitești. Prima a recitat versuri din Octavian Goga. Monoton **nostalgic** în rostire, actrița a sfîrșit prin a **reduce sentimentul** de tristețe vastă a poeziei lui Goga, la o umedă nostalgie personală. Cea de-a doua a evoluat, la urma urmei, convingător într-un colaj pe tema fetei înșelate, a cărei capacitate de dăruire se revărsa asupra fructului dragostei nefericite, într-un spectacol de lirică populară intitulat *Drumul dorului*.

## II. Spectacole-recitaluri colective

De la început trebuie să remarcăm modalitățile interesante (și inedite spectaculare) care ne-au fost prezentate (ridicîndu-se la o cotă valorică impresionantă două din cele trei spectacole pe care ne-am hotărît să le includem în acest gen).

Sînt spectacole realizate cu prospețime imagistică și gust sigur în ce privește compoziția scenică. Astfel, actrița Marina Bașta (Teatrul Național din Craiova) a prezentat selecțiuni dintr-un spectacol de balade și lirică populară (*Soarele și luna*), căruia îi semnează scenariul și regia. Proaspăta regi-zoare a realizat, — cu o bună cunoaștere a datinilor noastre de nuntă, înmormîntare și naștere — adevărate liturghii de o înaltă ținută estetică. Într-un decor compus din șapte stâlpi de pridvor ce sprijină bolta de un albastru-întunecat a cerului și către care duc practicabile (scenografia Eustațiu Gregorian), evoluează șapte femei în costume alb-negru, puternic stilizate, — după portul popular din zona Sibiu-Țara Loviștei. Pieptănăturile femeilor sînt în concii — coafură clasică, detaliu deloc nesemnificativ în economia spectacolului, acesta fiind pătruns în întregime de euritmia ritualurilor haice.

Actele esențiale din viața omului sînt tratate atît evocator (prin recitarea baladelor) cît și direct (prin spectacol), intrarea din evocare în imitare făcîndu-se fără stridențe, firesc, aceasta pentru că s-a eliminat tot ceea ce ar fi ținut de ilustrativ. Marina Bașta cunoaște faptul că orice evocare conține în sine rudimente de acțiune; i-a rămas doar să precizeze, prin ceea ce am putea numi spiritul său de finețe, durata acțiunii față de evocare și, bineînțeles, chipul ei, reprezentarea ei scenică.

Spectacolul a impresionat prin armonia mișcării grupurilor, prin extrema lor mobilitate, prin grația sobră atît a dansurilor cît și a pozițiilor statice compuse cu o bună știință a echilibrului. Am întrebato pe Marina Bașta de ce s-a oprit la numărul de șapte interprete; ea mi-a declarat că dincolo de mitologia numărului există și funcția sa estetică. Numărul șapte este mai adecvat unei formule de spectacol-recital, fiindcă permite posibilitățile generoase la o perpetuă reconsiderare a simetriei grupurilor și de asemenea, permite în cîmpul percepției o individualizare netă a componentelor echipei.

Și-au dat concursul la acest ceremonial, bogat în semnificații grave, privind condiția omului în relația sa cosmică, Marina Bașta, Elena Gheorghiu, Smaragda Olteanu, Josefina



Stoia, Ileana Sandu, Constanța Nicolau, Valentina Mănescu. Spectacolului i-a fost acordat premiul II.

O formulă inedită de spectacol ne-a fost prezentată de câțiva actori tineri de la Teatrul Giulești, sub bagheta colegului lor Mihail Stan, pe culegerea de texte-epitafuri din cartea lui E. L. Masters. *Week-end la Spoon River*. Un dialog al morților cuprinzând evocări de moduri de viață din care reies portrete morale sumare și ferme, sfîșietoare proceese verbale de vieți risipite și sfîrșite stupid. Un sentiment acut de neputință în fața implacabilului destin care a purtat viețile prost croite ale indivizilor, ca pe niște semințe seci, în cimitirul Spoon River-ului. Revelația constă în faptul că, în ciuda vieților ratate, aceste personaje obscure ridică încă o dată un imn vieții așa cum au cunoscut-o. Actorii teatrului Giulești: Mihail Stan, Dana Comnea, Sebastian Papaiani, Irina Mazanitis, George Bănică, Ana Ciclovan, au schițat fiecare cite un profil, cu autenticitate și culoare afectivă, (un politician, o cocotă, un ostaș patriot, un bețiv, o mamă cu mulți copii etc).

Dimpotrivă — și din păcate — anost a fost *Spectacolul de poezie și muzică folk*, prezentat de actorii teatrului din Botoșani, în regia lui Emil Mandric și scenografia lui Vasile Jurje. Față de calitatea reală a unui grup muzical folk, a apărut discrepant neconvingătoare evoluția actorilor propriuziși: Luminița Gheorghiu, Despina Marcu, Lucreția Mandric, Viorel Baltag, Victor Nicolae, Nicolae Călugăriță. Avem credința că vom mai auzi despre grupul folk constituit din două soliste cu acompaniament de chitară și o clarinetistă.

prinși sînt executați în piața publică. Pentru a nu contraria pe împărat și pentru a se bucura în continuare de compătîmirea acestuia, părinții îi cer fiicei să se sinucidă. În sfîrșit, autorul își organizează lovitură de teatru inculcînd ideea unei justiții imanente care salvează piesa de terifiant și macabru. Actul de sinucidere al Apoloniei nu are finalitatea scontată de părinți căci, din motive extreme de guvernămînt, înaltul personaj nu mai poate să vină.

Sîntem în plin grotesc, cînd ridicolul devine odios, fapt înțeles și de studenții actori care au realizat doi bătrîni atinși de demență senilă — respectiv, Gheorghe Dănilă a imaginat un Varga cu reacții întîrziate, cînd retractil și fricos, cînd, remontat de obsesia înaltei compasiunii, devenind subit de o reală ferocitate. De altfel, Varga (ca și majoritatea personajelor lui T. Mazilu) e conștient de ticăloșia lui pe care o constată cu excesivă mirare, ceea ce îi dă aerul de ridicolă autodenigrare, scoțîndu-l complet din zona justificării morale și așezîndu-l în zona demonicului pervertit, neautentic.

În Iuliana, Rozina Cambos realizează o ființă rapace în urmărirea țelului propus, cu unele note de vulgaritate care îi acordă înțelesuri încă omenеști acelei apariții de insectă mare. Maria Ploaie în Apolonia vădește certe înzestrări pentru genul tragic. Am urmărit cu plăcere puritatea gesturilor, liniștea interioară de ingenuitate care îi acordă personalitate și în momentele din afara replicilor. Fugara apariție a lui Ion Cristian (Nemeș), ne-a relevat un comediant cu registru mic — atît cit i-a permis rolul — între burlesc și bufon.



Diploma revistei „Familia“ a fost acordată colectivului Teatrului din Bîrlad care a prezentat un spectacol după piesa *Mama* de D. R. Popescu, piesă mai puțin realizată a acestui autor și care ne trimite cu gîndul la o altă, la fel intitulată, semnată de Karel Čapek. Subiectul: o mamă așteaptă întoarcerea celor trei copii ai săi aflați pe front. Sîntem în preziua eliberării căci mama vrea că meargă să manifesteze la primărie, fiind chemată de Istratie Pîrvu, organizatorul manifestației, învățător și invalid. Or, ar vrea să se consilieze cu feciorii ei pentru a nu le provoaca vreun rău. Feciorii apar unul după altul — firește, în imaginația ei — manifestîndu-și obiceiurile și preferințele. (Clicnic, mama trăiește o stare haucinatorie, provocată de durere și singurătate). Ce este supărător în piesă (nefiresc) este filosofarea, de calitate îndoielnică, dintre mamă și fii, asupra războiului și omului în general. Autorul a intenționat o piesă de dezbatere, dar e știut că situațiile-limită — și întoarcerea fiilor, fie chiar în imaginația unei mame

### III. Reprezentații de teatru

Premiul III a fost acordat studenților: Gheorghe Dănilă, Rozina Cambos, Maria Ploaie și Ion Cristian, de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică București, clasa prof. Octavian Cotescu; asistent Ovidiu Schumacher. Studenții au reprezentat piesa lui Teodor Mazilu *O sărbătoare princiară*, vîdînd — așa cum se arată, de altfel, și în cronică revistei noastre — o deplină maturitate în realizarea personajelor — dificile, datorită naturii lor paradoxale, cu care le investeste autorul. Nobilul Varga și soția sa Iuliana anticipaseră împăratului un tragic accident cu profunde semnificații morale; anume că fiica lor a preferat moartea, unei maculări din partea iobagilor răsculați. Or, Apolonia trăiește iar răzvrătiții înfrinți și

bolnave de singurătate, e o situație-limită — nu pot fi propice unor dezbateri de idei. Acest fapt a împietat asupra calității jocului actorilor: Florin Predună, stîngaci în rolul primului fiu (Nicolae); Aurelian Napu jucînd afectat pe Grigore, cel de-al doilea fiu și Nae Octavian Cristoloveanu, risipă de energie într-un rol mai puțin ingrat, Mihai, cel de-al treilea fiu. În sfîrșit, Mama, dureros povîrnită în sine, și cu înduioșătoare îngăduință bătrînească, a fost realizată de Elena Petrican. Direcția de scenă semnată de Cristian Nacu este mediocră. Scenografia (Dan Zamfirescu) strident facilă. Era cel mai la îndemînă ca, pe pretextul piesei, să muți în scenă masa tăcerii a lui Brîncuși.

★

Un ultim popas îl facem considerînd spectacolul unui grup de actori ai Teatrului de dramă și comedie din Constanța după *Jocul didactic în două părți* de Gyurko Laszlo intitulat *El, ea și corul*. (Versiune românească de Nicolae Reiter). Piesa înfățișează tribulațiile sentimentale a doi îndrăgostiți — dacă am înțeles bine — opriți să-și constințesc iubirea prin contractarea în prealabil a unei căsătorii. Corul le întrerupe deseori dialogul cu o morală înfatuată și tulbure. Mesajul piesei e înecat în verbozitate, autorul dorind să epuizeze condițiile iubirii cuplului, să noteze fidel complicatele reacții sufletești, clipele de slăbiciune sau de elan, în fine, toată bucătăria dragostei, riscă să nu mai spună nimic. Actorii Virgil Andriescu (Bărbatul), Aurora Simionică (Femeia) și Ion Andrei (Corul) au risipit multă energie (mai puțin talent) în exprimarea acestui totuși tulbure imn închinat iubirii; excepție face poate, Aurora Simionică, al cărei

joc s-a remarcat prin naturalețe și oarecare grație. Regia și scenografia (foarte săracă) aparțin actorului Sandu Simionică.

★

Gala spectacolelor dramatice de la Bacău a cuprins izbînzi și nereușite inerente oricărei emulații; dar, dincolo de funcția sa esențială de a fi o competiție a talentelor întru atingerea celor mai înalte cote valorice, ea a fost și un prilej de bucurie colectivă întru trăirea acestui ritual al artei teatrale, locmai de cei care îl practică.

Ea a înlesnit formarea unei idei generale asupra potențelor artistice a mai multor teatre din țară, a permis schimburi de experiență în arta interpretării, între actori, a impus spectacole de valoare, contribuind astfel la fixarea în conștiința publicului a unor stiluri de interpretare modernă.

A reușit să stîrnească și pentru viitor dorința de emulație, care conduce la o mai perseverență și totodată mai curajoasă muncă de creație în teatru. A contribuit, în sfîrșit, la îmbogățirea spirituală a celor care au participat, cu teme și idei majore despre rostul și menirea omului constructor, a omului iubitor de om, iubitor de adevăr, de bine și frumos, nuanțînd variat această înțelegere politică a sa.

Se cuvine dar salutată inițiativa aceasta — care nu mai este în fapt o inițiativă, ci o realitate care începe să-și impună tradiția — a organizatorilor și animatorilor săi, printre care notăm, cu prețuirea cuvenită, pe artista emerită Dina Cocea, vicepreședintă a Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, și pe Aurel Ilie Calimandric, președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Bacău.

**Constantin Radu-Mariș**

## „PRELIMINARIILE” LA O SOCIOLOGIE A TEATRULUI

**E**xplicarea sociologică a oricărei manifestări creatoare a devenit în epoca noastră străbătută de sensul dialectic al interdependenței relațiilor „individual-social” o incontestabilă axiomă. În cadrul fenomenelor de ideologie, literatura și arta nu pot face excepție de la integrarea oricărei producții umane în ansamblul societății și de la studiul condițiilor lui de afirmare în amplul context social. Relația „social-literară”, constatată deja în secolul trecut de filozofi și teoreticieni literari ca: Du Bonald, Barante, Taine și A. Comte, dar mai ales de Saint-Simon și P. J. Proudhon, e explicată și confirmată științific de materialismul filozofic marxist, care stabilește raportul dialectic dintre literatură, artă și structura social-economică, precum și intercondiționarea fenomenelor suprastructurale. Aparțin unor cercetători de incontestabil prestigiu (Georges Gurvitch, Albert Mémmi, L. Goldmann și Robert Escarpit) interesante precizări cu privire la specificul literaturii, la condiționarea socială a artelor și literaturii, a „omologiei” între structurile sociale și cele literare, — ultimele ca modalități specifice de comunicare a unor procese de creație, reflectate concret în operele artistice și literare.

Din punct de vedere sociologic, nimeni nu mai contestă astăzi originea și condiționarea socială a teatrului, reflexul lui în viața colectivă și interdependența relațiilor spectacol-societate. Nu numai în estetica marxistă, dar și în cercetarea sociologică a artei fără delimitări ideologice precise, funcția socială a artei în general și a teatrului în special, cu implicațiile ei în formarea omului integral, eliberat de stările de angoasă și „alienare” în societatea de consum (H. Read), nu mai e azi pusă sub semnul întrebării. Metodologic însă, cercetarea sociologică a fenomenului literar-artistic implică îndeplinirea unei condiții esențiale. Explicarea sociologică nu trebuie

să dubleze sau să calchiese investigațiile întreprinse de alte preocupări științifice în domeniul artei și literaturii. Noțiunea de „sociologic” impune raportarea fenomenului examinat la „întregul” din care face parte, la „ansamblul” conexiunilor structurale în societate, urmărind traiectoria lui în mod „diacronic”, evolutiv-istoric, la diferite nivele de abstractizare și generalizare.

**T**eatrul, cea mai dinamică și socială dintre arte, își revendică — pe baza unei întinse tradiții cultural-istorice — cu rădăcini adinc împlintate în cele mai îndepărtate straturi și etape de dezvoltare ale societății, locul în procesul ei progresiv. Teatrul a avut în decursul timpului rolul unui seismograf sensibil și receptiv la frământările politico-sociale ale lumii. Desigur, textul dramatic a fost întotdeauna purtător de idei, inserînd astfel fenomenul teatral în planul convulsiunilor sociale. Opera dramatică a contribuit la clarificarea pozițiilor, la motivarea atitudinilor și acțiunii publice. La o cercetare mai atentă, caracterul social al teatrului coboară pînă la primele forme de manifestări spectaculare. Premiza studiului „socialității” artei teatrale, ilustrată de o vastă reflectare a continuei înnoiri a teatrului, datorită întrepătrunderii cu diferite alte forme ideologice în afirmarea progresului societății, „îmbindește astfel dimensiunile unei întinse „experiențe sociale”, pe o imensă arie proiectată în timp și în spațiu. Într-o lucrare de incontestabilă rigoare științifică (*Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, 1965) Jean Duvignaud remarcă faptul că teatrul s-a bazat — chiar de la începuturile lui — pe actul „inventiv”. Invenția îl însoțește ca o umbră și se conturează ca principiu permanent al dezvoltării

sale și mai ales a „practicii“ teatrale, care e esențialmente socială. De la formele de „teatralizare“ spontane și cu un real fond instinctiv în societățile primare, nedezvoltate, (de ex. Dansurile imitative legate de procreație, geneză sau culturile rituale privind conservarea vieții și asigurarea hranei) — simboluri ce încarnează coeziunea grupului înaintea primei forme de organizare istorică — pînă la spectacolele medievale, încoronări, serbări cavalești sau la demonstrațiile de mase în epoca modernă, totul exprimă esența unor acte de creație colectivă. Sint „acte de teatralizare“ (deci inventate și puse în practică în mediul social), prin care omul își descoperă modul virtual de realizare a aspirațiilor neîmplinite în viața curentă și care contribuie la transformarea lui spirituală.

**A**rtă cu rădăcini adînci în mediul viu al experienței colective, teatrul e sensibil la convulsiile societății în permanentă transformare, ca și la „aventura“ libertății, care se impune printre uriașe piedici, prin imprevizibile salturi revoluționare. E în afară de orice îndoială faptul că „practica socială“ a teatrului demonstrează caracterul manifestării de grup al spectacolului, mai dinamic decît opera literară, căci el exprimă o luare de poziție spontană, directă și manifestă a publicului spectator. Pe de altă parte, realitatea personajelor reclamă o „mise-en-scène“ virtuală chiar din momentul concepției, căci elementul de „teatralitate“ există latent în creația literar-dramatică. De aci, însemnătatea inițială a elementelor de spectacol, care provoacă percepția obiectivă exterioară și, tot de aci, constatarea că în reprezentarea de teatru circuitul vieții reale se întrerupe, acțiunea își pierde eficiența directă, datorită situației impuse de acțiunea imaginată în piesă — adevărată ficțiune convențională. Poezia dramatică se bazează pe „simbolică“ mișcării, pe imitarea actelor și cadrului real („mimesis“-ul rămînd permanentă condiție a reprezentării artistice în genere), în timp ce practica socială implică afirmarea propriului ei dinamism creator. Astfel, în teatru se ajunge la „sublimarea“ conflictelor reale în cursul reprezentației, care implică suspendarea acțiunii reale în avantajul celei imaginare.

Pe plan concret, istoria teatrului constată că „specificul“ lui în diferite epoci îl deosebește de ceremoniile sociale cu caracter solemn, impuse de tradiții sau de necesități social-organizatorice. Căci el presupune prezența unui spațiu scenic rezervat, o diferențiere a grupurilor (actori-public). acreditarea unor situații nereale, (imaginare), drept situații reale, acceptate printr-o tacită convenție de către spectatori (Caragiale remarcă la fel: „Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune

prin mijloace convenționale, de la om la om“, în *Oare este teatrul literatură?*).

Caracterizarea teatrului drept „artă înrădăcinată“ dovedește aderența participanților la manifestările colective. Faptul se verifică larg pe plan istoric, chiar în perioadele finale ale unor epoci sau orînduirii sociale. În acest sens, constatarea lui Marx cu privire la perenitatea plăcerii estetice în fața operelor artei și literaturii grecești dovedește că teatrul grec, selectînd teme mitologice, presupunea un psihism colectiv ce presimțea o ruptură de vechile credințe și intrarea într-un nou tip de existență, cu alte legi și apartenențe sociale. În fond, în sens dialectic, tragedia e contemporană — atunci ca și mai tîrziu — cu un decalaj trăit între două nivele diferite de experiență socială, între două planuri ale realității: dezacordul dintre nivelul creației, al spiritului inventiv, anticipativ și acel al colectivității sociale, în anumite momente ale istoriei. Creația teatrală e legată astfel de un dezechilibru, o discrepanță, între structura socială și spontanitate, între sistemul de valori tradiționale, devenite caduce, și dinamismul vieții în curs.

**E**locul să menționăm că, dacă teatrul s-a impus ca o manifestare acceptată și cultivată de societate, conținutul lui nu a exprimat întotdeauna mentalitatea epocii. Personaje „atipice“, în raport cu regulile stabilite, au apărut în operele lui Shakespeare; episoade non-conformiste sau înfrîntoare (masacre, căsătorii incredibile, crime), eroi cruzi sau sclerați, făcînd excepție de la rigorile legii morale și ierarhiei lor, au atras și reținut atenția cît și sufragiile publicului. Și aplicînd o formulă a lui Emile Durkheim, *anomia*, al cărei sens e dezacordul, discrepanța dintre om și regula socială, Duvidnaud scoate în evidență „funcția ei estetică“ în teatru, constînd în paradoxul că personaje anti-tradiționale, atipice sau eretice (în perioada supremației bisericii) au cîștigat adeziunea publicului, prin „neconformismul“ lor, devenind uneori chiar eroi populari.

Există fără îndoială și perioade, în care accentuarea funcției sociale a teatrului se bazează pe constatarea unei pătrunderi mai profunde în aluviunile vieții colective, în formele cele mai variate ale vieții de grup, în sinul celor mai complexe și diverse grupări. Incontestabila corelație dintre societățile istorice moderne și contemporane, pe de o parte, și practica teatrală pe de alta, se afirmă sub multiple aspecte, eclectice în genere, creînd o libertate altădată invidiată, pentru descoperirea modalităților teatrale proprii și pentru cristalizarea tipului uman în imaginea scenică. Totuși, se poate vedea că teatrul, azi diversificat, lansează un apel constant la spontanitate și libertate de concepție și de mișcare, schișînd o revoltă împotriva determinismelor, pe care omul socie-

zații industriale din Occident le acumulează, le constată și le explică, fără a ajunge întotdeauna să le domine. Constatarea unei reale condiționări sociale a fenomenului teatral e însă incontestabilă. În societatea socialistă, în care activitatea artistică în genere urmărește țelul superior al ridicării conștiinței revoluționare pentru atingerea idealurilor celui mai înalt umanism, teatrul devine un factor activ, al cărui rol se bazează pe adâncă cunoaștere a valorilor ideologice și politice ale epocii.

Evident, laturile și aspectele problemei sînt multiple, complexe și diferențiate. De la condiționarea obiectivă, diversificată după structura, tipul și baza relațiilor economice în societate, la problemele organizatorice și profesionale; de la recunoașterea activității dinamice a teatrului pînă la analiza condițiilor de exteriorizare și a influenței „spectacolului” asupra conștiinței umane contemporane; de la sociologia instituțiilor integrate obiectiv în societate, cu un trecut istoric necontestat, pînă la sociologia actorului, la care se adaugă problemele de tehnică specifică și acele legate de spațiul teatral, o imensă arie de preocupări își reclamă neîntîrziat rezolvarea.

Sociologia teatrului, în sens actual, implică soluționarea problemelor ce frinează încă desfășurarea fenomenului teatral în condițiile solicitării vieții contemporane, găsirea soluțiilor teoretice și practice de maximă eficiență artistică, în raport cu imensa sete de cultură și artă a maselor.

Teatrul modern a prezentat o fisură în această direcție. Publicul spectator nu a fost totdeauna considerat în variata sa componență. În secolul al XIX-lea teatrul burghezilor, lipsit de problematica dialectică, nu a putut deveni un teatru de mase. El s-a resemnat a fi un „monolog” al actorului, urmărit și ascultat (uneori, cu prelungite ecouri în variatele straturi ale publicului), dar fără a antrena toate categoriile sociale la o „discuție” amplă, cu referințe la ideologia și propriile lor „căutări” în artă.

Astăzi, teatrul în general încearcă — și în sistemul de organizare socialistă a culturii reușește — a-și recîștiga caracterul de „fapt artistic” cu puternice rezonanțe, instrument de formare civică — ceea ce de fapt nu este posibil fără a regrupa în jurul scenei un public larg, cu spirit selectiv și receptivitate, expresie a întregii societăți și în măsură a-și impune prezența și criteriile sale în valorificarea dramaturgiei și a spectacolului. Publicul, inițiat și ridicat la un real nivel artistic-ideologic, trebuie să devină un factor activ „angajat”, consultat — primul colaborator și totodată primul critic al spectacolului contemporan. În acest sens, trebuie să vedem în teatrul de azi un factor viu, ce întretine un permanent dialog cu societatea. Ea îi oferă — prin complexitatea structurii și dinamismul ei — principalele teme care nu sînt altceva decît probleme și modalități, prin care teatrul încearcă să răspundă marilor solicitări, profundelor interogări ale epocii,

înregistrînd influența societății asupra dramaturgiei și artei spectacolului.

Cultura socialistă a dovedit că un „teatru popular” nu e posibil decît în condițiile organizării maselor și eliberării lor de presiunea muncii excesive încă frecventă în societatea capitalistă, în care omul nu își poate găsi relaxarea și diversitatea de preocupări necesară. Teatrul întregeste astfel axa principală a culturalizării maselor, dobîndind o semnificație nouă: „activitatea formativă” în cadrul regrupării unui public de mase în jurul unei forme de cultură, care a adus umanității, în dezvoltarea ei, imense valori spirituale și o reală contribuție la formarea umanistă a omului contemporan.

Desigur, în atingerea acestui scop mai sînt dificultăți serioase de învins. În primul rînd, realizarea unui real nivel de cultură, de instrucție și informație, care să facă accesibil spectacolul în straturi sociale largi — sarcină pe care o îndeplinesc în mare măsură mijloacele tehnice actuale de răspîndire cultural-artistică („mass media”). În al doilea, certitudinea realizării unor spectacole, care să nu urmărească numai „șocul” inventivității inedite, ci totodată descoperirea laturii umane, calea directă către emotivitatea și satisfacerea aspirațiilor încă neîmplinite ale umanității de astăzi. În fine, un loc important trebuie să ocupe concepția „spațiului scenic”, atît de variat conceput în zilele noastre, a tehnicii teatrale, a jocului scenic și interpretării sensului spectacolului, a raportului dintre actor, regizor, scenograf etc.

Ideea de bază, în scopul asigurării continuității activității în teatru, este aceea că teatrul se impune și progresează numai în cadrul unor manifestări culturale și sociale, din care își trage seva afirmării lui vitale. Eficiența și durata diferitelor instituții teatrale sînt în funcție de substanțialitatea și selecția critică a repertoriului, de valoarea artistică a spectacolelor, de organizarea tehnico-administrativă, de aderența publicului la „dialogul” teatral. (A se vedea experiențele teatrului „Piccolo Citta din Milano” cu contribuția lui Giorgio Strehler, spectacolele lui Jean Villar la „Palais Chaillot” ș.a.).

**N**u vom aduce aci în discuție problemele tehnicii teatrale, atît de mult abordate în ultimul timp. Dar este un fapt cîștigat, tendința de a polariza atenția și emoția publicului în jurul „acțiunii” directe a actorului (experiențele cu scena „en rond” dovedesc că se poate ajunge la o „multiplicare” și „relativizare” a punctelor de vizionare) și mai ales de a provoca „participarea” publicului la spectacol. Unul din arhitecții novatori ai teatrului, W. Ruhman, consideră necesar o construcție a sălii de spectacol în așa fel, încît să asigure o perfectă libertate de inițiativă atît dramaturgului, cît și regizorului și actorului. Căci ritmul mișcării și modificarea spațiului între

scenă și public pot schimba „fizionomia“ teatrului la fiecare spectacol. O bună parte din arhitectii teatrali se pronunță împotriva concepției statice și monumentale a edificiului și în favoarea unei mai mari libertăți de mișcare, care nu exclude acordul cu peisajul urbanistic în folosirea unei arhitecturi bazate pe transparență, aparent imateriale. Căci folosirea tehnicii arhitecturale are o deosebită importanță, sugerind o anumită valoare de sugestie și incontestabile efecte estetice în teatru.

**P**roblema raportului dintre cele trei verigi în teatru: autor-actor-regizor e încă controversată. În timp ce majoritatea oamenilor de teatru acordă importanță primordială textului, operei dramatice, unii noi teoreticieni, istorici teatrali, critici — reprezentanți de prestigiu ai scenei contemporane — își dau girul total funcției regizorale. Astfel, J. Duvignaud atribuie regizorului puterea magică a unui „Prometeu care a smuls autorului exclusivitatea, iar Jean Villar declară că „adevărații creatori dramatici în ultimii 30 de ani nu sînt actorii, ci regizorii“ (*De la tradition théâtrale*, p. 77). Dar pentru sociolog, interesul se concentrează în sfera efortului colectiv, deci ca grup social, în care autor, regizor și actor intră nu ca simple individualități, ci ca persoane integrate socialmente prin cultură, educație și experiență într-o activitate specifică colectivă.

**O**latură specifică a problemelor de sociologia teatrului este cunoașterea pregătirii, dotației personale, nivelului cultural, experienței individuale, precum și influența mediului ambiant asupra publicului de teatru, considerat — rînd pe rînd — ca masă, grup, individ. În acest scop e necesară o investigare specifică pentru a asigura unele prognoze valabile. Pavel Cîmpeanu,

autor al unei recente lucrări cu acest obiectiv (*Oamenii și teatrul*, ed. Meridiane, 1973), desprinde din cercetările făcute două principii aplicabile în această direcție: unul „strategic“, abordînd problemele teatrului din punctul de vedere al publicului — și altul „metodologic“, care urmărește obținerea de informații concludente de la public. Autorul face o „analiză de conținut“ bazată pe o atentă examinare a titlurilor de piese și, luînd în considerare „publicul-masă“ și „publicul-grup“, încearcă să descifreze unele regularități (atitudini repetate) în comportarea lui față de teatru.

**I**n fine, un capitol special îl constituie „Sociologia actorului“, factor căruia principalii oameni de teatru (de la Appia, Ch. Dullin și L. Jouvet pînă la C. S. Stanislavski și B. Brecht) i-au acordat primordialitatea în realizarea spectacolului. Punctul de vedere sociologic modifică în parte această perspectivă. În *Les problèmes de l'esthétique théâtrale*, esteticianul francez Etienne Souriau refuză concepția după care fundamentul artei scenice s-ar reduce la eminența prezenței umane și la încarnarea rolului. El consideră — și observația sa mi se pare larg sugestivă — că „faptul teatral e o fațadă a unui întreg univers spiritual...“, necesară și care exprimă ceea ce se ascunde îndărătul ei“. Această opinie îmi pare a fi însăși premiza studiului sociologic al interpretării artei dramatice, cunoașterii artei actorului deținător al „universului spiritual“. În acest sens, personajul interpretat pe scenă poate intra o valoare plină de sens, poate deveni „proiecția“ ideilor esențiale și a semnelor sociale reprezentative în spațiul contemporan.

Problema rămîne deschisă. Semnificativă și adesea plină de sensuri inedite, arta scenică și îndeosebi creația rolului dramatic include laolaltă responsabilitate, talent și o imensă disponibilitate în fața marilor idealuri artistice și umaniste ale epocii noastre.



## VIRGIL MUNTEANU

# Studioul de teatru— între învățămînt și producție

Anul acesta Studioul de teatru și-a făcut prompt intrarea în circuitul vieții teatrale a capitalei. Spun anul acesta și mă gîndesc la anul de învățămînt 1974—75, dar puteam tot așa de bine să spun stagiunea aceasta, pentru că studioul de teatru al I.A.T.C. este de fapt, prin toate atributele activității lui artistice, cel de al zecelea teatru bucureștean. Pășind în al treilea deceniu de existență, studioul își onorează dubla calitate de laborator de pregătire și de scenă deschisă publicului, înfățișîndu-ne, la abia o lună de la începerea anului de învățămînt și cam odată cu deschiderea stagiunii bucureștene, în orice caz, înaintea altor teatre din capitală, două spectacole cu piese românești.

Vedem aici un semn al seriozității cu care a fost elaborat planul de învățămînt al anului IV-actorie, care e și planul cultural-artistic al studioului în cea mai mare parte a lui; un semn al hărniciei celor două grupe de studenți-actori, de la început deprinși cu un ritm de lucru propriu majorității teatrelor din țară, și un semn al înțelegerii necesității de a înscrie activitatea practică în parametrii de timp impuși de producție. Lucru firesc, dacă ne gîndim la faptul că cei doi profesori care pregătesc această promoție, regizoarea Sanda Manu și actorul Octavian Cotescu, fiind nemijlocit legați de viața teatrală, știu foarte bine ce înseamnă producție în toate componentele ei artistice și organizatorice. De altfel, Valeriu Grama, directorul Studioului de teatru al IATC mi-a precizat că în acest an de învățămînt (sau stagiune teatrală, dacă vreți!) studioul și-a reconsiderat întregul plan de acțiune, conducerea institutului și a miicii scene studențești urmărind să dea un cit mai bogat conținut indicației cuprins în Programul Partidului, după care „întregul proces de pregătire în școlile superioare trebuie astfel organizat, încît profesorii și studenții să participe atît la activitatea de învățămînt, cit și la cercetare și

producție, facultățile devenind puternice centre de învățămînt, cercetare și producție, capabile să aducă o contribuție însemnată la dezvoltarea generală a societății“.

Această idee de bază pentru organizarea întregului nostru învățămînt a găsit un teren fertil la Studioul de teatru al I.A.T.C. Nu e cazul să analizăm planul de activitate care ne-a fost în linii mari înfățișat, o vom face cînd, îmbunătățit fiind, va începe să prindă viață. E deajuns să subliniem că armonizînd exigențele învățămîntului aflat în stadiul avansat al finalizării, cu cerințele producției artistice, viața studioului pulsează după ritmul oricărui teatru, împărțînd aceleași îndatoriri ca orice instituție artistică de spectacole: studioul are un plan de activitate care include și un plan de venituri din încasări, își propune un număr de premiere care constituie repertoriul său de o stagiune, își planifică eșalonarea lor, are un program săptămînal de spectacole în care sînt prevăzute deplasări pe raza întregului județ Ilfov. Studioul de teatru e așa dar un laborator de cercetare, în care studentul se desăvîrșește prin practică, dar e din ce în ce mai accentuat un centru de producție artistică, un teatru propriu-zis. Acest teatru ne-a invitat la cele dintîi spectacole ale noii sale stagiuni.

Procese... este un spectacol alcătuit din două părți și se subintitulează „Studiu de dramaturgie contemporană românească“. El reunește două piese plasate prin conținutul lor, la antipoză: **O sărbătoare princiară** de Teodor Mazilu și **Procesul Horia** (fragmente) de Al. Voitin.

Cel dintîi contact cu studenții-actori ai anului IV — viitorii absolvenți ai promoției 1975 — dă impresia unei promoții deosebit de înzestrate, fericit diversificată în ansamblul ei, dar omogenă în structura calitativ superioară.

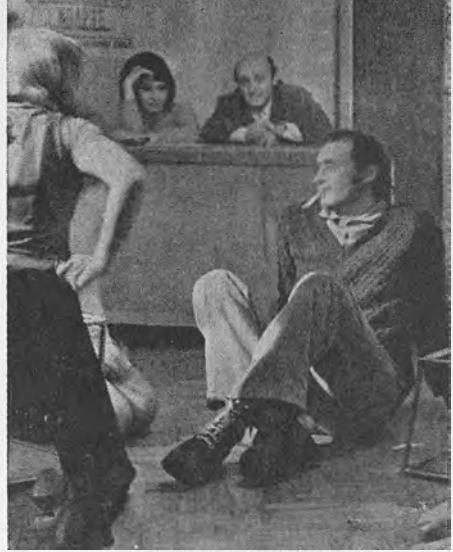
# Prin sălile de curs cu aparatul de fotografiat



Pașii pe scenă se pregătesc îndelung și minuțios, încă din anul I, în sala de gimnastică a Institutului.



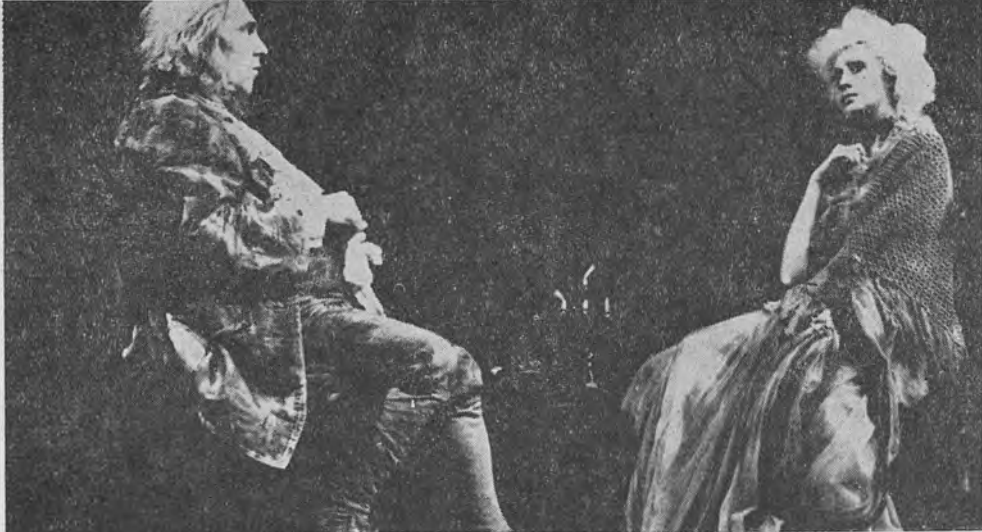




Exerciții de improvizație,  
curs de istoria teatrului, re-  
petiție la masă : o parte  
din programul primilor ani  
de studiu.

Foto : Horia Cornescu





Gheorghe Dănilă și Rosina Cambos

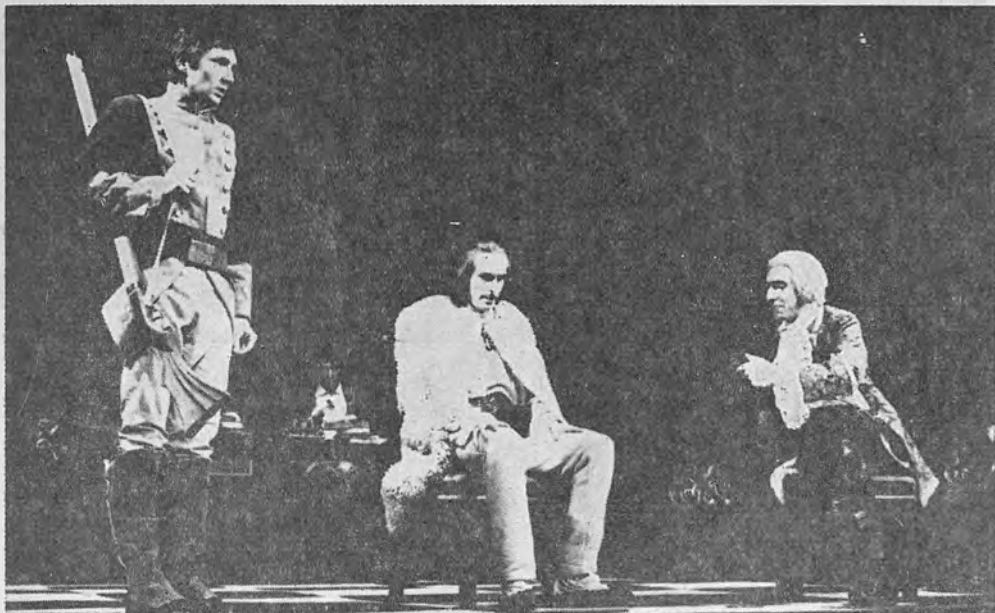
## O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ

de Teodor Mazilu

Data premierei : 13 oct. 1974. Regia : conf. OCTAVIAN COTESCU și asistent OVIDIU SCHUMACHER. Scenografia : asistent MIRCEA RIBINSCHI. Distribuția : GHEORGHE DĂNILĂ (Varga) ; ROSINA CAMBOS (Iuliana) ; IOAN CIRSTIAN (Nemes) ; MARIA PLOAIE (Apolonia).

În creația lui Teodor Mazilu, este singura subintitulată, fără echivoc, tragedie. E o tragedie, dacă vreți, a neputinței eroilor de a se smulge unei existențe convenționale, ipocrite, unei trăiri simulate, de a acoperi cu falsă moralitate și pretinsă frumusețe imensul gol sufletește, și e cu siguranță tragedia unicului personaj frumos, pur, sufletește curat și nobil, pe care ipocrizia și filistinismul celorlalți îl pierd. Plasată în timp în epoca răzcoalelor țărănești din Ardeal, piesa înfățișează o familie de nobili vlăguiti, în care părinții își împing fiica la sinucidere, pentru a smulge astfel bunăvoința împăratului și a restabili aparențele onorabilității. Teodor Mazilu nu-și părăsește uneltele cu care ne-a deprins scrisul său, regăsim grotescul în proporțiile lui hidoase, pus și mai violent în evidență prin alăturarea cu fiorul tragic pe care-l stârnește

moartea tinerei Apolonia. Factura oarecum aparte a piesei ridică probleme de studiu deosebite, pe care Octavian Cotescu și elevii săi le-au rezolvat cu strălucire: Varga și soția lui, Iuliana, care văd în executarea iobagilor răsculați un spectacol voluptuos, o adevărată sărbătoare princiară, care găsesc în pieirea fiicei lor singura cale către clemența imperială și reabilitarea blazonului lor nobiliar terfelit, personaje înaintate în vîrstă, complexe în structura lor grotesc-caricaturală, au fost interpretate de Gheorghe Dănilă și de Rosina Cambos cu o surprinzătoare maturitate a mijloacelor. Gheorghe Dănilă realizează un personaj decrepit și abrutizat, într-o compoziție pe care n-o trădează nici o clipă, cu o adîncă înțelegere a naturii fățarnice a sentimentelor și convingerilor mincinoș afirmate. Rosina Cambos, în Iuliana, mai pronunțat cinică, purtînd jalnic urmele unei frumuseți înghețate, are o impresionantă forță dramatică, dar și generoase resurse de sensibilitate și e deopotrivă stăpînă pe glas — puternic și timbrat — ca și pe gest — al cărui desen riguros, exact, e deosebit de expresiv. Dar cred că va trebui să fie cu deosebire atentă la unele accente mai aspre, mai, cum să zic, vecine cu vulgaritatea, pe care e datoare să le reprime. În rolul tinerei Apolonia, victimă tragică a propriilor ei părinți, Maria Ploaie, delicată și frumoasă, a fost simplă, caldă, sensibilă și doar ingratitudea personajului — destul de lipsit de suflu tragic — a privat-o de o afirmare mai concludentă a mijloacelor ei dramatice pe care de această dată doar le bănuim. În rolul episodic al slugii, Ioan Cristian atrage doar atenția asupra posibilităților sale, pe care rămîne să le regăsim valorificate în partituri mai generoase.



Horățiu Mălăele, Romeo Pop și Liviu Manoliu

## PROCESUL HORIA

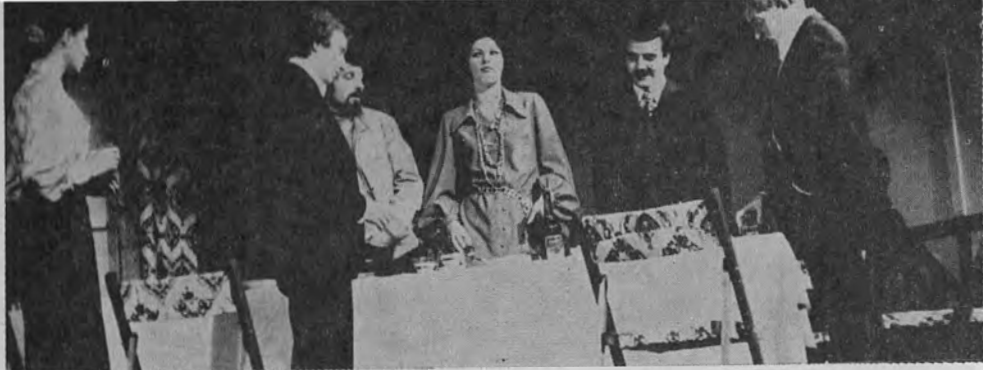
de Al. Voitin

Regia : conf. OCTAVIAN COTESCU  
și asist. OVIDIU SCHUMACHER. Scenografia : asist. MIRCEA RÎBINSCHI.  
Distribuția : ROMEO POP (Horia) ;  
VALENTIN IVANCIU — anul III  
(Cloșca) ; LIVIU MANOLIU (Jancovich) ; DAN CONDURACHE (Papilla) ;  
HORĂȚIU MĂLĂELE (Bota) ; RADU  
VAIDA (Melynados).

Au fost bine alese fragmentele din mult reprezentata piesă a lui Voitin. Sint extrase momentele confruntării lui Horia cu Jancovich, anchetatorul împăratului, și cu Papilla, cu tovarășul său de luptă Cloșca și cu sine însuși, în procesul de fapt unic al conștiinței lui de cap al răscoalei, înfrînt și înșelat, dar biruitor în fața poporului și a istoriei. Nu voi insista asupra piesei, prea bine cunoscută pentru a reveni cu o analiză, dar trebuie să arăt că, pe lângă echilibrul pe care-l realizează alăturarea Procesului Horia piesei lui Mazilu, fragmentele alese, bine

sudate în succesiunea lor, oferă generoase posibilități de studiu pentru studenții-actori și o concludentă desfășurare a capacităților acestora. Ceea ce iese în evidență de la început este diversitatea tipologică a acestei promoții, ilustrînd criteriile superioare de selecție și formare a cadrelor.

Să ne întoarcem către anii trecuți și să ne amintim că dominant era tipul de june frumuseț și spelb, fragil și plîngăreț, tip de utilitate din ce în ce mai restrînsă în teatre. E absolut încurajator, dătător de speranțe să vezi, de astă dată, prezenți laolaltă în scenă, bărbați zdraveni, plini de forță dramatică, avînd glasuri puternice și limpezi, actori formați, stăpîni pe mijloace. inteligenți, cum sint Romeo Pop, interpretul grav, reținut, al lui Horia. Liviu Manoliu. cel care l-a jucat cu subtilitate pe Jancovich, Horățiu Mălăele, interpretul de o fermecătoare simplitate al soldatului valah Bota, Dan Condurache, actor deosebit de înzestrat, așa cum a arătat-o în rolul lui Papilla, Radu Vaida, autorul unei bune compoziții în rolul Melynados, cărora li se adaugă Valentin Ivanciu din anul III. promițător în interpretarea lui Cloșca. Sigur. punerea în valoare a calităților acestei grupe de studenți-actori pînă la nivelul unui spectacol artistic de ireproșabilă tinzută e meritul pedagogilor Octavian Cotescu și Ovidiu Schumacher.



„Simbăta la Veritas“ — un joc colectiv, excelent îndrumat de Sanda Manu

## SIMBĂTĂ LA VERITAS

de M. R. Iacoban

Data premierei : 22 oct. 1974. Regia : Conf. SANDA MANU, asistent GETA ANGHIELUȚĂ. Scenografia : DOINA SPIȚERU. Distribuția : MIRCEA JIDA (Ion) ; MIRCEA CONSTANTINESCU (Gheorghe) ; RADU VAIDA (Vasile) ; IOAN CHELARU (Valentin) ; ȘTEFAN VELNICIUC — asist. I.A.T.C. (Victor) ; MARIANA NEAGU (Emilia) ; MARIA DUMITRAȘCU (Mara) ; TATIANA OLIER (Puica) ; NARCISA FINICHI RÖMER (Sofia) ; RALUCA ZAMFIRESCU (Ileana) ; ȘERBAN CELEA (Petre) ; SORIN MEDELENI — anul III (Ospătarul).

Impresia că ne aflăm în fața unei clase de studenți-actori de o calitate deosebită este consolidată de al doilea spectacol prezentat la Studio, cu piesa Simbăta la Veritas de Mircea Radu Iacoban — comedie lirică în care conflictul propriu-zis e al fiecăruia din personaje în confruntarea cu sine, după trecerea anilor, în care atmosfera dulce-nostalgică a reuniunilor colegiale e străbătută de scurte furtani oarecum dramatice, în care dominante sînt tipurile, adunate laolaltă, după ani de zile, în toată pestrița lor diversitate. Important e că piesa, prin factura ei, oferă posibilități generoase de studiu pentru interpreți, personajele avînd în structura lor pitorească și în substanța lor nu lipsită de dramatism, o largă diversitate. Mai important e că realizarea spectacolului cu această piesă la nivelul exigenței maxime impune o unitate de stil a interpretării, o integrare totală, o subordonare ansamblului, într-un curvînt, spirit de echipă. E, cred, ceea ce a urmărit să realizeze și să arate Sanda Manu. E și cel mai izbitiv lucru din multele izbitite și desirur, cel mai important, în activitatea deopotrivă pedagogică și regizorală pe care Sanda Manu a exerci-

tat-o, îndrumîndu-și clasa de studenți-actori. Fără îndoială, partiturile nu asigurau fiecăruia din interpreți o desfășurare prea largă a calităților lor. Sigur, psihologiiile nu se dezvăluie în adîncime, personajele se compun din linii mai sumare, pigmentate de detalii caracterologice abia amintite și repede abandonate. Și tocmai de aceea, de cîte ori portretul nu e izbitit deplin, cum s-a întîmplat lui Ioan Chelaru sau Marianeî Neagu, reproșul nu-i vizează, iar dacă fără vorbe aproape, din mai nimic, Raluca Zamfirescu sau Radu Vaida se detașează, se impun, meritul lor e cu atît mai mare. O șansă în plus din acest punct de vedere au avut Tatiana Olier, autoarea unei pitorești compoziții, Narcisa Finichi Römer, cu un fermecător accent regional care adaugă o culoare inedită personajului său, și Maria Dumitrașcu, gravă, caldă, tulburătoare în puținele momente dramatice pe care le avea de realizat. Buni, firește, fiecare în felul lui, Șerban Celea, veșnic sîcîitul fotbalist, Mircea Constantinescu, în rolul acritului gazetar înșelat de nevastă, și Mircea Jida, sensibil, generos, omenos în personajul directorului de școală. Acesta din urmă are un fel propriu, ușor cîntat, de a rosti replicile, care de astă dată place, dar nu mi-ar plăcea să-l reintilnesc în alte interpretări ale talentatului student. Dacă Ștefan Velniciuc trebuie să fie bun printre studenții lui, Sorin Medeleni din anul III a reușit să fie admirabil în comentariile lui mute, strecurate discret printre gesturile și surisurile profesionale ale ospătarului interpretat de el.

Dar cum spuneam, fără să aibă din ce plămădi mai mult decît au făcut-o, interpreții s-au dăruit cu bucurie jocului colectiv excelent îndrumat de Sanda Manu ; deasupra oricăror alte comentarii se ridică observația privind unitatea de echipă a acestei clase. Voi urmări cu bucurie și interes viitoarele lor producții artistice și poate nu e prea devreme să amintesc ce bune roade a dat inițiativa de a înlesni unor grupe de studenți care se dovedeau constituite în echipe omogene să se consolideze și după absolvire prin repartizarea colectivă într-un teatru.

# CRONICA DRAMATICĂ

Teatrul Giulești

## MAREA EXPEDIȚIE

de Romeo Muller

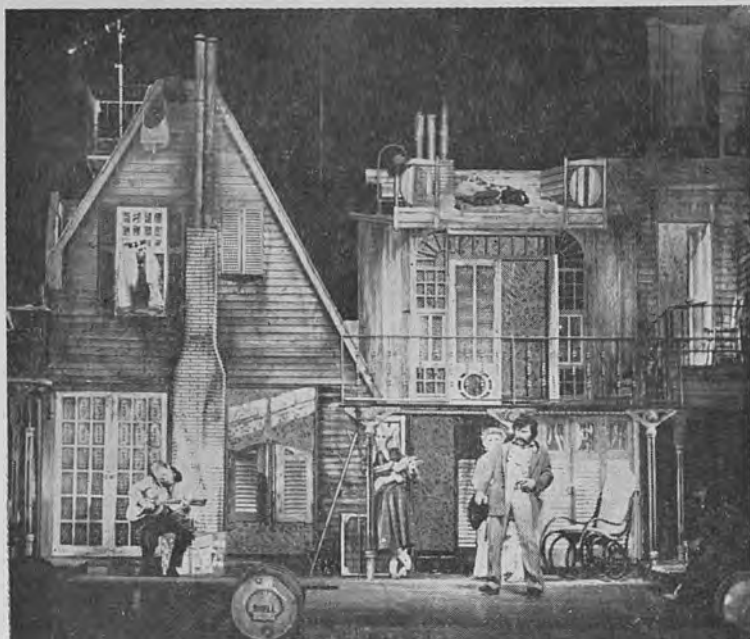
Data premierei : 28 octombrie 1974.  
Regia : DINU CERNESCU. Scenografia : DIMITRIE SBIERA. Muzica și ilustrația muzicală : SORIN CHIFIRIUC. Distribuția : CORADO NEGREANU (Carrousel Jones) ; SEBASTIAN PAPAIANI (Henry) ; MIHAIL STAN (Infinit) ; ST. MIHĂILESCU-BRĂILA (Max Ellis) ; IRINA MAZANITIS-FUGARU (Sarah) ; ILEANA CERNAT (Emmy Pleasant) ; DAN TUFARU (Jesse Dalton Dillinger James) ; ASTRA DAN (Martha Golden) ; SEBASTIAN RADOVICI (Higgins) ; STELIAN MIHĂILESCU (Un om cu barbă roșie) ; SABIN FAGĂRĂȘANU (Herman) ; JORJ VOICU (Lo) ; ATENA DEMETRIAD. LUIZA DERDERIAN-MARCOCI (Le) ; OLGA BUCĂTARU (Domnișoara Unit — Gwen). Traducerea : Sima Zamfir.

Nimeni nu va trage asupra Teatrului Giulești și a regizorului Dinu Cernescu cu tunurile de calibru mare, pentru faptul de a fi

ales în repertoriu și a fi montat piesa *Marea expediție* ; un teatru cu un program atât de serios are dreptul să-și acorde, din cind în cind, o destindere — după cum e normal ca un regizor care se mișcă între *Hamlet* și *Matca* să simtă nevoia unui suris. Cine cunoaște ritmurile secrete ale vieții teatrului știe că ele rezervă un loc și jocurilor în aparență gratuite, care-l ajută să se regenereze. Dar o oarecare uimire ne putem permite. De ce tocmai *Marea expediție* ?

Nu că piesa ar fi mai rea decît altele, doamne ferește ! E o piesă simpatică, în genul în care sînt simpatice o sumedenie de piese minore, proclamînd un ideal generos, de solidaritate și împlinire în autentic, și nonconformistă — între limite rezonabile. Are farmec — dar nu destul. Ii lipsește acea strălucire, acea grație a bijuteriei desăvîrșite, care alege anumite piese „mici“, destinîndu-le marilor cariere.

*Marea expediție*, cum a intitulat-o Teatrul Giulești, sau *Infinit și balenele albastre*, cum a numit-o autorul, e una din multele piese despre „evadare“ pe care le-a produs secolul nostru, pe drept cuvînt nemulțumit de sine, în mai toate colțurile lumii, și mai ales în America — țară tină, cu spații vaste, avînd încă nostalgia ingenuității. Evadare dintr-o realitate sordidă, cenușie, rutinieră, alienantă. Evadare în aventură, în dragoste, în natura bucolică, în science-fiction, în copilărie, în drog, în trecut ori în viitor, în vis, sau în orice altceva... Nu știu de ce, în anii din urmă, teatrul nostru e obsedat de tema asta, scotocește perseverent, în căutarea ei, bibliotecile literaturilor străine, cărora nu le-a onorat piese mai importante ; și nu observă că aceste piese, frumoase în felul lor,



„Căsuța visurilor noastre“, așa cum a construit-o scenograful Dimitrie Sbiera

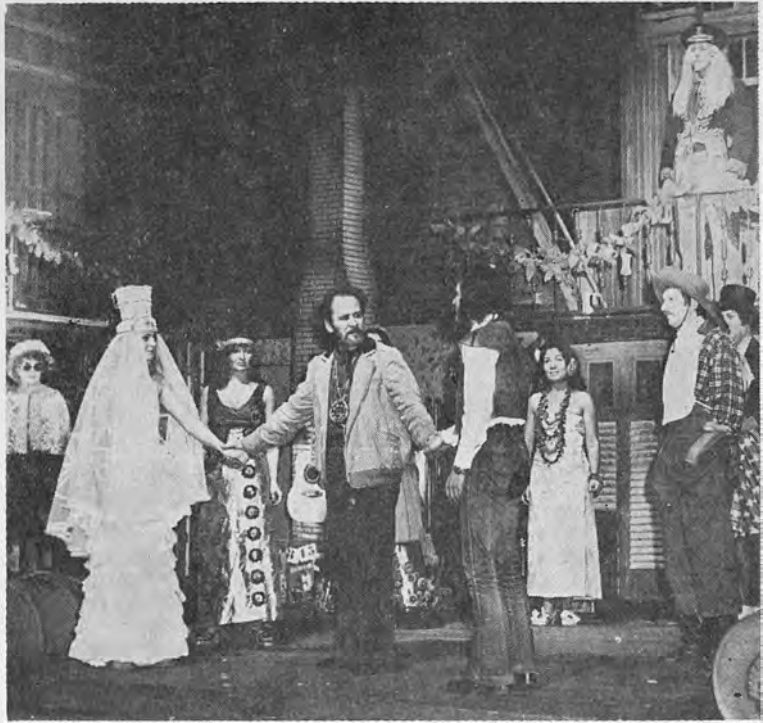
lirice, proaspete, capotează tocmai în punctul de răscruce, acolo unde încearcă să construiască imaginea „celeilalte realități“, realitatea-miraj, spre care ne cheamă. Dincolo de patetismul chemării însăși, ne așteaptă aproape întotdeauna o deziluzie, un gol, golul trist al făgăduielilor fără acoperire. Autorii conștienți de asta își întorc scrierea pe glumă, ceilați...

Romeo Muller nu e decis dacă să glumească ori să-și ia visul în serios. Piesa lui e o nouă „Arcă a lui Noe“. Profitând de împrejurarea unor inundații ca să-și schimbe „modul de viață“, devenit împovărător, un original își transformă casa în corăbic, pornind cu ea pe riu în jos, spre ocean, spre libertate, spre țara poeziei, tărîmul atotposibilului, al împlinirii tuturor dorințelor. De ici, de colo mai culege alți naufragiați, astfel că grupul adunat în casa-navă arată ca un eșantion sociologic alcătuit după toate regulile științifice: nu lipsește nimeni, nici băiatul bun, harnic și timid în fața femeilor, nici omul de afaceri ros de ideea fixă a profitului, nici văduva gospodină, gata să-i primească pe toți în sufletul ei de mamă, nici adolescentul frustrat care se visează gangster, nici vampa, nici intelectualul bețiv cu o țicneală „nobilă“, nici reprezentanta iubirii pure, adolescentine, nici cuplul exotic... Dacă nu s-ar fi încheiat, lista personajelor ar fi putut continua; un numitor comun le leagă, totuși, fiecare fiind, în felul său, un „marginal“, un neadaptat, marcat de societatea pe care are

acum prilejul s-o refuze, pentru a se regăsi, omenește întreg, în acest climat fratern, a cărui singură lege e toleranța reciprocă. (Bineînțeles, cu excepția boss-ului refractar la lirism, care se simte foarte bine pe lumea asta, convins de rostul lui — de aceea, nici nu va ajunge pînă la capătul călătoriei.) Conducătorul expediției e un bătrîn arhiînțelept, numit (așa cum se și cuvine) Infinit, care știe „tot ce se poate ști“, nu vorbește, fiindcă totul a fost demult spus, dar posedă un soi de preștiință a evenimentelor și are darul miraculos de a intra în comunicare cu forțele naturii. Ceea ce și face, stînd de vorbă cu o „balenă albastră“ din specia poetică a animalelor prietenoase și inteligente, care vor binele oamenilor; aceasta îi va călăuzi departe, dincolo de gheturile Cercului Polar, spre niște Cîmpii Elizee, la înlînirea tuturor celor în stare să aprecieze fericirea de a trăi simplu și curat, în prietenie...

Dinu Cernescu n-a prea avut ce face cu o piesă atît de străină temperamentului său artistic; întrucît nu i-a stîrnit imaginația, a înscenat-o artizanal. Principala sa contribuție constă în faptul că a refuzat tentația sentimentalismului, înclinînd el, pe cît posibil, balanța spre glumă, și parodiînd temeinic personajele. Prea mult haz, firește, n-a obținut, oricum însă efectul e mai robust. Un strop de poezie, foarte atent distilată, n-ar fi stricat, totuși...

Actorii au făcut, în genere, cam tot ce-au fost în stare pentru a se simți acasă pe



Moment liric : nunta improvizată în timpul „călătoriei“

această galeră. Corado Negreanu a mizat pe relaxare — și bine a procedat, reușind astfel să evite senzația de fals. Un ton „al său“, convenabil, de flăcău onest și prostuț, și-a găsit și Sebastian Papaiani. Pentru Mihail Stan, actor pe care credința în rol și plăcerea de a juca nu-l părăsesc niciodată, Infinit e un rol la fel de potrivit ca oricare altul : cu grima unui indian de vîrstă matusalemică, cu o expresie impenetrabilă, el se joacă la fel de serios ca un copil. Altora le vine mai greu să se copilărească ; ciudat, printre aceștia din urmă se numără Dan Tufaru, care se simte alături de liber în echipa varietăților televizivii, în vreme ce aici face prea mult și prea din greu. Un minus mare reprezintă St. Mihăilescu-Brăila ; de la o vreme, el nu mai vrea să-și părăsească maniera căznită și scrișnită. Cuminte și dulce-ștersă, ea de obicei, Ileana Cernat ; tot ea de obicei, vampă sexy — așa o văd regizorii — Irina Mazanitis-Fugaru. Onorabili, Astra Dan,

Olga Bucătaru, Sabin Făgărășanu, Atena Demetriad, Jorj Voicu. O mențiune pentru aplicația pusă de Sebastian Radovici în a-și lucra scurta apariție. Să recunoaștem însă că echipa nu e, nici cu sufletul și nici cu trupul, a acestei piese, de aceea, nici nu reușește să intre în starea aceea de imponderabilitate prin care să transforme un fleac simpatic într-o oră de încintare sinceră. Și contagioasă — căci doar se adresează copiilor, adolescenților.

Cu o excepție, totuși. Există în echipă cineva care are o vocație a teatrului la fel de puternică, de totală, ca și așa-zisa sa vocație principală, de artist plastic : scenograful Dimitrie Sbiera. Casa veselă, multicoloră, pe care a inventat-o, ar putea fi casa visurilor fiecăraia dintre noi ; iar costumele, năstrușnice, scelipeș de plăcerea de a se plimba prin scenă.

I. P.

Teatrul de Stat  
din Reșița

# ÎNTR-O SINGURĂ SEARĂ

de Iosif Naghiu

Data premierei : 19 octombrie 1974.  
Regia : EUGEN VANCEA. Scenografia : ION BOBEICĂ. Distribuția : CORNEL MANOLESCU (Marcu Onofrei) ; ION ANESTIN (George Oniga) ; EMILIAN BELCIN (Petre Onofrei) ; LUDMILA URSACHE (Oana Onofrei) ; RODICA TURBATU (Melania Onofrei) ; COCA MIHALACHE (Lia) ; ZENO BALINT (Vecinul) ; DAN TURBATU (Șoferul).

Prezentate în cadrul „Zilelor culturii la Reșița” — serie de manifestări care a cuprins sesiuni de comunicări științifice, concerte corale, vernisaje ale unor expoziții de artă plastică — primele premiere ale actualei stagiuni teatrale reșițene au înscris pe afiș două titluri ale dramaturgiei originale contemporane : Într-o singură seară de Iosif Naghiu și Misterioasa convorbire telefonică de Virgil Stoenescu.

A monta piesa lui Naghiu — text privit cu interes de către teatre, reprezentat în București și în țară — constituie o întreprindere nu lipsită de dificultăți. Conflictul se naște și evoluează doar în perimetrul ideilor, este o amplă dezbateră, punere în discuție a unor poziții, a unor concepții diferite decurgând din experiențe de viață diferite. Naghiu nu oferă istorioare cu mai multe sau mai puține semnificații generale, ci un material dens, tensionat, a cărui transpunere scenică presupune mijloace sobre dar foarte bogate ca expresivitate. Eugen Vancea, regizorul montării reșițene, a înțeles această factură specială a piesei, construindu-și spectacolul din linii foarte precise, fără im-

provizații și atracțiozități scenice, aproape pedant în cîntărirea momentelor, a replicilor. Relațiile între personaje, bine precizate, sugerează totuși, permanent, înlănțuiri mai ample, mai complicate, detalii infime care s-au pierdut de-a lungul anilor dar a căror urmă a rămas imprimată în atitudinea eroilor, în reținerile sau în impulsurile lor. Spectacolul se desfășoară ca o spirală, urmărind cu fidelitate piesa în efortul de „demontare” a faptelor pentru stabilirea celui mai exact criteriu de apreciere a acestora, pe drumul cu aparente reveniri la punctul de plecare, dar mereu cu un pas în plus, cu cîștigarea a încă unei nuanțe în înțelegerea, în pătrunderea semnificațiilor adînci ale întâmplărilor, ale sentimentelor dintre oameni, ale existențelor.

Echipa de actori și-a înțeles și, în cea mai mare parte, și-a împlinit misiunea, reușind să situeze toate rolurile pe o linie interpretativă unitară. Cornel Manolescu în Marcu Onofrei — personaj de infinite valențe sufletești, desuet poate, naiv uneori, dar de o valoare umană adîncă și adevărată — și-a construit cu multă atenție rolul, cu o rigurozitate care îl face să aibă chiar un exces de reticență în abordarea acestuia. Aflat la prima stagiune într-un teatru profesionist, după terminarea Institutului, Ion Anestin ne demonstrează că vocația de caricaturist, cunoscută deja publicului, este dublată de aceea de actor. Într-un rol care este, poate, cel mai dificil al piesei (George Oniga) prin complexitate, prin caracterul contradictoriu, Anestin dovedește simț al detaliului, o nuanțată inteligență scenică. Emilian Belcin (Petre) își plasează personajul pe o orbită exactă, dar insistența pe replicile de comedie atenuează uneori fondul de ascuțită sensibilitate, de gravitate interioară al personajului. Bune schițe de portret, dar numai schițe, realizează Coca Mihalache Nănuț și Rodica Turbatu. Un rol construit echilibrat, dar fără deosebită pregnanță — Ludmila Ursache, Zeno Balint și Dan Turbatu reușesc să dea relief unor roluri episodice.

Dăcorul lui Ion Bobeică este într-adevăr util spectacolului, element important în crearea atmosferei ; mobila veche la care s-au adăugat unele piese moderne, nelipsita și înduioșătoarea plantă agățătoare, reușesc să sugereze universul calm, de dragoste discretă și de stabilitate, al familiei Onofrei.



# MISTERIOASA CONVORBIRE TELEFONICĂ

de Virgil Stoenescu

Data premierei : 26 octombrie 1974.  
Regia : IOANA OTTESCU. Decor :  
ION BOBEICA. Costume : ERIKA  
CERCEGA MANOLESCU. Distribuția :  
CRISTIAN PÎRVULESCU (Mihai Sil-  
vestru) ; LELIA COLUMB (Mina) ;  
OVIDIU CRISTEA (Paul Larian) ;  
AURA RÎMNICEANU (Ticuța) ; COCA  
MIHALACHE NĂNUȚ (Lucky) ; GRI-  
GORE ALEXANDRESCU (Anton Che-  
leru) ; ALEXANDRU MORARIU (lo-  
cotentenul Toma Cristescu) ; VASILE  
BALU (Colonelul) ; CONSTANTIN BĂ-  
LAN și CONSTANTIN COJOCARU  
(Subofițeri).

Cea de-a doua premieră prezintă publicu-  
lui reșitean piesa lui Virgil Stoenescu *Mis-  
terioasa convorbire telefonică*, comedie po-  
lițisto-psihologică, dacă se poate spune așa,  
adică o comedie cu intrigă de tip polițist  
dar avînd ca primă preocupare analiza  
structurilor și proceselor psihologice. Evolu-  
ția conflictului nu este cea obișnuită, de  
la enigmă pînă la dezlegarea ei, sîntem din  
prima clipă perfect edificați asupra „cazului“  
— o încercare de șantaj plus mituire în  
vederea obținerii unor informații economice  
— de altfel nu întru totul limpede (dacă  
argumentele șantajului sînt reale, atunci eroii  
noștri devin niște criminali, dacă sînt calom-  
nii, panica lor e nemotivată, chiar fiind vorba  
de caractere mai slabe) ; interesul dramatur-  
gului se îndreaptă spre fixarea reacțiilor per-  
sonajelor, ni se propune o discuție despre  
sentimentul responsabilității, despre fermitatea  
principiilor, despre integritatea morală care  
nu poate fi dublată de lașitate.

Spectacolul Ioanei Ottescu este o lectură  
inspirată a textului, respectînd dar neabu-  
zînd de legea suspansului proprie literaturii

polițiste, punînd în valoare filonul de co-  
medie. Coordonatele psihologice sînt sesizate  
și reliefate scenic fără a deveni „contorsi-  
onate drame interioare“, cu același simț al  
măsurii care caracterizează întreaga montare.

Mai puțin echilibrată, inegală chiar, in-  
terpretarea. Cristian Pîrvulescu, în rolul prin-  
cipal, trăiește cu onestitate și străduință fră-  
mîntările personajului, dar fără a reuși să-l  
impună. Rezolvînd exact, expresiv, fiecare  
moment, Lelia Columb nu ajunge totuși să  
traseze o evoluție a personajului în desfășu-  
rarea conflictului, rămîne mereu egală cu ea  
însăși. În rolul detectivului, Grigore Alexan-  
drescu se simte în largul său, tonul ironic,  
de ușoară autopersiflare, caracteristic eroului,  
convenindu-i perfect ; așa cum îl știam și  
din alte spectacole, actorul apelează la mij-  
loace interpretative simple, de comunicare  
directă, sinceră. Mai generos cu personajul său  
decît autorul, Alexandru Morariu îi amplifi-  
că partitura printr-un joc de scenă nuanțat,  
printr-un comentariu fără replică, dar per-  
manent, al acțiunii. Aura Rîmniceanu con-  
struiește din culori prea violente, din linii  
prea apăsate, o mamă-soacră „cum scrie la  
carte“. Dintr-un personaj destul de sche-  
matic Coca Mihalache Nănuț conturează o  
prezență credibilă, la fel Ovidiu Cristea în  
rolul spionului. Deranjează, la acesta din  
urmă, un anume mod de rostire sacadată,  
opintită, care, sperăm, nu e maniera sa  
obișnuită de a fraza. Dacă a adoptat-o pen-  
tru a da personajului caracterul de „capita-  
list cinic și fără scrupule“ e mai bine să re-  
nunțe la acest „detaliu semnificativ“. Co-  
rect neesențială prezența lui Vasile Balu.

Cristina Constantiniu

Teatrul de Nord  
Satu Mare  
— secția română —

## ■ CEI TREIZECI SE TRAG DIN DOUĂ MII

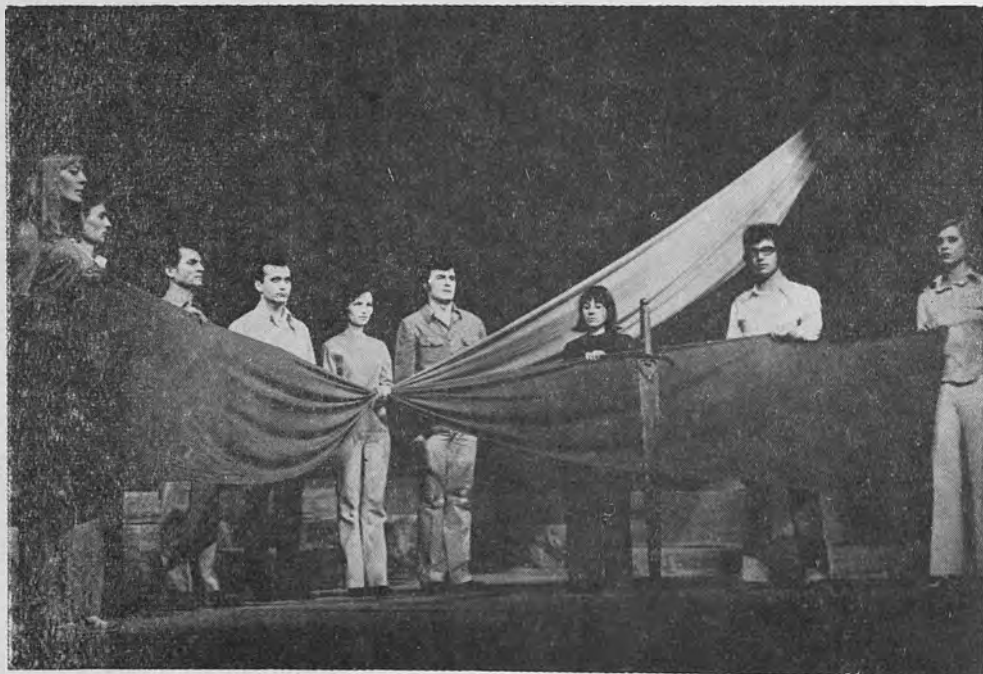
După Teatrul din Brăila, secția română a Teatrului de Nord din Satu Mare a prezentat recent, în București, două spectacole. Afișul de turneu cuprindea, pe lângă emblema teatrului, și inițialele ATM. Așadar, din nou,

ATM-ul ne-a prilejuit contactul cu activitatea unei trupe din cele mai îndepărtate colțuri ale țării. Dintre toate semnele bune ale desfășurării actualei stagiuni, acțiunea ATM-ului de a aduce *periodic* cite unul sau mai multe spectacole ale unor colective din țară, de a le supune întâlnirii cu publicul bucureștean și discuțiilor cu critica de specialitate — se înscrie printre cele mai merituose. Statornicirea acestui bun obicei ne permite să intuim pulsul stagiunii în ansamblul ei, să urmărim stadiul profesional al colectivelor, perspectivele lor etc. etc.

★

Spectacol omagial, realizat în cinstea celei de a 30-a aniversări a Eliberării patriei și a Congresului al XI-lea al P.C.R., *Cei treizeci se trag din două mii* propunea — pe calea versurilor, a cuvintelor poetice și patetice de mare rezonanță agitatorică, aparținând unor poeți de seamă din diferite generații (de la Victor Eftimiu la Tompa László, de la

Forța emoțională a cuvintului poetic



M. R. Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Nicolae Labiş, la Victor Tulbure, A. E. Bacanski, Augustin Doinaş, Al. Andriţoiu, pînă la Ion Gheorghe, Adrian Păunescu şi Constanţa Buzea etc. — să comunice ideea unităţii naţionale româneşti, continuitatea luptei poporului pentru libertate şi dreptate. Nouă actori — patru fete şi cinci bărbaţi — dintre care numai doi aparţin unei promoţii mai vechi a Institutului, restul toţi tineri şi foarte tineri absolvenţi, ne-au purtat timp de o oră, prin cîteva din cele mai semnificative momente ale istoriei neamului, din străbuna Dacie, pînă la întunecatul Ev Mediu şi de aici la lupta dirză, demnă, intransigentă a comuniştilor, pînă la izbînda anilor luminoşi ai reconstrucţiei ţării, ai înfăptuirii idealului socialist.

Utilizînd un alfabet de semne teatrale foarte simplu, adunîndu-se într-un grup compact, desprinzîndu-se apoi în mici grupuri expresive; aliniîţi la rampă sau împărţiţi în cele patru colţuri ale scenei; cînd sprijiniţi de un fond muzical, alcătuit din melodii solemne, grave, cînd acompaniaţi cu sunete de tobă, de toacă, de fluier — interpreţi, cu vocile la unison sau în clamări individuale, au cîntat patria şi partidul, rostul luptei şi al muncii, demnităţea şi solidaritatea umană.

Regizorul Mircea Marin a indicat colectivului o expresie cît mai sinceră şi mai firească a sentimentelor şi emoţiilor, de a transmite cu patos reţinut efuziunile lirice sau patriotice. Recitalul sătmărean s-a dovedit totuşi, pe alocuri, lipsit de vibraţie şi tensiune. De multe ori n-am putut urmări decît schema mişcării, nu şi intensitatea dramatică, forţa emoţională a cuvîntului poetic. De asemenea reproşăm regizorului unele repetări, lungimi în final. Nu putem, cu toate acestea, să trecem peste numele pasionaţilor susţinători ai acestui recital, peste sinceritatea, eleganţa şi discreţia cu care au recitat Mariana Müller, Carmen Petrescu, Cornelia Bloos, Violeta Berbiuc — nici peste intervenţiile bărbăteşti, furtuos temperamentale, accentele dramatice sau lirice ale lui Alexandru Bălan, Virgil Müller, Mircea Ipate Măreş, Constantin Dumitra.

## ■ RUGUL

de Octav Măgureanu

Aşa cum se poate vedea şi din simpla enumerare a distribuţiei, reprezentăţia cu *Rugul* cuprinde absolut întreaga secţie română a trupei sătmărene. Piesa lui Octav Măgureanu, a cărei premieră a fost semnalată, cu trei ani în urmă, în paginile revistei

noastre\*), marchează prin temă şi problematică ideea programatică a repertoriului acestui teatru, exprimată lucid şi clar în ancheta din numărul trecut, şi anume, dorinţa de a atribui repertoriului Teatrului de Nord „un caracter militant, angajat, în stare să slujească nemijlocit programul ideologic al Partidului Comunist Român“. Punctul „fierbinte“, de interferenţă al piesei *Rugul* cu nobilele intenţii ale teatrului, l-a constituit desigur nu cadrul istoric (solidaritatea în lupta pentru libertate a românilor şi saşilor din Sibiul medieval; violentele conflicte dintre Biserica (Inchiziţie) şi armata imperială habsburgică), ci dezbateră, cu rezonanţe contemporane, privind atitudinea eroului piesei — inventatorul sibeian al rachetei cu trei trepte Conrad Haas — în faţa vieţii şi a istoriei.

Montarea semnată de acelaşi tînăr regizor Mircea Marin vadeşte trimiterea prin mijloace spectaculare, proprii teatrului agitatoric

Data premierei: 28 octombrie 1974.  
Regia artistică şi scenografia: MIRCEA MARIN. Costume: DELIA IOANIU. Distribuţia: ION TIFOR (Conrad Haas); ALEXANDRU BĂLAN (Aurel), MIRCEA IPATE MAREŞ (Maurizius), CORNEL FRIMU (Thomas), NAE NICOLAE (Castaldo), VIRGIL MÜLLER (Peter), PETRE BĂCIOIU (Mathias), CONSTANTIN DUMITRA (Crăciun), CONSTANTIN DELICA (Bleiberg), MARCEL MIREA (Călăul), CARMEN PETRESCU (Martha), DOINA PEDA (Hilde), DEDA GRAUR (Maria), IVAN BARTA, ŞTEFAN BĂBAN, AUREL BOLDAN, SERGIU IVA, PETRE PANAIT (soldaţi, călugări, ţărani).

de mare expresivitate şi violentă teatralitate, spre caracterul de dezbateră politică şi etică al piesei. A fost mult dilatat cadrul scenic, s-au folosit „la vedere“ toate componentele — de la intraga schelărie metalică la zidurile naturale ale fundalului, pentru a se încadra montarea la proporţiile unui spectacol de mare anvergură, de simbolică măreţie. Puţinătatea textului, naivitatea şi stingăcia mijloacelor autorului, subţirimea substratului filozofic, sărăcia limbajului, n-au rezistat întotdeauna la aceste proporţii simbolice, la interesantele şi nobilele intenţii regizorale. Versiunea lui Mircea Marin n-a rezistat mai ales în privinţa exagerării caracterului „dibolic“ al forţelor reacţiunii, la prezentarea supradimensionată, pînă la marginea parodiei, a forţelor întinericului, cu toate că interpretii Nae Nicolae (Castaldo) şi Virgil

\*) Teatrul 9/71



Alegerea drumului drept, a luminii și adevărului...

Müller (Peter) s-au străduit și, în bună măsură, au reușit să dea rolurilor lor un contur convingător, să atribuie personajelor lor — schematice, strigător „negative“ — viață, adevăr, personalitate.

În ciuda lipsei de unitate stilistică: de exagerare grotescă a laturii negative a conflictului, de alunecare în confuze simboluri (în final), de excesive accente de violență, alternând cu altele melodramatice, de efect exterior, cu note de teatralism, grimase și poze emfaticе, spectacolul sătmărean (datărită interpretării simple, sincere, firești a eroului piesei de către Ion Tifor, susținerii cu sensibilitate, dramatism și trăire autentică a mesajului de solidaritate umană, de către Carmen Petrescu în rolul rătăcitei Martha, de Alexandru Bălan în credinciosul discipol Aurel) a reușit să comunice nealterat ideea fundamentală, valoroasă a piesei: alegerea drumului drept, a luminii și adevărului în locul trădării și al compromisurilor. Am reținut contribuția reală în acest spectacol, dovada de atașament și conștiinciozitate profesională a întregii distribuții, dar mai ales a actorilor Mircea Ipate Mareș în rolul marelui inchișitor Maurizius, a cuplului Constantin Dumitra și Petre Băcioiu care au prezentat concentrat, discret, drama celor doi iobagi român și sas — Crăciun și Mathias.

Extrem de utile s-au arătat a fi discuțiile sincere, prietenești purtate după vizionarea celor două spectacole, la sediul ATM. Regretul față de numărul mic al criticilor prezenți la această întâlnire a fost repede șters de calitatea și eficiența opiniilor altor categorii de oameni de teatru (profesori și asistenți de la Institut, componenții trupei). S-a discutat despre repertoriu, despre nevoia unei mai mari exigențe în selecția pieselor de actualitate, românești sau străine, despre specificul și calitatea teatrului agitatoric, a selecției versurilor pentru recitaluri etc., etc., despre rolul secretariatului literar în activitatea teatrului și mai ales despre absolvenți și politica încurajării lor. Aici, la Satu Mare, acest capitol — al încurajării actorilor — mai mult decât îmbucurător, creațiile demne de stimă realizate de tinerii absolvenți sînt unanim recunoscute. S-a vorbit apoi despre legăturile Institutului de teatru, cu producția, cu cerințele reale ale teatrelor. S-a subliniat, încă o dată, acuta nevoie a colectivelor din țară de a veni permanent în contact cu exponenții cei mai de seamă ai mișcării teatrale, aceste schimburi de experiență și de opinii constituind stimulul dinamizării activității teatrale, al dezvoltării profesionale a colectivelor.

Valeria Ducea

# Hobby

Pur și simplu, nu vă puteți imagina câți oameni de-ai teatrului, oameni ai unei profesii în care pasiunea e o componentă holăritoare, își investesc tot timpul liber, tot surplusul de energie, tot prisosul de simțire într-o a doua pasiune.

Violon d'Ingres, i se spune pe vremuri.

Hobby, îi spunem mai nou.

Cei mai mulți sînt pescari. Stau pe baltă ceasuri în șir și trag nădejdea să păcălească vreun ciortan, vreo săbioară; sînt veșnic învinși în lupta lor inegală cu făpturile de sub luciul apei, dar nicio dată nimiciți. Din cenușa veșniciei lor dezamăgiri renase nădejdi noi, și nimic, nicio dată nu-i va dezarma. Ciudat, printre oamenii acestei profesii nu cunosc vînători, nu zic de mistreți, dar nici măcar de sarsele). Alții, mulți și ei, colecționează: icoane pe sticlă, ștergare, străchini, timbre, chibrituri de pe toate continentele, jucării electronice, șepci... casele lor sînt lumi de basm...

Unul, păpușar, colindă pădurile și adună cioturi și rădăcini; din ele închipuie fantasmă. Altul cultivă cactuși, vreo câteva sute de specii. Un actor bătrîn se fălește cu trandafirii lui de toate culorile, și are de ce. Un regizor e vînător subacvatic, spaima chefalilor. Un actor, om serios, tată de familie, crește că-

luți. Are doi, care-l așteaptă seară de seară sub fereastra cabinei. O directoare educă papagali. (Unul din ei țipă toată ziua „Nu mai sînt bilete!” și „Iar ai băut!”) Sînt actori-poeti și actori-pictori. Un actor e matematician strălucit. Am un prieten, actor și el, care traduce în viață cartea „Din bucătăria popoarelor”. (Invitat de el la un ospăț, numai iscusița și dăruirea medicilor noștri m-au redat familiei și societății.)

Fel de fel!

Dintre toate, cea mai frumoasă pasiune am întîlnit-o la un actor al cărui nume mă sfiesc să-l dezvălui, știindu-i modestia. Omul ăsta, actor de frunte în teatrul lui, artist respectat de toți nu numai pentru că e foarte talentat ci și pentru ținuta, conduita colegială impecabilă, m-a chemat odată la el, după îndelungi și neînțelese șovăieli, să-i cunosc hobby-ul, cum mi-a prezentat, surîzînd, pasiunea lui de o viață. Statornic într-un oraș transilvan încă din anii tineretii odată cu înființarea teatrului de acolo, nădăjduiește să iasă tot acolo la pensie și să dăruiască teatrului pe care l-a slujit o viață, colecția lui.

Colecția lui înseamnă un muzeu. O arhivă și un muzeu.

A pornit de la un album cu fotografii din spectacolele

în care juca. L-a îmbogățit cu programe și afișe. Nemulțumit de priceperea fotografului, și-a cumpărat un aparat și a învățat el însuși să fotografieze, întocmind serii complete de imagini ale spectacolelor teatrului. A dibăcit singur priceperea de a întocmi dosarul cît mai cuprinzător al fiecărui spectacol, ordonînd, după o sistematică proprie, afișele, programele, fotografiile, cronicile. Treptat, și-a extins preocupările asupra întregii vieți artistice din oraș și din județ, consemnînd-o sub toate multiplele ei aspecte. Nu-i scapă nici o manifestare artistică — profesionistă sau amatoare — toate sînt fixate și frumos rînduite în arhivele lui, în colecția lui, în muzeul lui.

E robul fericit al pasiunii lui.

Nici nu știe cît prețuiește fiecare ceas închinat nobilei lui preocupări. El zice că-și omoară timpul și nici nu bănuie cît folos aduce, însușind atîtea mărturii despre un domeniu în care domnește efemerul.

El zice că are un hobby, dar întregește generos o activitate a cărei organizare e încă precară. Fără să știe, fără să fi vrut, e cronicarul teatrului, orașului, județului în care trăiește de o viață.

Acest hobby, mai frumos ca toate, se va răsfîrînge binefăcător asupra colectivității.

# 25

# „Țândărică“

## la nunta de argint

În orice familie sînt multe aniversări, dar una nu seamănă cu cealaltă: una e sărbătorirea solemnă a venerabilului bunic, alta, protocolara omagiere a vreunei mătuși de obicei ocolită pentru acreala ei, și cu totul, cu totul altceva e strălucitoarea, festiva zi a mezinului, favoritul tuturor. Așa e și în numeroasa familie teatrală: mereu îi vine cuiva rîndul să primească felicitări, însă sînt și „sărbători între sărbători“, cînd toată lumea se bucură cu adevărat, sufletește unită de o caldă, vibrantă simpatie; o asemenea clipă e ziua lui „Țândărică“. El e copilul deștept și talentat, născut într-o zodie bună, crescut cu dragoste și cu înțelepciune, îndrăgît de toți; există și asemenea copii, care au și har, și gingășie, cărora darurile vieții nu li se urcă la cap, nu devin nici nesuferiți, nici îngîmfați, drept care succesul li se iartă și — minune — se bucură fără invidie de dragostea tuturor... Împlinind 25 de ani, tînrăr și voinic ca bradul, „Țândărică“ și-a îngăduit o glumă, poftindu-ne la... nunta de argint; la ușă, mîreasa și muza lui, Margareta Niculescu, ascunzîndu-și emoția sub un surîs, a petrecut pe degetul fiecărui oaspete un inelș de metal alb, gravat cu cifra 25. Ar fi fost, probabil, normal, să-l dăruiesc mai tîrziu vreunuia dintre copiii ce mi l-au jînduit; dar, mărturisesc, am păcătuit prin sentimentalism. nu m-am îndurat să renunț la o atît de inocentă amintire...

Nu e rostul acestor rînduri să rescrie, cu tonul oficial consacrat, o biografie de succese, distincții, turnee, urmărită de altfel pas cu pas în paginile revistei noastre, pînă la cele mai recente numere ale sale: cu atît mai puțîn e momentul unor considerații reci, savant teoretizanté, despre „profilul“ acestui Mic Prinț candid și despre asteroidul pe care domnește, stabilindu-și cu atita naturalete propriile-i legi de încintare a spiritului. Cu promisiunea că voi repara această încălcare a uzanțelor cu prilejul primirii lui „Țândărică“ la Academie... voi nota aici cîteva lucruri pe care mi le-a sugerat sărbătorirea.

Poate că ar trebui să încep chiar cu atmosfera sălii, atît de semnificativă prin ea însăși: erau, desigur, copiii — „Țândărică“ doar al lor e! —, agitați, emoționați, curioși,

nerăbdători; totuși, de astădată erau în primul rînd adulții, un grup compact de oameni care se simt profund legați de destinul lui „Țândărică“: scriitori, regizori, actori, plasticieni, compozitori, ziariști, pedagogi, unii dintre ei foști spectatori ai anilor de început, astăzi, părinți. Pentru toți aceștia, „scena cu păpuși“ nu e un simplu loc al spectacolelor pentru cei mici, o „instituție cultural-educativă“, ci înseamnă o enormă investiție afectivă; aproape fiecare a dat și a primit, de-a lungul anilor, ceva, participînd în felul său la un act de creație de tip demiurgic: transformarea „materiei moarte“ în inspirație vie, însuflețirea ei, întemeierea pe prozaica noastră planetă a unei lumi „paralele“, mic univers poetic populat de idei-floare, de inspirații inefabile, de metafore înveșmintate în blîniță de animal. Atașamentul lor e sincer, integral și patetic — de aceea, adunarea aceasta e poate singura ce-și poate îngădui, fără jenă, induișoarea. Convocîndu-și prietenii la adunarea festivă, echipa teatrului „Țândărică“ — printre puțînii „aleși“ care pot revendica nobilul titlu de echipă — are bucuria rară și prețioasă de a măsura dragostea și prețuirea de care e înconjurată. Acestor sentimente le-au fost expresie și cuvintele de apreciere, felicitările și urările de viitor ale celor investiți cu o funcție reprezentativă: Amza Săceanu, președintele Comitetului pentru Cultură și Educație Socialistă al municipiului București; Constantin Măciucă, director în Consiliul Culturii și Educației Socialiste (fotografia 1); Radu Beligan, directorul Teatrului Național „I.L. Caragiale“; Dina Cocea, vicepreședintă a A.T.M.; și Iulius Furo, vicepreședinte al Consiliului de conducere al Organizației Pionierilor, flancat de „colaboratorii“ săi — cum i-a numit, cu atita prietenească simplitate, pe școlarii cu cravată roșie, constituiți în delegație pentru a aduce teatrului „un salut pionieresc“. Curate, vibrante momente, în care între scenă și sală a circulat un fluid fierbinte. au fost cele în care artiștii de la „Țândărică“ s-au perindat pe scenă pentru a primi, ca niște copii foarte buni, merituoși. Diploma de Onoare a Organizației Pionierilor, cînd experimentata artistă și directoarea celebră în



lume, Margareta Niculescu, s-a îmbrățișat, tulburată, cu un nod de fetiță în clasa I (dulce șoe, și nu atât de timidă cum era de așteptat), când s-au apropiat de scenă, pentru a-și aduce darurile lor, mandatarii teatrelor de păpuși-surori din alte orașe ale țării: o marionetă, o jucărie, un obiect cu funcție simbolică, și flori, flori, flori... În asemenea momente, intuiția nu înșală: „Tândărică“ nu trăiește degeaba pe lume.

Un mic spectacol vesel (regia, Ștefan Lenkisch) a fost „tortul de aniversare“ servit invitaților. Tort cu surprize: artiștii-păpușari, întotdeauna ascunși în trape ori după paravane, au apărut de astă dată la vedere, împreună cu „creaturile“ lor, într-o fantezie liberă de tip reprezentație-cabaret, pe un scenariu-pretext de Alecu Popovici, rudă (de suflet), de alifel, foarte apropiată. Am revăzut-o astfel pe Dorina Tănăsescu, veterană și membră-fondatoare, jucindu-se cu poștă cu Tândărică-al-ei de pe vremuri (fotografia 2). O copilă-actriță care a trecut mai de curând în rîndul adulților — de la Teatrul „Creangă“! —, Daniela Anencov, a sosit la întâlnirea cu Așchiuță, primul ei partener; cu prilejul acesta, a ieșit la lumină și adevăratul tată al păpușii, excepționalul minuior Justin Grad (fotografia 3). R. Zolla a oferit una din mostrele sale de virtuozitate; executînd figurile unui dans modern, păpușa lui s-a răsucit cu atîta convingere și „participare launtrică“ încît aparatul fotografic a rămas perplex și n-a izbutit nici o imagine. Alte ci-



SUS: Adunarea festivă: Constantin Măciucă, director în C.C.E.S., adresînd un salut sărbătoritorilor.

JOS: Dorina Tănăsescu, membră-fondatoare, asistată de Mihai Prujinski.



teva secvențe au constituit demonstrații de personalitate de emanație colectivă: pastilele, delicat joc liric din câteva liniuțe, un cerc și un triunghi; taraful (fotografia 4), alcătuire păpușărească expresivă, de un haz robust; concertul pentru violoncel și pian (fotografia 5), număr de finețe, extraordinară abilitate tehnică și umor. În final, așa cum se cade la sărbători, tot ansamblul s-a reunit pe scenă, într-un grupaj exuberant, spre a fi immortalizat într-o poză pentru albumul de familie. Ceea ce s-a și făcut (fotografia 6).

A existat și un timp II; seara, într-o grădină, printre pomi și boschete, cu reflectoare și cu luminile și larma orașului drept fundal, „Tândărică” a prezentat, pentru aceiași prieteni, cel mai nou spectacol — dovadă că a intrat într-altă vîrstă a căutărilor: Sinziana și Pepelea (regia. Margareta Niculescu, scenografia, Ella Conovici și Mioara Buescu).

teatru cu măști, montare-experiență pe planul comunicării, al relației cu spectatori, montare-șoc pe planul invenției formelor plastice, în care expresia de inspirație populară dobîndește un rafinament deosebit.

Totuși, altceva aș vrea să spun, și tot nu mai ajung, furată de șarmecul acelor ceasuri de amicală expansivitate. Altceva, care ni se pare esențial: modul cum, la „Tândărică”, în creierul și în inima acestui colectiv, a fost concepută sărbătorirea, căreia i s-au consacrat 8 (opt) zile, dintre care teatrul și-a rezervat, pentru a se pune în prim-plan, doar una, nici măcar prima, ci a treia. Intenția profundă a fost alta, cu adevărat demnă de ceea ce a ajuns el să simbolizeze: să prilejuiască un mic festival al genului, o paradă a creatorilor, un dialog al preocupărilor, tendințelor, modalităților stilistice. Inițiativa a fost două: prima, întâlnirea păpușarilor populari în ambianța de autenticitate și șarmec de la Muzeul Satului (vezi însemnările Ioanei Mărgineanu, la pag. 80). Contactul cu acești ultimi supraviețuitori ai unei arte pe cale de dispariție, cu originalitatea lor frapantă și cu credința lor naivă,

---

SUS: Daniela Anencov, de la Teatrul „Creangă”, a sosit la întâlnirea cu primul ei partener, „Așchiuță”, minuit de Justin Grad. În planul II, Ștefan Săndulescu, Elena Săndulescu și Cristina Popovici.

JOS: Taraful c „dirijat” de Elvira Chladek, R. Zolla, Eugenia Dumitriu-Popovici, Laura Ionescu și Suzana Katz.





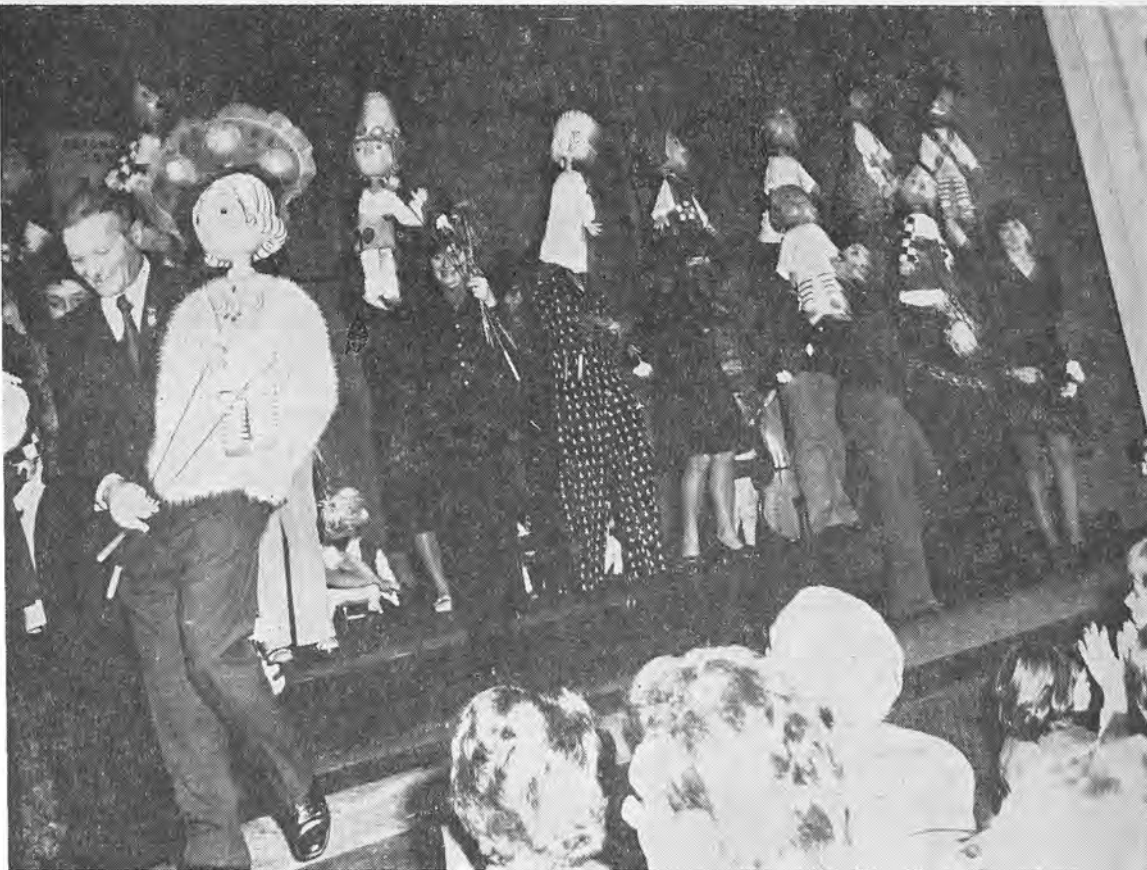
SUS : Concert pentru violoncel și pian : R. Zolla, Suzana Katz și Eugenia Dumătriu-Popovici.

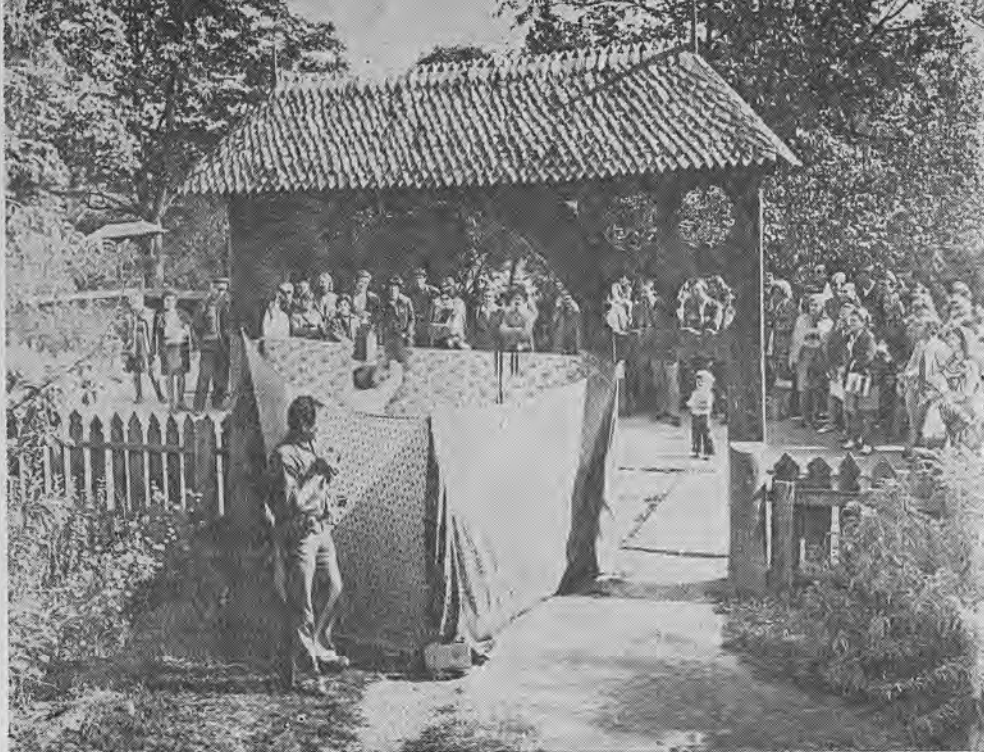
JOS : Final cu tot ansamblul. În prim-plan, Valeriu Simion ; în centru, Brândușa Zaița-Silvestru.

nealterată, a dat un fior aparte întregii sărbătoriri. Cea de-a doua, invitația adresată tuturor celorlalte colective de păpușari de același „leat“ (care, adică, împlinesc anul acesta tot 25 de ani), de a prezenta pe scena de la „Tândărică“, la alegere, câte două spectacole : o confruntare spontană și colegială, din a cărei reciprocă generozitate copiii-spectatori și adulții-creatori au deopotrivă de câștigat.

Iată de ce „Tândărică“ ne e atât de drag : simbol al fanteziei, al ideii proaspete și al jocului poetic, el are o înaltă conștiință artistică, e un Teatru, în cel mai nobil și deplin înțeles al cuvântului.

I. P.





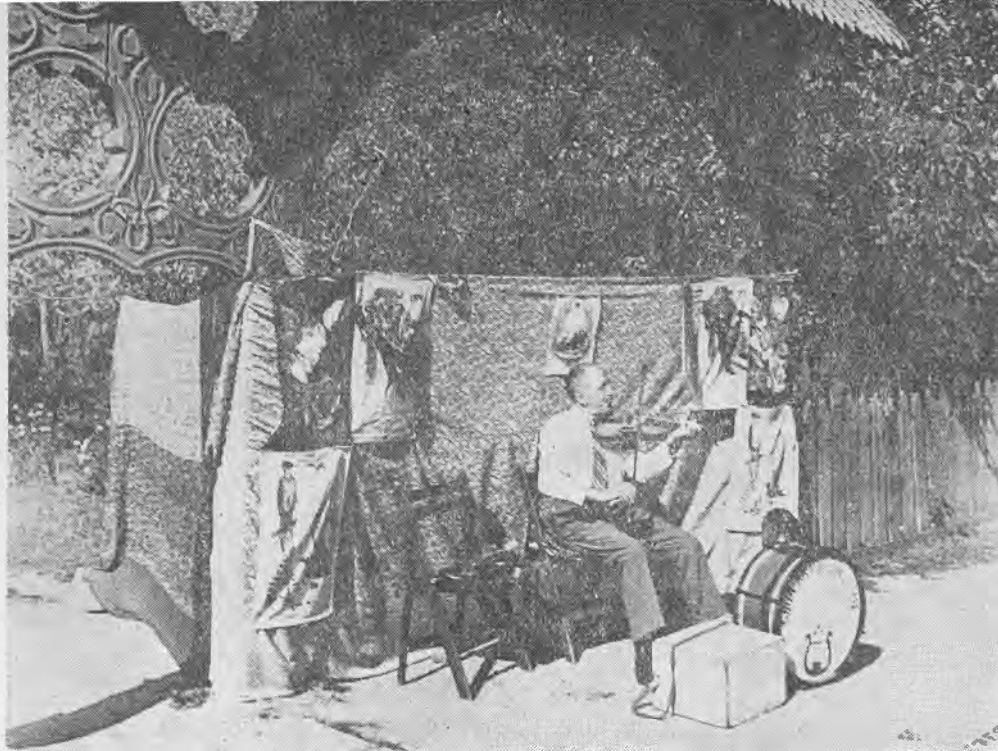
## JOCURI POPULARE CU PĂPUȘI LA MUZEUL SATULUI

Ulițele și grădinițele Muzeului Satului au cunoscut la începutul lunii octombrie o animație neobișnuită: păpușari dintre cei mai cunoscuți au venit din toate colțurile țării să prezinte „jocuri cu păpuși” de o rară prospețime, dovedind spectatorilor citadini, oamenilor blazați ai secolului XX, resursele nesecate ale unei arte străvechi. Grupurile care se îngrămădeau în fața cortinelor peștrițe din pînză înflorată, atrase de sunetele stridente ale unei muzici de bălci, gustau cu o bucurie neascunsă, alături de copiii entuziasmați, revelația *naivității autentice*, a unei naivități „născute și nu făcute”. Mărturisesc, fără a mă rușina, că au fost clipe în care am simțit că mi se umezesc ochii. Nu numai că nu m-am rușinat, dar am mai avut o revelație: copilăria n-a plecat de tot, a mai rămas pe aproape și, am simțit asta, privindu-i pe furis și pe cei din jur.

Inspirată inițiativa păpușarilor profesioniști de a avea un *prolog* alcătuit din reprezentații ale confracților lor, păpușari populari, în ajunul jubileului Teatrului „Tândărică”.

Inspirată inițiativă, întrucît îi unește pe acești entuziaști „sufletişti”, care sînt păpușarii. Și n-am avut nici un moment senzația că nu m-aș afla în fața unor profesioniști: ei sînt continuatorii mării tradiții a teatrului popular, a „commediei dell'arte”, a maeștrilor teatrului de bălci, care a fost o epocă de înflorire în istoria teatrului.

Inspirată a fost și *selecția* numerelor: o adevărată demonstrație a unității în diversitate. Micul caiet-program, alcătuit cu rigoare și pasiune, reliefează aceasta: „diferiți ca mod de exprimare, dar contopiți în unitatea pe care o reprezintă farmecul naiv, adresa directă, comicul simplu și sănătos al teatrului popular de păpuși.” Într-adevăr, deși au existat mai multe variante ale aceleiași trame, tradiționalele comedii sau farse însuflețite de cuplul „clasic” Vasilache și Marioara, fiecare variantă a fost *altceva*,; a adus nu numai noi nuanțe, ci noi accente semnificative pentru mutații de substanță. Astfel, dacă varianta prezentată de păpușarul Ion Bortea din București, păpușar din tată în fiu (care a deschis programul) a fost mai



Gheorghe Evghenie din Tîrgu-Neamț, zis și „Ghiță, artistul din lume“, zis și „omul-orchestră...”

În stînga, plan general, cu decor și spectatori, care are meritul de a surprinde ceva și din ceea ce se petrece „dîncolo de cortină”...

elaborat, dezvăluind grija „regizorului” pentru rotunjimea unui spectacol clasic, varianta unui alt păpușar bucureștean, reprezentant al unei generații mai tinere, Gigi Mocanu (care a încheiat programul), a schițat tendințele unei modernizări deloc supărătoare: Vasilache a devenit mai subțire-malițios, amintind intrucitva de evoluția către satanism a lui Punch. Însăși expresia acestui Vasilache indică această tendință, prezența unei ironii acide. Fără a pierde din seva populară, personajul celebrează cu noi accente triumful asupra Diavolului și asupra Morții, personaje care și-au păstrat densitatea alegorică din vechile moralități medievale.

Interesantă ideea păpușarului moldovean Gheorghe Evghenie de a prezenta teme cu variațiuni. Necruțător în satirizarea soției rele, cicălitoare, duios față de lacrimile soției iubitoare, acest artist multilateral face parte dintre „ultimii mohicani” ai unui gen spectacular pe cale de dispariție, teatrul de bileci. Micile sale păpuși, făcute din cirpe multicolore sau petice de blană, vibrau de o viață tumultuoasă, se izbeau cu capul de prag, rideau sau plîngeau cu foc. Muzicant virtuos, violonist, trompetist și minuitor al unui sistem ingenios de baterie „ascuns”, el continuă, într-un fel, tradiția clovnilor muzicali.

De altfel, aruncă degajat cite o vorbă de duh celor din jur, continuînd netulburat să cînte, de pildă, dintr-o nară, la fluiet, un fluiet de cioban metamorfozat în caricatura unei mici trompete. Nu ezită să-și facă „autoreclama” zgomotoasă, prezentîndu-se la început și la sfîrșit: „Ghiță, artistul din lume”, în timp ce copiii îi silabisesc numele, scris cu litere de-o șchioapă pe tobă.

Duși de valul unditor al grupurilor nomade, fugim la o altă căsuță, ca nu cumva să pierdem numărul următor.

De o mare originalitate, păpușarul Stancion Domnosie din Bouțari, cîmpoier bănățean. Cîntînd dintr-un cimpoi confecționat de el, micile sale păpuși dansează în ritmul muzicii. O pereche minusculă, fragilă, grațioasă și, totuși, de un temperament pe care l-am numi chiar vulcanic. Articulațiile picioarelor, capetele din lemn scrijelat, vopsite cu creion chimic și vopsea roșie, sînt de-a dreptul mișcătoare. Ducîndu-ne după aceea să aflăm „secretul”, am fost uimiți de simplitatea procedurii, de ingeniozitatea sa. Efectul este tulburător, amintind de ceea ce francezii numesc „marionnettes à la planchette.”

Tatăl și fiica, Pelian Mihai și Pelian Suzana, din Sălașul de Sus, județul Hune-

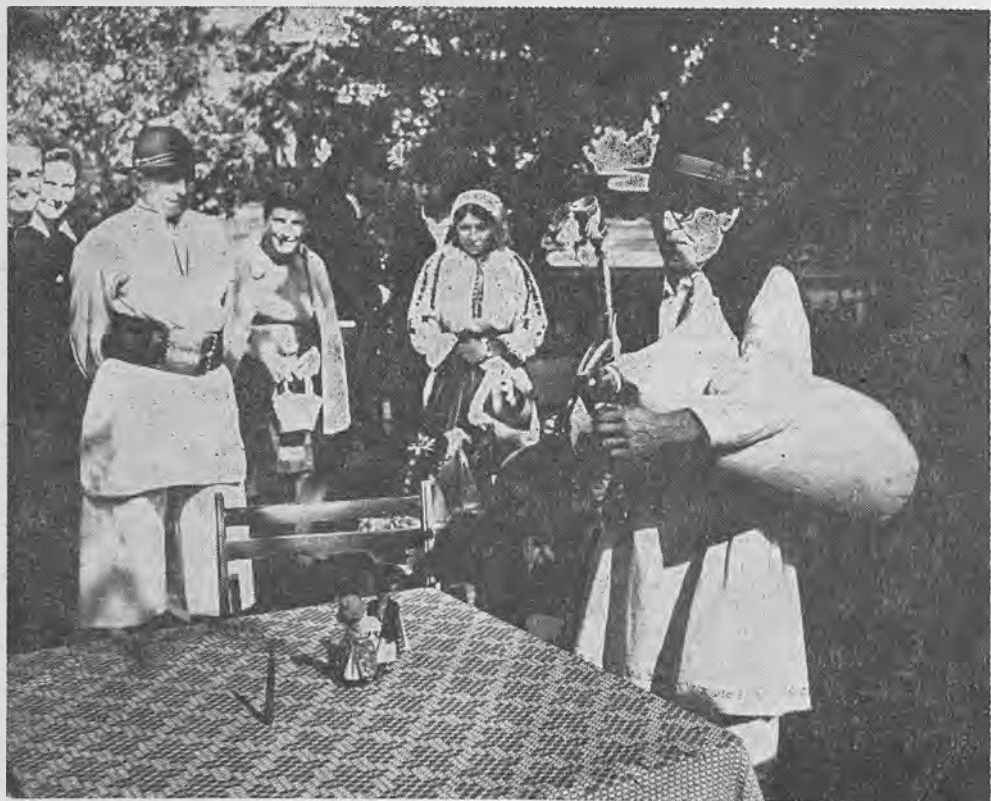
doara au venit cu un mic spectacol ingenu, candid, aproape hieratic. În interiorul clasicului hîrzob, împodobit cu hîrtie colorată, pe care erau pictate soarele, luna și luceafărul, în spatele unui geam de sticlă, se mișcau frenetic sau plutind, mirese, miri, oițe albe, lupi negri. Forme stilizate creind o atmosferă de magie. Intrările laterale și dispariția figurinelor amintesc de teatrul de umbre oriental. Fiica mînuia păpușile iar tatăl era Prezentatorul, așa cum îl concepe Brecht, pe filiația vechilor povestitori orientali. Detașat, cu o voce domoală, prezenta suita de personaje prinse în acțiuni vesele sau crude. Și deodată, acest Prezentator ne-implicat în acțiune, element epic pur, ridică puntea legăturii nemijlocite cu eroii săi: deschide o ușiță apropiată de el și pune un bănuț în oala de dar pe care i-o întinde mireasa.

Nici unul dintre păpușari nu se repetă, nu reia în mod mecanic ceea ce păpușarii dinaintea sa au arătat. Ion Ciubotaru din Piatra-Neamț și-a confecționat un aparat pe cît de simplu, pe atît de ingenios: păpușile sale, pe tijă, dansează acționate de un fel

de „tablou cu butoane“, îmbrăcate în postav reșu și negru, amintind de mașinările miraculoase din bilciuri. Ritmuri vii, agitate, sacadate: Căiuții, Capra, Ursarul cu ursul, ba chiar și un dans exotic, african. O suită colorată de vechi obiceiuri și ritualuri.

Unică în felul ei este păpușa mecanică mare, aproape în „mărime naturală“, pe care a imaginat-o un cunoscut artist amator din Pașcani, Rudi Nesvadba. Întrebîndu-l dacă l-au preocupat problemele păpușilor mecanice, ne-a mărturisit că eroul său Gogu s-a „născut“ dintr-o glumă. „Părintele“ său este și un iscusit ventrilog. Dialogul pe care-l poartă cu Gogu este cît se poate de firesc. Improvizațiile contribuie și ele la această impresie de naturalețe. Și totuși, am simțit că această păpușă mecanică expresivă, am spune chiar inteligentă, cu ochii vii, cu o expresie cercetătoare, un fel de caricatură a creatorului ei, are ceva neliniștitor, misterios. Copiii stăteau, parcă, la o distanță mai „respectuoasă“, dar la sfîrșit nu s-au sfiit să-i strîngă mîna.

Stancion Domnosie, din Bouțari (Caras-Severin), cimpoier, ale cărui păpuși miniaturale dansează în ritmul muzicii. În asistență, alți doi creatori originali, Mihai Pelian și fiica sa Suzana, din Sălașul de Sus (Hunedoara).





**SUS :** O inspirată co-producție ad-hoc : pentru păpușile lui Ion Ciubotaru din Piatra Neamț cîntă Ghiță, „artistul din lume“.

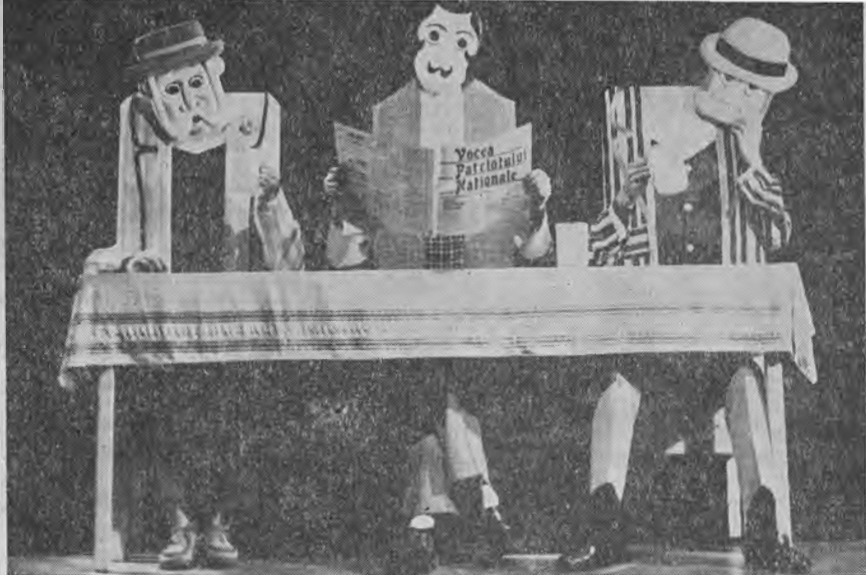
**JOS :** Rudi Nesvadba din Pașcani îi împrumută vocea sa păpușii Gogu.

N-a lipsit din spectacol nici unica femeie-interpret a genului (așa cum se arată în program) Florica Ciubotaru. Pasiunea pentru păpuși se pare că sălășluiește în familie. Cerdacul era împodobit cu cusături, așa cum numai o femeie le înflorește cu ața. Varianta moldovenească a cuplului Vasilache și Marioara a adus o adiere de lirism, bocetul la moartea Mariei, deși grotesc, avea o undă de duioșie, pe cînd interpreții bărbați pregăteau chiar în bocet satirizarea Popii.

Cînd ultima păpușă a rostit „La revedere“, un fior de regret a străbătut grupul adunat în fața cerdacului. Și deodată, parcă simbolic, sau abia atunci am început să fim atenți și la ceea ce se petrece în jur, citeva frunze roșii s-au rotit lent prin văzduh. Da, era o zi însorită de octombrie, dar „jocurile de păpuși“ ne-au transpus într-o primăvară veșnică. Mulțumim din toată inima acestor artiști-artizani, mulțumim din toată inima inițiatorilor și animatorilor mișcării noastre păpușărești, neobositei conducătoare a Teatrului „Tăndărică“, Margaretei Niculescu, care a avut inițiativa acestui încântător spectacol, de neuitat, și Institutului de cercetări de etnologie și dialectologie, care a tradus această inițiativă în fapt de artă.

**Ioana Mărgineanu**





## Tîrgu-Mureș:

Ianoș Viteazul

25

★

Cuconițele  
mele dragi

Analizînd spectacolele prezentate de Teatrul de păpuși din Tîrgu-Mureș — teatru care împlinește, ca și „Tăndărică“, gazda festivalului, un sfert de veac de activitate — trebuie să remarcăm încă de la început orientarea spre un repertoriu de ținută, efortul de a familiariza pe cei mai mici spectatori cu o literatură de calitate, cu opere și autori de consacrare internațională.

Păpușarii din Tîrgu-Mureș au fost prezenți la săptămîna «Oaspeți ai lui „Tăndărică“» cu *Janos cel viteaz* adaptare a lui Tömöry Peter după balada lui Petöfi Sandor și cu un scenariu realizat de Valentin Silvestru după schițe ale lui I. L. Caragiale — *Cuconițele mele dragi*.

Foarte indicată pentru reprezentarea cu mijloacele scenice generoase ale teatrului de păpuși, balada lui Petöfi a dat naștere unui spectacol (regia — Antol Pal, scenografia — Ambrus Imre, muzica — Csiky Boldizsar) de caldă vibrație poetică. Autorii transpunerii scenice au reușit să dea o tonalitate unitară permanentei îmbinări a planurilor acțiunii — cel real, al satului de unde pornește eroul, universul fantastic (lumea vrăjitoarelor, călătoria lui Janos și a tovarășilor lui printre stele) episodul de la curtea Franței etc. Spectacolul se dezvoltă armonios, echilibrat, cu momente de lirism, pigmentate de momente comice, de accente satirice. Păpușile sînt bine alese, cu fizionomii exprimînd exact caracterul personajului, categoria socială, caracteristicile fiecărui popor. Un alt merit al



SUS: Lumea lui Lache și Mache :  
„Cuconițele mele dragi“: scenariu de  
Valentin Silvestru după I. L. Caragiale.

JOS: Balada lui Janos cel Viteaz,  
adaptare de Tömöry Peter după  
Petöfi Sandor.

acestui spectacol populat de vrăjitoare și căpcăuni este bunul gust, un foarte precis simț al măsurii în înfrunghierea „răilor”. (Fac această afirmație gândindu-mă la un alt spectacol prezentat în cadrul aceleiași săptămâni — spectacol întrutotul lăudabil, de altfel — în care Zmeul și Muma Pădurii au fost atât de „bine” realizați încît au șocat, pur și simplu, pe vajnicii spectatori preșcolari).

De cu totul altă factură decît balada lui Petöfi, *Cuconițele mele dragi* dă viață scenică lumii atît de viu a Piscupeștilor și a Protopopeștilor, a lui Mitică și a lui Lache, prinși în permanenta lor rețea de interese, de birfe, de scandaluri și complicități. Scenariul lui Valentin Silvestru dramatizează cîteva dintre cele mai cunoscute schițe ale lui Caragiale, țesute între ele, sudate prin sueta „amicilor” reuniți în jurul nelipsitelor aperi-

tive, de la nelipsita herărie. Spectacolul *Măriei Mierluț* (scenografia — Ambrus Imre, muzica — Ionel Clinciu) urmează cu fidelitate liniile textului, fără deosebită inventivitate scenică, dar cu soluții exacte, cu probitate profesională. Un spectacol de culoare deci, de vervă, în care umorul parcurge toate nuanțele de la tandră ironie pînă la sarcasm. Diferențiate între ele și totuși confundabile pînă la un punct, păpușile reușesc să creeze imaginea unei lumi de Mite și Mitici dacă nu *aceiași* oricum *la fel*, frați întru necinste, întru găunoșenie și ridicol. Cu un plus de inventivitate, cu o mai mare suplețe și diversificare a mijloacelor de expresie, spectacolul teatrului de păpuși din Tîrgu-Mureș poate fi foarte util și foarte agreabil tinerilor săi spectatori.

Cristina C.



„Copilul din stele”, de Victoria Gavrilăscu, după Oscar Wilde.

## Sibiu:

Sînziana

și

Pepelea

★

Copilul  
din stele

25

Cu vreo două săptămîni înainte de a veni la București să-l sărbătorească pe „Tăndărică”, harnica trupă bilingvă (română-germană) a teatrului de păpuși din Sibiu a trăit, acasă la ea, emoțiile propriiei sale aniversări. În fața micilor săi abonați — (e bine cred, să se aple, că aîdoma unor teatre mari, micul teatru sibian își are abonații săi permanenți, care, preț de o ciocolată mare, pot vedea cinci spectacole în cinci zile anumite) — cele două secții au prezentat într-un cadru sărbătorec cîteva spectacole, mostre din bogata recoltă adunată de-a lungul celor două decenii și jumătate de existență.

Două din aceste mîntări „reprezentative” : *Copilul din stele* și *Sînziana și Pepelea* le-am văzut și noi cu prilejul celei de a patra zile festive de la București. Așa cum ne-a mărturisit unul din veteranii teatrului, regizorul Ion Hîndoreanu, discipol al lui Radu Stanca,

teatrul sibian de păpuși, după ce și-a câștigat independența și s-a eliberat, acum șapte ani, de sub tutela „teatrului mare“, cu sprinjinul substanțial și permanent dat de reprezentanții forurilor culturale din localitate, a reușit să-și descopere un drum propriu, să-și formeze o personalitate. Așa cum am văzut și noi, nu e vorba de o personalitate epantantă, pornită să facă borbă în cer, să inoveze cu orice preț, împrumutând formule proprii altor genuri. Trupa sibiană merge cuminte și sigură pe urmele teatrului tradițional păpușăresc, aplicând la scara posibilităților sale reale elemente de esențializare și stilizare moderne, în cadrul specific genului. Păpușa rămâne elementul unic de exprimare în gama diversă de inspirație regizoral-scenografică la dimensiunile minusculei scene.

Ambele spectacole regizate cu fantezie și aplicație profesională de Ion Hindoreanu, încadrate în decorurile frumoase și sugestive, stilizate cu bun gust, cu soluții ingenioase și spectaculoase, ale lui Febus Ștefănescu, au constituit prilejuri de încintare și bucurie, de emoție, savuroase exerciții profesionale „în materie“. Ele au făcut dovada potențialului creator al colectivului pe terenul solid al teatrului de păpuși tradițional.

Versiunea sibiană a *Copilului din stele* a fost tratată sub forma mirifică a basmului clasic, cu efecte „la vedere“ în stare să taie respirația. Zăpada se topește miraculos de pe acoperișurile caselor mici, de nuiele, cu lumină la ferestre. Pe derdelușul cu pomișori înghețați, apar sub ochii noștri, și sub acțiunea binefăcătoare a soarelui (aceiași reflector care schimbă doar lumina), primăvara cu floricele și iarbă, cu aceiași copaci întorși pe dos pe care se desenau acum frunze și flori, cu păsărele care ciripeau vesel pe ramuri. În lumea oamenilor-păpuși, băieței zgomotoși cu hazu-n pălărie, fetițe blonde și durdulii cu codițe, bătrâni bărboși, un iepure grațios, — nespus de hazliu prin urechile lui lungi și „vibratoare“, au făcut ca reprezentarea sibiană să se desfășoare animată de o sinceră emoție și duioșie, de o poetică decantare a mesajului ei educativ.

Toată suflarea micilor bucureșteni, care învață la grădinița de limbă germană, a participat, cu suspine, la suferințele micului erou care, pentru faptele lui rele, a fost transformat în broască. Dar, așa cum se cuvine, el

și-a recăpătat prin fapte bune chipul lui frumos de altădată, schimbînd în același timp fețele micilor spectatori și stîrnind aplauzele lor frenetice. Aceste aplauze s-au adresat, sperăm, deopotrivă, tuturor creatorilor, dar mai ales artiștilor minuiori, pentru că ei, îndeosebi, ne-au făcut să credem aievea în plămămirile lor de cîrpă și lemn. Am admirat și am aplaudat mai ales măiestria minuitoarei Lilly Kraus, care, timp de 25 de ani împreună cu regizorul Ion Hindoreanu și alți veterani, a slujit cauza teatrului de păpuși din Sibiu. Ea a însuflețit cu o participare totală, cu o impresionantă dăruire în mișcare și glas, păpușa-erou a spectacolului, conferindu-i atribute umane, sensibilitate, fior dramatic și poetic.

Alături de colegii săi, Otti Strasser, Hannes Roppelt, Hanni Wagner, Elena Cheregi, am întîlnit-o pe Lilly Kraus dintr-o „mîină de ajutor“ și spectacolului *Sinziana și Pepelea*, unde a minuit cu mult talent și farmec pe mucalitul și îndrăznețul flăcău al lui Alecsandri, pe însuși Pepelea.

Spectacol de „mare montare“, pentru desfășurarea armatelor lui Papură-Vodă și Lăcustă-Vodă, a fiorosului zmeu, i s-au adăugat în fața scenei câteva paravane, îmbrăcate în sac. O reprezentație vioaie, veselă (puțin, poate prea zgomotoasă și lipsită de nuanțe în interpretare), cu decoruri și păpuși stilizate expresiv, cu exagerări conștiente, pline de haz, subliniind caracterul satiric al partiturii. Ne-a amuzat foarte mult toată suita de pretenedenți la mina Sinziane, Lăcustă-Vodă cu armata sa lăcustească și mai ales Pîrlea-Vodă cel gras și vioi, cel plin de neastîmpăr, foarte frumos și convingător minuit de Petru Baroncea. Multe momente frumoase în această reprezentație au captat atenția copiilor. Ele se datresc unei munci colective, de mare pasiune, la care au participat, deopotrivă, creatorii ambelor secții. Se cuvine să amintim și numele celorlalți entuziaști și mult solicitați interpreți ai colectivului sibian: Ira Alexandrescu, Viorel Oancea, Sanda Moga, Lia Andrec, Nicolae Rodeanu, Andrei Gîlea, Maria Strelețiu, Ingrid Schiller, Emilia Ivănuș, Bock Günther. Aceștia fac totul plus gloria acestui teatru, căruia directorul său, Nicolae Rodeanu îi veghează, și el, neobosit, de vreo zece ani încoace, destinul.



# Craiova:

25

## Ion Talion ★ De-a scuțița roșie



Alexandra Davidescu și Adriana Stamate, minuind luceferii-pețitori ai soarelui, în „Ion Talion“ de Nela Stroescu.

Frate geamăn cu „Tândărică“, Teatrul de păpuși din Craiova — una din cele mai voinice, mai nostime și mai cutezătoare odrasle a marii familii păpușărești din România — după ce-a colindat globul pămîntesc în lung și-n lat, după ce-a obținut, în întrecere cu cele mai remarcabile ansambluri păpușărești din lume, numeroase victorii, și numeroși lauri, iată-l ambiționînd să-și arate puterea și în candida competiție a festivității bucureștene.

După ce patru zile încheiate și-a sărbătorit la el acasă, în „Cetatea Băniei“, cu pionierii și cu toți ceilalți prieteni ai săi, cei 25 de ani de activitate în care a cules de la peste 1.200.000 de spectatori aplauze pentru cele peste 6.000 de spectacole realizate, iată-l în prezent la București cu două din cele mai recente premiere. Foarte diferite ca modalitate, *Ion Talion* și *De-a scuțița roșie* poartă, în ansamblul lor, girul aceleiași personalități, timbrul specific al originalității, al fanteziei, și al talentului creatorilor săi.

După reprezentăția cu *Ion Talion*, foyerul teatrului „Tândărică“ vibra de exclamații și păreri :

— E cea mai interesantă și mai convingătoare formulă propusă pentru genul, atât de dificil în teatrul de păpuși, al legendei și al baladei — afirma o specialistă în materie, de la Sibiu.

— Deseori asemenea încercări de a reda eroicul și vibrația patriotică cu păpuși frizează ridicolul, zicea alta.

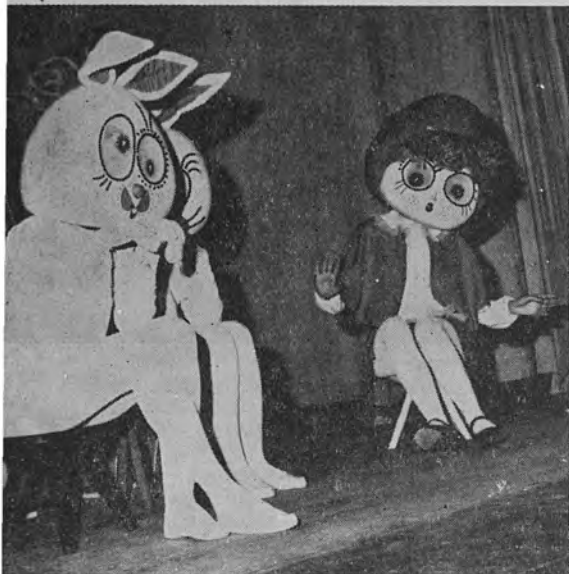
— Eh ! E ușor să realizezi o baladă populară cînd îl ai acolo, la îndemînă, pe Tudor Gheorghe, sau pe Eustațiu Gregorian, conchidea alteineva.

Nu. Nu a fost deloc ușor, zicem noi, care am urmărit nu puține căutări în această direcție, și știm cîte mostre s-au creat, pînă acum, pentru filtrarea și topirea în creația păpușărească a elementului folcloric și cîte eșecuri au existat chiar și aici la Craiova. Recentul experiment craiovean e reușit nu numai pentru că avea o splendidă scenografie, semnată de Eustațiu Gregorian, nu numai pentru că a fost folosită vocea lui Tudor Gheorghe. Ci pentru că, de data aceasta, au colaborat armonios, au fuzionat organic,

absolut toate componentele spectacolului. Pur-tînd desigur și acum însemnele talentului viguros original al lui Eustațiu Gregorian (mare rafinament, în stilizare, inimitabilii ochi de stele lucitoare ai păpușilor, cu capetele lor subțirel pletoase, tăiate parcă în piatră ; caii înaripați ; cozi involte de pînă, care, la nevoie, se transformă în arbori ori în poetice adăposturi ; aștrii de bronz sau de turtă dulce cu zimți...) scenografia n-ar fi putut totuși, — singură, cu toată expresivitatea și plasticitatea ei unică, — să contribuie la reușita spectacolului. Era nevoie și de o inspirată regie : a lui Horia Davidescu. Vocile unor mari interpreți — Tudor Gheorghe (Ion Talion, fecior de domn) ; cei doi cunoscuți actori ai Naționalului din Craiova, Vasile Cosma (Soarele) și Marina Bașta (Luna) — nu s-ar fi putut afirma nici ele singure. Era nevoie și de o partitură de valoare : transcrierea Nelei Stroescu, pentru scena cu păpuși, a cunoscutei balade populare, cu incontestabilele ei calități de construcție, de expresie. Nela Stroescu decantează cu autentic fior dramatic sentimentul etern al iubirii, impune cu aura poeziei inefabile, cu puritatea și plasticitatea proprie limbajului popular, triumful umanității, valoarea sublimă a trecătoarelor suferințe pămîntene deasupra eternelor dar sterpelor frumuseți celeste.

Stăpin pe aceste trei valoroase componente, adoptînd modalitatea minuirii „la vedere“, cu interpretii păpușari înveșnîntați în frumoase și deosebit de simple straie, de sorginte populară, Horia Davidescu a reușit să-și proiecteze, elaboreze și să-și pună la punct montarea cu o mare simplitate și noblețe, cu sobrietate și poezie, în zona legendei și a mitului românesc.

Spectacolul impune cu extrem de puține detalii (un joc de voluri albe, transparente, cu multiple funcții : raze, paravane, ape înghetate), o mișcare scenică de o mare grație și eleganță, grupaje expresive, stările poetice și dramatice ale textului.



Doă scene din musicalul „De-a scufița roșie” de Alexandra Davidescu. Sus : Scufița Roșie în dialog cu iepurașii ; jos : conflictul dintre urs și vulpe.



Același cuplu : Horia Davidescu—Eustațiu Gregorian (care de 25 de ani colaborează pe baza unei afinități de concepție, de temperament și aspirații) a obținut mai puține sufragii la spectacolul muzical *De-a scufița roșie*. Controversele s-au iscat de pe poziții diametral opuse, absolutizante, de acceptare totală sau de respingere totală a acestui gen nou, socotit un hibrid în creația păpușărească. Eu cred că nu e bine să se condamne „în principiu” și „în bloc” asemenea încercare. E adevărat, acestui spectacol i-a lipsit ceva important : densitatea textului. Alexandra Davidescu n-a izbutit să contemporaneizeze, să exploateze suficient de bogat ingenioasa ei intenție. să alimenteze cu mai multe idei, cu mai multe acțiuni, cu semnificații educative, scheletul bătrinei povești. Banda sonoră agrementată cu melodii vioaie și atractive era și ea primejduită de lungimi, pîndită, pe alocuri, de monotonie. Dar să fim drepți. După părerea mea, această reprezentare — divertisment vesel și colorat, joc copilăresc, amuzant și dezinvolt, fără pic de vulgaritate — avea și multe calități. În primul rînd darul de a demonstra diversitatea modalităților de expresie scenică în acest domeniu al artei păpușărești. **Montarea** a avut multe momente frumoase. Transformați în păpuși uriașe, cu capete deosebit de expresive, cu amănunte vestimentare pline de haz — (un urs dolofan cu pantaloni scurți și bretele, un lup cu scufiță și tranzistor, o vulpe liliachie cu rochie roz, mulată pe trup, trei iepurași în maieuri albe, eroina cu imensa ei bască roșie, cu ochii ei de stele verzi și cu cîinul zburlit de rafie) — interpretii-păpușari au dansat și au cîntat cu mare plăcere și cu grație, încîntînd deseori privirea. Apariția și evoluția lor în scenă a creat bună dispoziție. Mă refer la explozia comică care a însoțit apariția Ursului și evoluția lui scenică, savuroasă, susținută, cu mult firesc și farmec de către Costache Ionescu : la atît de pitorescul și expresivul lup, interpretat cu mare vioiciune de Mircea Surdu, la tremurul gingaș al fricoșilor iepurași, prezența cu farmec naiv de Ioana Rudeanu, Rodica Spătaru și Lidia Cernușcă. Mă refer apoi la cele două ciori, hazlir animate de Eleonora Constantinescu și Dan Dumitru. Și apoi, eroina spectacolului : Scufița roșie a fost prezentată cu mult haz, cu sensibilitate, cu grație de Alexandra Davidescu ; tot ea a realizat, împreună cu Adriana Stamate și în spectacolul *Ion Talion*, o adevărată creație.

Un succes real, de prestigiu, obținut și acum, la București, de trupa craioveană. El vine să se adauge celorlalte izbîzni înregistrate de-a lungul existenței acestui colectiv, cu elanuri și pasiuni neobosite, conjugate la unison de membrii săi.

Valeria Ducea

# Pitești:

## Ursulețul Strică-Tot

★

### Alelei, voinicii mei



Aliniat la „startul“ festivalului cu două spectacole de facturi diferite, adresate unui public de vârste diferite, teatrul piteștean a dat o imagine nu foarte clară, destul de inegală, a posibilităților sale.

Primul spectacol, *Ursulețul Strică-Tot* de Jan Wilkowski în adaptarea semnată de Anda și Nicolae Mares, a constituit un început puțin semnificativ. Piesa este o povestioară foarte simplă și totuși foarte confuză care se desfășoară opintit, fără surprize, fără fantezie, fără haz. Personajele par toate cam sărace cu duhul, inclusiv raisonneur-ul — Tata Ursul, inclusiv Vulpoiul care știe că trebuie să fie viclean și să păcălească pe cineva (își cunoaște, sărmanul, destinul artistic!), dar o face cu atâta stângăcie și efort încît înfrîngerea sa din final stîrnește mila și nu satisfacția. Morala, parte nelipsită în piesele pentru copii, este aici destul de incertă: ursulețul Timotei face o serie de pozne după care, reabilitîndu-se într-un mod nu foarte limpede, va fi lăudat de către preînțeleptul său tată și declarat un fel de erou al pădurii. Deși nu se obișnuiește, cred că în acest caz nu este lipsit de interes să redau remarca auzită întîmplător de la o spectatoare, educatoare venită la teatru împreună cu grădinița: „Din această piesă copiii nu au putut învăța altceva decît să-și strice, liniștiți, jucăriile și să-și dea picioare în spate“.

Desigur, nimeni nu pretinde unei piese dedicate preșcolărilor o problematică de grave și tulburătoare semnificații sau rafinate de ordin stilistic, dar claritatea subiectului, logica riguroasă a construcției, sînt, cred, primele condiții ale teatrului pentru cei mici.

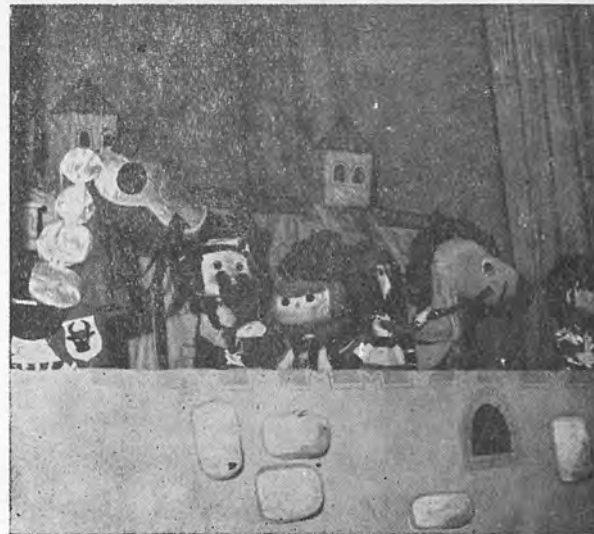
Spectacolul Teatrului „Așchiuță“ din Pitești (regia — Aurel Anchidin, scenografia — Emil Moise) pare destul de descurajat de text, preluîndu-i, din păcate, defectele. Am asistat, deci, la un spectacol înclecat, neritmat, care stîrnește în sală valuri de plictiseală. Absolut inexplicabil din punct de vedere al momentului ales, de două ori pe parcursul desfășurării reprezentației, spectatoarii au început să aplaude, la început răzlet apoi într-o foarte zgomotoasă unanimitate.

SUS: „Ursulețul Strică Tot“, o povestioară morală adaptată de Anda și Nicolae Mares, după Jan Wilkowski. JOS: La întilnirea istoriei cu legenda, „Alelei, voinicii mei“ de Viorica Huber-Rogoz.

Dorința de animare a atmosferei? Sugerarea mai mult sau mai puțin directă a nerăbdării cu care așteptau sfîrșitul spectacolului? Ironie? Încintarea de-a provoca un zgomot care, în sfîrșit, nu le este interzis ci chiar recomandat? Nu știu, dar publicul cel mărunțel știa el ce știa.

Între calitățile — totuși ale spectacolului — trebuie să-i recunoaștem meritul de-a fi rezolvat problema coexistenței firești, pescenă, a personajului-actor și a personajului-păpușă; trebuie, de asemenea, aplaudată evoluția Didei Anchidin în rolul principal, un „ursuleț“ înzestrat cu proștepime și haz.

Al doilea spectacol al piteștenilor, *Alelei, voinicii mei*, de Viorica Huber-Rogoz, se adresează unui public ceva „mai răsărit“, elevilor de școală primară, cuprinzînd două mo-



mente din istoria țării: o luptă din timpul lui Ștefan cel Mare și un episod din perioada lui Basarab I, întemeietorul Țării Românești. Textul are calitatea de a îmbrăca conținutul instructiv, de informare istorică, în haina foarte atractivă a unei întâmplări de basm, cu un stejar fermecat ale cărui frunze de aur pot îndeplini dorințele. Planul real se împletește cu acela imaginar, episodul istoric va fi rețrăit de eroul piesei (desigur cu toate atuările celui care „cunoaște sfîrșitul”) și nu citit în manualul școlar. Momentele evocate au fost inspirate alese, sînt dintre cele aflate la confluința istoriei cu legenda, sînt fapte reale îmbogățite însă de-a lungul secolelor, încărcate cu semnificații, innobilate de aura simbolului. Autoarea știe să evite pedanteria,

expunerea didactică, construind pe canavaua istorică o piesă de aventuri cu o acțiune dinamică, plină de prospețime.

Regia, semnată tot de Aurel Anchiid (scenografia — Clelia Otone, modelaj — Emil Marinescu, construcție păpuși — Angela Silisteanu) a știut să reliefeze calitățile textului, a dat spectacolului un ritm alert, atmosferă, culoare și sensibilitate. Păpușile — foarte frumoase, expresive, bine diferențiate tipologic(n-am prea înțeles însă de ce Ionuț Jder era îmbrăcat ca un nobil aposean).

O mențiune specială se cuvine ilustrației muzicale a lui Lucian Ionescu, bogată, sugestivă, într-adevăr utilă spectacolului.

**Cristina Constantiniu**



„Joc la soare“, o invitație la fantezie.

Ultima zi a fost consacrată teatrului din Iași, care a adus pe scena de la „Tândărică“ spectacolul muzical pentru preșcolari *Joc la soare* (pe versuri de Constanța Buzea, scenariu de Natalia Dănăilă și Cătălin Ciolca, muzica, Sabin Pautza) și *Farse medievale din noaptea de carnaval* de Hans Sachs (traduse și adaptate de Valentin Silvestru și Nicolae Reiter).

Teatrul ieșean e un teatru cu mari ambiții; schimbarea de titulatură din teatru de păpuși, ca toate celelalte, în teatru „pentru copii și tineret“, oficializată anul trecut, nu e o simplă formalitate, ci exprimă aspirația de a practica o artă a spectacolului proteică; pe afiș e înscris, pe scurt, întregul program de preocupări: animație, pantomimă, poezie, păpuși, măști. Pentru a compara velleități și posibilități reale, nu avem deocamdată la dispoziție altceva decît cele două montări menționate; orice observații vor fi deci, fatalmente, limitate.

*Joc la soare* se întemeiază pe o idee poetică generoasă: a-i antrena pe copii să-și invente singuri jocuri și să învețe să se bucure de propriile lor descoperiri. Diferite feluri de jocuri: clasicele „de-a“ (fotograful, cinematograful, școala etc); apoi glume, fantezii, arabescuri, folosind materia vie, alunecoasă și nestatornică a cuvîntului, așa cum s-ar folosi piesele unui joc de cuburi pentru a născoci diferite construcții; și improvizații cu cele mai simple obiecte, din care, cu ingeniozitate și cu îndemnare, pot prinde viață jucării încîntătoare. Această ultimă categorie de jocuri a „ieșit“ cel mai bine în spectacol; cutiile de carton, ambalajele cele mai neutre (ă propos — oare la Iași se produce whisky Johnny Walker? — ar fi interesant de știut...) au fost metamorfозate, în doi timpi și trei mișcări, spre hazul puștii din sală, în tot felul de siluete de copii și animale. Ca scenograf, Constantin Brehnescu a dovedit imaginație proaspătă și dibăcie. În postura principală însă, aceea

**Iași:**

**Joc la soare**

★

**Farse  
medievale**

**25**

de regizor, el n-a prea știut ce să ceară echipei sale ; cei șase actori, trei fete și trei băieți (Camelia Bujdei, Nina Dimitriu, Cristina Anca Ciubotaru, Constantin Ciofu, Constantin Amuntencei, Mircea Sava) se agită mult, sînt tot timpul în mișcare, plini de convingere și de antren și foarte simpatici, dar sarcinile lor scenice nu sînt limpezi ; de unde, o stăruitoare impresie de diletantism. Așa-zisul „caiet de regie“ e confuz și — cusur principal ! — prea puțin dens ; or, ca să trăiască, un asemenea spectacol trebuie să fie o cascadă de *trouvailles*-uri, să se păstreze tot timpul surprinzător ; repetările, dilatarea timpului, monotonia, riscă să-l asfixieze.

În ce privește suportul literar, e cam firav ; chiar așa fiind, alcătuirea spectacolului nu l-a pus destul în valoare ; în larma generală, intenția minuirii cuvîntului ca joc s-a rătăcit de mai multe ori ; „poanta“ nu s-a auzit clar. Muzica, în schimb, a dominat, voioasă și plăcută.

Montarea *Farselor medievale din noaptea de carnaval*, concepută, după cum informează programul, pentru a fi reprezentată în aer liber, nu poate fi judecată drept, astfel înghesuită pe scena micuță de la „Tăndărică“. Totuși, citeva trăsături sînt vizibile.

Farsele, în număr de trei (*Studentul călător în paradis, Nesățioasa zgîrcenie, S-a furat un cocos*), sînt de fapt mici satire la adresa unui viciu „fundamental“ — necinstea. Textul, așa cum e el scris, spune tot ce e de spus, epuizează problema morală prin expresie literară ; interpretarea scenică normală, cu actori, îi poate nuanța, îmbogăți, rafina — cu greu, însă, îi poate adăuga o nouă dimensiune. În aceasta rezidă problema înscenării concepute de Anca Ovancez (regie) și George Dorosenco (scenografie) ; ei și-au dorit un spectacol compozit, de teatru în teatru ; personajele farsei poartă măști enorme, — ceea ce interzice suplețea în arta minuirii cuvîntului — și evoluează pe o estradă, în fața actorilor nemascați închipuind participații la carnaval ; în antracte, aceștia beau, cîntă și se veselesc. Animația din carnaval, realizată corect și tradițional, nu pretindea altă tratare ; farsele propriu-zise, însă, lipsite de o idee de înscenare care să le elibereze din dilema acțiunilor-care-mimează-cuvîntul, nu izbutesc să evite pleonasmul. Spectacolul bate pasul pe loc și — viciu fundamental, de data asta în codul de norme ale teatrului — nu are haz.

Imaginea deține, cum e firesc, un loc central, formele sînt violent grotești, coloristica e exuberantă, tinzînd să reconstituie ambi-anța de burg în carnaval ; în contrast cu tendința spre rafinament și armonie caracteristică scenografului, de astădată el a mizat pe urît și pe disonanță ; rezultatul nu e întotdeauna în avantajul spectacolului.

Actorii au cheltuit multă energie, și e o minimă datorie de politețe să-i numim



Teatru în teatru, măști și actori : „Farse medievale din noaptea de carnaval“.

aci : Ion Agachi, Nicolae Brehnescu, Simona Agachi, Ortansa Stănescu, Emil Petcu, Constantin Ciofu, Elisa Florescu, Camelia Bujdei, Const. Amuntencei, Emilia Azamfircăi, Cristina Ciubotaru, Zina Costea. Cu aceasta, însă, nu atingem miezul problemei interpretării actoricești, la Teatrul pentru Copii și Tineret din Iași ; și nu numai aci, judecînd după ceea ce am văzut și în montări ale altor teatre. Se petrece ceva care seamănă cu o revoltă a păpușarilor ; sătui de anonimatul la care-i obligă genul, ei ies la lumină, urcă pe scenă alături de păpușă ; uneori, o împing chiar spre periferie și rămîn în prim-plan. Pînă la un punct, faptul e firesc ; poate că formula tradițională și-a trăit traiul, are nevoie de o regenerare ; poate că, din simbioza om-păpușă-mască, teatrul va avea de cîștigat în diversitate ; poate că de aci vor țîșni formule de reprezentăție pe de-a-ntregul noi. Dar există și un revers al medaliei : actorul, pe scenă, are nevoie de anume calități și de o anume formație profesională, pe care puțini păpușari o posedă ; utilizînd mereu clișeele veseliei copilărești, jocul lor pierde în sinceritate. Teatrelor din această familie li se pune acum, cu caracter de urgență, chestiunea cizelării mijloacelor actoricești ale interpretărilor.

I. P.



După silitoare dar modeste emisiuni estivale, se încearcă reintrarea în repertoriul serios, adică normal. Mai mult, teatrul TV caută forme și formule noi de reprezentare, ceea ce, fără îndoială, ca mod de a îndrăzni creator, merită laude, tentative în acest sens au mai fost făcute, dacă ne amintim bine momentul. În cursul verii, Letiția Popa a realizat un spectacol pe fondul viu, autentic al unui sat din Moldova, cu participarea în figurație a unor oameni ai locului. Textul fiind lipsit de valori dramatice, spectacolul nu a avut ecoul scontat. Experiența ca atare n-a rămas însă fără urmări. În alt context (Combinatul de aluminiu de la Slatina), dar și cu alt text (*Puterea și Adevărul* de Titus Popovici), regizorul Alexa Visarion încearcă o nouă formulă deschisă de teatru, de data aceasta cu un program foarte precis, trecînd dincolo de criteriile de decor și figurație, mergînd către o implicare activă a publicului în dezbateri, și nu numai a publicului ei și a regizorului, ceea ce înseamnă dinamizarea convenției teatrale prin, paradoxal, ducerea la extrem a convenției. Faptul teatral în sine, în liniile sale generice și practice, nu este nou. Meritul regizorului este de a fi transformat, împreună cu scenograful Victorio Holtier, spațiul scenic, adaptîndu-l perfect marii hale a combinatului, de a fi plasat deci acțiunea spectacolului într-un loc de muncă precis și printre oamenii care muncesc acolo, de a fi dat dezbaterii politice a piesei lui Titus Popovici cadrul social concret și revelator, lucru greu de realizat, dacă nu chiar imposibil, într-o sală de teatru. Condensînd textul, concentrîndu-l strict asupra cazului Petre Petrescu, alterînd timpul acțiunii cu timpul prezent, de lucidă analiză istorică, și cu intervenții ale regizorului însuși, care interoghează, cere explicații, stimulează confruntarea punctelor de vedere, Alexa Visarion stabilește, în ace-

lași timp, un contact perpetuu cu spectatorii, către care se vorbește, care sînt invocați ca martori sau ca judecători. Fără îndoială, nu orice tip de text dramatic este apt pentru acest tip de spectacol, iar din acest punct de vedere experiența lui Alexa Visarion a mers mai departe și mai profund decît aceea, amintită, a Letiției Popa. Dar și în cazul piesei lui Titus Popovici, model de teatru-dezbateri politică, regizorul a fost nevoit să opereze o reducere, păstrînd doar acele elemente care serveau cel mai bine ideea sa de teatru deschis. Formula a fost perfect înțeleasă de Liviu Rozorea (Petre Petrescu), Victor Rebengiuc (Pavel Stoian), Ștefan Radoff (Manu), Costel Constantin (Olariu), mai puțin de ceilalți interpreți, care au neglijat faptul că nu se află pe scena unui teatru.

Neavînd nimic comun cu televiziunea, cu, mai exact, specificul telegenic, ba dimpotrivă, experimentul lui Alexa Visarion rămîne un bun spectacol în sine și, mai ales, o ispititoare invitație la cutezanță.

★

Comedia dramatică sau, mai exact, și fără nici o notă de reproș, melodramatică, *Fata și caruselul*, a dramaturgului Al. Voitin a prilejuit regizoarei Domnița Munteanu un spectacol agreabil, cu cîteva reușite momente de haz (datorate actorilor Rodica Popescu-Bitănescu și Constantin Diplan) și cu alte cîteva mai puțin reușite momente de melodramă (încă nu știm să facem melodramă de bună calitate), cu prezențe actoricești de indiscutabilă calitate: Corado Negreanu, din ce în ce mai căutat de televiziune pentru simplitatea și autenticitatea jocului său, Margareta Pogonat, arătînd profunzime și diversitate nedezmîntită chiar și în rolurile aflate sub valoarea ei interpretativă, Aimée Iacobescu, într-o postură simpatcă de fetișcană „sufletistă” — cum îi place personajului să-și spună, Ștefan Radoff, grav și uman în rolul medicului, Rodica Tuțuianu și Iarina Demian. Spectacolul este, așa cum spuneam, agreabil, ceea ce nu e puțin lucru, în suita altor spectacole anoste, crispate, fastidioase (în televiziune, ca și în teatru...) Dar agreabil și atît. Autorul piesei, dramaturg experimental, creator de tipuri și bun evocator al unor momente istorice a ezitat vizibil în structurarea conflictului, începînd și abandonînd înainte de a le epuiza, mai multe linii conflictuale, ezitare ce s-a transmis, evident spectacolului. Piesa debutează cu un conflict de generații, tatăl (Mesterul Matei) fiind învinuit de fiică și de diriginta acesteia că se ocupă mai multe de caruselul său de la fabrică decît de fiica lui, care, la rîndul ei, este învinuită că s-a îndrăgostit fără știerea și fără consimțămîntul tatălui. Dar conflictul este repede abandonat (dealtfel, în cele din urmă, se va vedea că era un fals conflict, totul fiind absolut în ordine), pen-

tru a începe altul: fiica este geloasă pînă la ură pe inginera Petrișor fiindcă îl iubește pe tatăl ei. Dar nici acest conflict nu este de durată (ca să nu mai spunem că și el e fals), căci, brusc, imprevizibil și inexplicabil, fata începe s-o iubească pe Petrișor pe care o urîse... La toate acestea se adaugă problema caruselului care cînd merge, cînd nu merge, precum și problema (gravă) a ochilor meșterului, loviți de o boală periculoasă. Dramaturgul, atras mereu de altă direcție posibilă a conflictului, expediază dezinvolt cealaltă direcție, cam neatent la consecințele asupra unității piesei. Și alte momente poartă ștampila grabei de a scăpa de rigorile — e drept, apăsătoare — ale logicii dramatice: astfel, Meșterul Matei dispare, nimeni nu știe unde se află, toată

lumea care îl iubește (și toți îl iubesc) intră în panică, fiica, iubita, colaboratorul, profesoara se află într-o stare vecină cu disperarea, dar, la reparația sa, după o ședere, bănuim de durată, în spital, toți reacționează firesc și lejer, ca și cum ar fi fost plecat pînă vizavi să-și cumpere țigări. Actorii n-au nici o vină în aceste inconsecvențe dramatice, ei joacă bine și cît e posibil de convingător. Cu atît mai mult cu cît, dincolo de lubele de construcție, piesa oferă actorilor cîteva momente generoase de teatru, momente pe care interpreții și regizoarea le exploatează cu pricepere.

Sintem, deci, în așteptarea marilor spectacole.

Dumitru Solomon

## NOTE

Un eveniment editorial fără ecoul meritat în rîndul oamenilor de artă îl constituie tipărirea integrală în volumul Mihail Eminescu — Articole și traduceri (I) a versiunii românești după E. Röttscher — Arta reprezentării dramatice dezvoltată științific și în legătura ei organică. Se știe că poetul nostru național, la cererea lui M. Pascaly, a tradus opera esteticianului german pentru a servi actorului ca fundament teoretic în campaniile sale publicitice. Dar ce se trece cu vederea este pionieratul realizării eminesciene într-o vreme cînd limba noastră nu-și precizase terminologia estetică. Cine va pune în lumină importanța traducerii, deopotrivă pentru limba literară cît și pentru istoria ideilor estetice în România?

Se redescoperă un dramaturg: Victor Ion Popa! Trei teatre bucureștene l-au înscris pe afiș cu trei piese inedite. Dar animatorul teatral? O recență și lamentabilă carte scrisă fără înțelegere pentru om și operă ne-a trezit nedumerirea pentru faptul că atîți publiciști teatrali de azi l-au cunoscut, l-au omagiat ocazional, dar n-au scris cartea dreaptă și meritată despre fascinantul dramaturg, regizor, director, plastician, om de bine și de cultură la sufletul căruia s-au încălzit atîția... Trăiesc încă mulți oameni serioși care l-au știut bine; de ce nu scriu? Există doar un superb omagiu oral circulînd prin culise. E mult prea puțin...

★

N-am citit mare lucru despre tăcuta, nobila rivnă a lui Nicolae Teică, autorul traducerii in-

tegrale a lui Plaut în românește. Tradusă din latinește (săpt inutul de precizat, dar numai aparent, pentru cei ce nu știu cîte drame shake-speareene s-au tradus... din franceză!) opera clasicului antic are, în echivalențele românești, metrul original, ceea ce asigură ediției (în cinci volume B.P.T.) prestigiul filologic. O abuzivă și fragmentară imagine a „soldatului fanfaron“ am văzut recent în partea ilustrativă a conferințelor T.V. ale prof. Ion Zamfirescu. Așteptăm o fidelă transpunere scenică integrală. Din cele 20 de piese traduse de Nicolae Teică, alegeți una. Ați observat că actorul tînăr n-are exercițiul textului clasic? A textului fidel părintelui său, interpretat fără nădragii de vîcar american...

Ionuț Niculescu

## BUCUREȘTI

### Teatrul de Comedie

#### PE AFIȘ

*Un Hamlet de provincie* de A. P. Cehov. Traducere și adaptare de Anda Boldur. (Premiera: 15.II.1967.) Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemțeanu. Ilustrația muzicală: Mircea Ciortea. Coregrafia: Vera Proca. Asistent regie: Anca Livescu. Regia tehnică: Traian Ionescu. Suflor: M. Drăgulănescu. Distribuția: Costel Constantinescu (Glagoliev); Silvia Popovici (Anna Petrova), Mihai Fotino (Dr. Trilețki), Val. Plătăreanu (Voinițev), Amza Pellea (Platonov), Sanda Toma (Sașa), Vasilica Tastaman (Sofia), D. Rucăreanu (Glagoliev-Iul), C. Vintilă (Iakov), Eugen Racoți (Vasili), C. Băltărețu (Osip), Dem. Savu (Bogrov), Stela Popescu (Grecova), Aurel Giurumia (Colonelul Trilețki), Mihaela Buta (Katia).

★

*Opinia publică* de Aurel Baranga. (Premiera: 19.IV.1967.) Regia: Mihai Berechet. Scenografia: Dan Nemțeanu. Ilustrația muzicală: Aurelian Varga. Distribuția: C. Băltărețu, G. Șimonca (Directorul de scenă), M. Constantinescu-Govora (Regizorul de culise), Radu Beligan (Chitlaru), Ștefan Tapalagă (Pascalide), Ion Lucian (Directorul), Consuela Roșu (Secretara directorului), D. Rucăreanu, Eugen Racoți (Turculet), Dem. Savu (Băjenaru), Marcela Rusu (Otilia), Iarina Demian (Secretara ziarului), Costel Constantinescu (Ciorei), D. Chesa (Ion Ion), C. Vintilă (Braharu), Candid Stoica (Ioniță), Val. Plătăreanu (Manolescu), Gh. Grîșmaru (Dumitraș), Florin Tănase (Calamariu), Dorina Done (Geta), Mircea Șeptilici (Constantin Brana).

★

*Nicnic* de Anca Bursan și Gh. Panco. (Premiera: 29.III.1968.) Regia: Moni Ghelenter. Decoruri-costume: I. Popescu-Udriște. Ilustrația muzicală: Dinu Petrescu. Regia tehnică: Aurelian Varga. Distribuția: Amza Pellea (Tudor Mărău), Sanda Toma (Liana Stilea), Ștefan Tapalagă (Nicolae Udrea), Iuric Darie (Sorin Vîlsan). Val. Plătăreanu (Dan Briaru), C. Vintilă, Gh. Crîșmaru (Vasile).

*Disparația lui Galy Gay sau 1 om = 1 om* de Bertolt Brecht. (Premiera: 21.XI.1969.) Versiune românească de Mariana Șora și Mircea Șeptilici. Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemțeanu. Muzica: Paul Urmuzescu. Distribuția: Mircea Albuiescu (Uria), Mihai Pălădescu (Galy Gay), Dorina Done (Nevasta), Dem. Savu (Jip), Dumitru Chesa, Val. Plătăreanu (Polly), C. Băltărețu (Jesse), Cornel Vulpe (Mah-Sing), Aurel Giurumia, Ion Lucian (Wang), D. Rucăreanu (Fairchild), Stela Popescu (Văduva Begbick), C. Vintilă, E. Racoți, Gh. Șimonca (Soldați).

★

*Interesul general* de Aurel Baranga. (Premiera: 20.XI.1971.) Regia: Aurel Baranga. Decoruri: Mihai Tofan. Costume: Gabriela Nazarie. Regia tehnică: Traian Ionescu. Distribuția: Marcela Rusu (Lucia-Felicia Popescu Hrisanide), Amza Pellea (Toma Hrisanide), Mihai Pălădescu (Bocioacă Ion), Ștefan Tapalagă (Ion Carapetrache), Aurel Giurumia (Plătică Vasile), Dumitru Chesa (Sfințescu Jean), Cornel Vulpe (Linte Gogu), Dorina Done (Tanți), Lăliana Țicău, Gh. Crîșmaru, Consuela Roșu, Vladimir Găitan, Gh. Șimonca (Funcționari ai ministerului), Iarina Demian (Aurelia Țințoca), Eugen Racoți (Mihăilescu).

★

*Mutter Courage* de Bertolt Brecht. Versiune românească de: Mircea Șeptilici și Lucian Giurchescu. (Premiera: 7.IV.1972.) Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Ion Popescu-Udriște. Muzica: Paul Urmuzescu. Distribuția: Gheorghe Mihăiță (Alois), Gheorghe Crîșmaru (Brandt), Eugen Racoți (Carl), Candid Stoica (Ditter), Dumitru Chesa (Recrutorul), C. Băltărețu (Plutonierul), Marcela Rusu (Anna Fierling), Sanda Toma (Katrin), Vladimir Găitan (Schweitzerkas), D. Rucăreanu (Eilif), Gh. Șimonca (Primul ofițer suedez), Marian Georgescu (Al doilea ofițer suedez), Mircea Albuiescu (Bucătarul), Aurel Giurumia (Generalul), Cornel Vulpe (Predicatorul), Stela Popescu (Ivette Poitier), Candid Stoica (Chiorul), Dumitru Chesa (Sergentul), Costel Constantinescu (Colonelul Papenheim), Gh. Șimonca (Primul ofițer catolic), Florin Tănase (Al doilea ofițer catolic), Mihai Pălădescu (Preotul catolic), Gh. Crîșmaru (Eugen — soldat catolic), Eugen Racoți (Ferdinand — soldat catolic), Candid Stoica (Günther — soldat



catolic), Anca Pandrea (Însoțitoarea), Dorina Done, Liliana Țicău (cele două țărânci).

★

*Preșul de Ion Băieșu. (Premiera: 1.X.1972).* Regia: Ion Cojar. *Decoruri și costume:* Sanda Mușatescu. *Regia tehnică:* Traian Ionescu. *Sufleur:* Maria Casian. *Distribuția:* Stela Popescu (Filofteia), Dem. Savu (Pamfil), Cornel Vulpe (Fotograful), Mihaela Buta (Ana), Vladimir Găitan (George), Mircea Șeptilici (Avocatul), Vasilica Tastaman (Getuța), Ștefan Tapalagă (Gicu), Constantin Băltărețu (Gigel), Iarina Demian (Gica), Costel Constantinescu (Popescu), George Șimonca (Italianul), Consuela Roșu (Femeia), Constantin Vintilă (Locatarul).

★

*Buffalo Bill și indienii de Arthur Kopit. Traducere:* Radu Nichita. (Premiera: 9.III.1973.) Regia: Lucian Giurchescu. *Scenografia:* Dan Nemțeanu. *Coregrafia:* Adriana Dumitrescu. *Comentariul muzical:* Mircea Ciortea. *Distribuția:* Valentin Plătăreanu (Comper I), Dumitru Chesa (Comper II), Constantin Băltărețu (Comper III), Gheorghe Șimonca (Comper IV), George Mihăiță (Comper V), Florin Tănase (Comper VI), Val. Plătăreanu (Buntline), Amza Pellea (Hickok), Mircea Albulescu (Buffalo Bill), Silviu Stănculescu (Taurul Culcat), Dumitru Rucăreanu (Generalul), Sorin Balaban (Finley), Costel Constantinescu (Senatorul Morgan), Cornel Vulpe (Senatorul Logan), Mihai Pălădescu (Senatorul Dewes), Vladimir Găitan (John fir de iarbă), Candid Stoica (Căpetenia Joseph), Constantin Vintilă (Colonelul), C. Băltărețu (Arhiducele), Gh. Șimonca (Lordul), Liliana Țicău (Traducătoarea), Eugen Racoți (Caddo), Constantin Vintilă (Președintele de odinioară), Dorina Done (Prima Doamnă a țării), Mihaela Buta (Teskanjavila), D. Chesa (Doc Halliday), Florin Tănase (Jesse James), Gh. Mihăiță (Billy The Kid), Gh. Șimonca (Joe), Consuela Roșu (Belle Starr), Gheorghe Crișmaru (Englezul).

★

*O noapte furtunoasă de I. I. Caragiale. (Premiera: 24.I.1974.)* Regia: Lucian Giurchescu. *Scenografia:* Dan Nemțeanu. *Asistent regie:* Florian Tudor. *Distribuția:* Cornel Vulpe (Jupin Dumitrache, Titireă Inimă-Rea), Aurel Giurumia (Nae Ipingescu), Silviu Stănculescu (Chiriac), George Mihăiță (Spiridon), Iurie Darie (Rică Venturiano), Vasilica Tastaman (Veta), Sanda Toma (Țița).

*Volpone. Adaptare de Mihnea Gheorghiu, după Ben Jonson. (Premiera: 4.IV.1974.)* Regia: Ion Cojar. *Decoruri:* Dan Jitianu. *Costume:* Dimitrie Sbiera. *Muzica:* Theodor Grigoriu. *Miscare scenică:* Cornel Patrichi. *Asistenți decor:* Petre Săndulescu, Gheorghe Bălăsoiu. *Asistent costume:* Dorina Șortan. *Regia tehnică:* Traian Ionescu, Cristian Molfeta. *Distribuția:* Mircea Șeptilici (Volpone), Ion Lucian (Mosca), Cornel Vulpe (Voltore), Mihai Pălădescu (Corbaccio), Aurel Giurumia (Corvino), Stela Popescu (Lady Politick), Ștefan Tapalagă (Sir Politick), Mihaela Buta (Celia), George Mihăiță (Nano), Constantin Băltărețu (Castrone), Gheorghe Șimonca (Bonario), Florin Tănase (Turistul), Candid Stoica (Primul judecător), Constantin Vintilă (Al 2-lea judecător), Eugen Racoți (Al 3-lea judecător), Gheorghe Crișmaru (Al 4-lea judecător), M. Constantinescu-Govora (Grefierul), Consuela Darie (Camerista).

★

*Molière la Teatrul de Comedie. Spectacol realizat de Mircea Șeptilici și Valentin Plătăreanu. (Premiera: 26.V.1974.)* *Scenografia:* Ion Popescu-Udriște. *Burghezul gentilom:* Ion Lucian (Domnul Jourdain), Val. Plătăreanu (Profesorul de muzică), Dumitru Chesa (Profesorul de dans), Ștefan Tapalagă (Profesorul de scrimă), Candid Stoica (Profesorul de filozofie), Vasilica Tastaman (Nicolle). *Misanthropul:* Mircea Șeptilici (Alceste), Valentin Plătăreanu (Philinte); *George Dandin:* Dumitru Chesa (George Dandin), Dumitru Rucăreanu (Lubin); *Vicleniile lui Scapin:* Ștefan Tapalagă (Scapin), Candid Stoica (Géronte), Vasilica Tastaman (Zerbinette); *Don Juan:* Iurie Darie (Don Juan), D. Rucăreanu (Sganarelle), Mihaela Buta (Charlotte), Liliana Țicău (Mathurine), D. Chesa (Dimanche); *Prețioasele ridicole:* Val. Plătăreanu (Mascarille), Vasilica Tastaman (Cathos), Anca Pandrea (Madelon); *Școala femeilor:* Mircea Șeptilici (Arnolphi), Mihaela Buta (Agnès); *Avarul:* Ion Lucian (Harpagon), Dorina Done (Frosine); *Doctor fără voie:* Dumitru Rucăreanu (Sganarelle).

## IN PREGĂTIRE

*Tovarășul feudal și fratele său de Al. Mirodan. Regia:* Moni Ghelerter. *Scenografia:* Ion Popescu-Udriște. *Distribuția:* Silviu Stănculescu (Savel I, Savel II), Aurel Giurumia (Vasiliade), Dumitru Chesa (Augustin), Stela Popescu (Domnica), Vasilica Tastaman (Puica)...



● Aspiratorul de praf IDEAL vă scutește de efort și vă economisește timpul. Cu IDEAL se pot curăța : dușumelele, pereții, mobila, covoarele, hainele, tapițeria, radiatoarele și locuri mai greu accesibile ;

● IDEAL poate fi utilizat și pentru pulverizarea lichidelor neinflamabile ;

● IDEAL are un consum redus de energie electrică (15 bani pe oră) ;

● Prețul de vânzare : 800 de lei. Poate fi cumpărat și cu plata în rate lunare.

[www.ziuaconstanta.ro](http://www.ziuaconstanta.ro)



## **COSÎNZEANA ORICĂREI GOSPODARII — MAȘINA DE CUSUT „ILEANA“**

Mașina de cusut „ILEANA“ execută, printre altele, și cusături cu tighel din două fire, coase înainte și înapoi, iar prin montarea unor accesorii, stopează și brodează.

Mașina de cusut „ILEANA“ — tip masă sau tip mobilă se vinde și cu plata în 18 rate lunare, cu un aconto de 20%.

Prețul 1.800 lei — tip masă

2.500 lei — tip mobilă

[www.ziuaconstanta.ro](http://www.ziuaconstanta.ro)



■ **TEHNICĂ AVANSATĂ** ■  
 ■ **ESTETICĂ** ■ **FUNCȚIONALITATE**

iață principalele calități ale televizoarelor

**VENUS, OLIMP, ARIA**

cu diagonala de 47 cm,

**OPERA, SATURN, DIANA**

cu diagonala de 59 cm, și

**ASTRONAUT**

cu diagonala de 65 cm.

Prezentate în casete furnizuite, cu o linie modernă, asimetrică, televizoarele au o mare stabilitate în funcționare, imagine și sunet de calitate.

De vânzare și cu plata în rate lunare.

