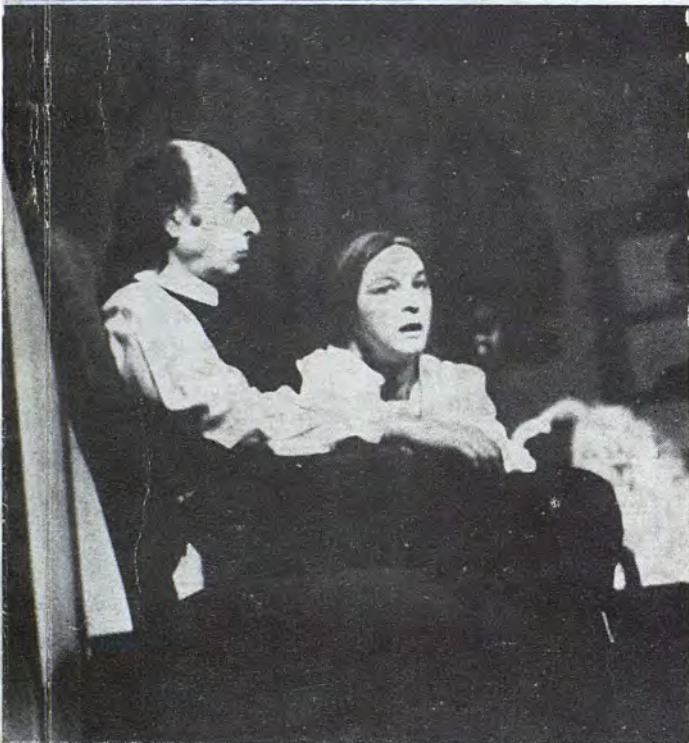


TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



Sus, stînga : Gh. Ionescu-Gion și Leopoldina Bălănuță în „Răspîntia cea mare“ de V. I. Popa la Teatrul Mic ; dreapta : Tamara Buciuceanu-Botez și Rodica Tapalagă în „Trei generații“ de Lucia Demetrius la Teatrul „Bulandra“

Jos, „Nu sînt Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu, Teatrul Dramatic din Baia Mare.

TEATRUL

Nr. 12 (anul XIX)
decembrie 1974

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

*** Artă majoră a societății socialiste p. 1

ZAHARIA STANCU

RADU BELIGAN : Animatorul p. 5

MIHAI BERECHET : L-am respectat și l-am iubit p. 7

★
★ ★

VIRGIL MUNTEANU : Semnal — Vreo patruzeci sau cite? p. 8

CRONICA DRAMATICĂ — Semnează: CRISTINA CONSTANTINIU, VALERIA
DUCEA, MIRA IOSIF, VIRGIL MUNTEANU, IONUȚ NICULESCU, C. PA-
RASCHIVESCU, ILEANA POPOVICI, CONSTANTIN RADU-MARIA, PAUL
TUTUNGIU p. 9

AL. MIRODAN : Spectacolul cu geometrie variabilă p. 39

MIRA IOSIF : Teatrul „A. S. Pușkin” din Leningrad p. 40

PAUL CORNEL CHITIC : Cele trei spații ale scenei (I) p. 44

PAUL TUTUNGIU : De vorbă cu Mircea Radu Iacoban p. 47

ION PASCADI : Statutul contemporan al teatrului p. 49

LEONIDA TEODORESCU : Asocieri și disocieri — note la sfârșit de an p. 51

IIORIA DELEANU : Masea p. 54

V. CRISTIAN : La Opera Română: „Bălcescu” p. 55

PETRE CODREANU : Teatrul de Operetă: coordonatele repertoriale ale noii sta-
giuni; Artă veșnic tânără a veșnic tinărului Moiseev; Ansamblul „Mansude”
din R. P. D. Coreeană p. 57

ILEANA POPOVICI : Sufletul fotografiei de teatru p. 61

NOTE p. 62

Dialog de atelier cu Titi Constantinescu p. 63

MEDEEA IONESCU : Ion Sava: o organigramă teatrală p. 67

MIRCEA MANCAȘ : Teatrul — la răspintic? p. 71

IONUȚ NICULESCU : Tudor Arghezi, infidelul cronicar dramatic p. 75

Revista Revistelor p. 76

VALENTIN SILVESTRU : Dicționar teatral: Critica p. 78

DUMITRU SOLOMON : Cronică T.V. p. 82

A avea „chemare” p. 83

Cartea de teatru: Jienii — Teatru popular haiduceșc p. 84

Avizier p. 85

Indice bibliografic p. 87

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 (redac-
tor șef adjunct).

Arta majoră a societății socialiste

Asemenea tuturor evenimentelor care străbat și în același timp crează istoria, Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român continuă a fi prezent în viața și gândurile întregului popor.

Tot ce s-a spus și s-a scris în acele zile de neuitat, grandioasa desfășurare a Forumului comunist, sub vasta și luminoasa cupolă, în atmosfera de sărbătoare a muncii și a gândirii socialiste, rămâne gravat în conștiința fiecărui om, determină contribuția lui viguroasă și lucidă la edificarea socialismului multilateral dezvoltat, la deschiderea largă a drumului către comunism. Pe drept cuvânt, Congresul din noiembrie '74 a fost numit, în presa noastră, Congresul Viitorului.

În cronică vremii va fi însemnat, cu litere de foc, faptul că acest Forum a definit și a cristalizat comuniunea comunistă dintre țară și partid, a trasat, prin Program și Directive, coordonatele viitorului. De pe acum, Congresul al XI-lea este Congresul mărețelor victorii de mîine.

Nici un sector din activitatea complexă a societății nu a rămas neanalizat și neorientat în dezbaterile și în Documentele unanim adoptate de Congres. Așa cum se vede în presa noastră, în emisiunile de radio și de televiziune, principiile enunțate în Program și în Directive, în cuvîntările generatoare de vaste și rodnice orizonturi, ale secretarului general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, formează nucleul activ al comentariilor, al discuțiilor teoretice și, mai cu seamă, al măsurilor concrete, practice, preconizate în toate domeniile de activitate.

Este de la sine înțeles că lumea artelor, lumea literaturii și lumea spectacolelor, în primul rînd a teatrelor, se înscrie, cu avînt, în acest curent puternic de gândire și de creație.

Cu sinceră și fierbinte dăruire, oamenii teatrului din România Socialistă vor face totul pentru a contribui, cu mijloacele specifice artei lor, la educarea oamenilor muncii în spiritul concepției revoluționare despre lume și viață a partidului, la promovarea normelor și principiilor comuniste de etică și echitate. Hotărîrea aceasta este însuflețită, înaripată, de faptul că Programul partidului, așa cum ne-a arătat tovarășul

Nicolae Ceaușescu, punînd în vie lumină spiritul și litera Documentului suprem, pornește, cu consecvență, de la principiul că literatura și arta sînt părți componente ale conștiinței sociale și, deci, constituie o expresie a procesului dezvoltării generale a societății. Iată formularea, lapidară, desprinsă din paginile Programului : „În artă își găsesc pînă la urmă reflectarea, în forme specifice, desigur, raporturile de producție și sociale, modul de gîndire a oamenilor dintr-o anumită epocă, determinate, la rîndul lor, de stadiul evoluției societății. De-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viață și muncă, gîndirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii, în viitor. 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. Fără îndoială că scriitorii, pictorii, compozitorii, toți slujitorii artei și literaturii nu-și vor precupeți munca și talentul pentru a crea noi opere valoroase, pătrunse de umanism revoluționar, de un robust optimism social, care să redea, în forme cît mai variate preocupările și frămîntările, dorințele și aspirațiile poporului nostru, încrederea sa nestrămutată în ziua de mîine, în viitorul de libertate și independență al națiunii noastre, în viitorul comunist“.

Aceasta este esența gîndirii revoluționare a creatorilor și a interpretelor operelor de artă în România socialistă, în anii glorioși ai înaintării către comunism.



Noi, oamenii teatrului, sîntem în plinul unei stagiuni închinată Anului XXX și Congresului al XI-lea, circumstanțe de două ori însuflețitoare. Aceste trăsături de bază ale momentelor ce le trăim nu trebuie să fie numai sărbătorești, decorative și efemere. Ele trebuie să se permanentizeze, să transforme lunile care au rămas din stagiunea actuală și — cu atît mai substanțial — stagiunile următoare, în veritabile creații de artă militantă, întemeiate pe principiile Programului. Datoria și misiunea noastră este să împletim realizările artistice, literatura dramatică, prezentarea spectacolelor, interpretarea actoricească și critica teatrală cu realitatea și cu realizările politico-sociale. Artă noastră nu poate exista, în nici un fel și nici un moment, în afara sau în marginea vieții. Ea trebuie să fie, mereu, în dlocotul acțiunii, al vieții. Numai în această concepție și în stilul adecvat ei, arta devine „drapel de luptă pentru om, pentru valorile umane fundamentale“.

Am desprins enunțul de mai sus din cuvîntarea tovarășului Dumitru Popescu în fața marelui Forum comunist din noiembrie '74. „Programul — a subliniat vorbitorul cu acel prilej — conferă noțiunii de civilizație spirituală, de cultură, un nou și uriaș perimetru. În această viziune, deosebit de elevată și exigentă, trebuie să ne reexaminăm munca toți cei ce lucrăm în domeniul ideologiei și culturii. Desigur, succesele societății noastre pe acest tărîm sînt remarcabile ; avem însă și motive să fim încă nemulumiți. În activitatea teoretică a instituțiilor specializate există destulă comoditate intelectuală, lipsă de impact cu

viața și moleșeală de birou, lene de a aprofunda, spirit festivist, formal. De asemenea, în creația literar-artistică, în pofida unor realizări certe, își găsesc încă destul loc superficialitatea, nivelul mediocru, supralicitarea subiectelor minore, lipsa îndrăzneții comuniste de a ataca marile teme ale societății noastre, cum sînt : despărțirea dramatică a omului de propriul său trecut, trînta victorioasă cu prezentul, romantismul trăirii în viitor. Celor care avem răspunderi în îndrumarea sectorului ideologic-cultural ne revine îndatorirea să fim mai perseverenți în animarea dezbaterii ideologice pe diferite compartimente, în îndemnarea forțelor reale să se angajeze în întreprinderi teoretice, literare și artistice de anvergură, în respingerea locului comun, banal și plicticos, a produselor fanteziei anemiate de lipsa raportului cu realitatea socială și lipsa chemării autentice“.



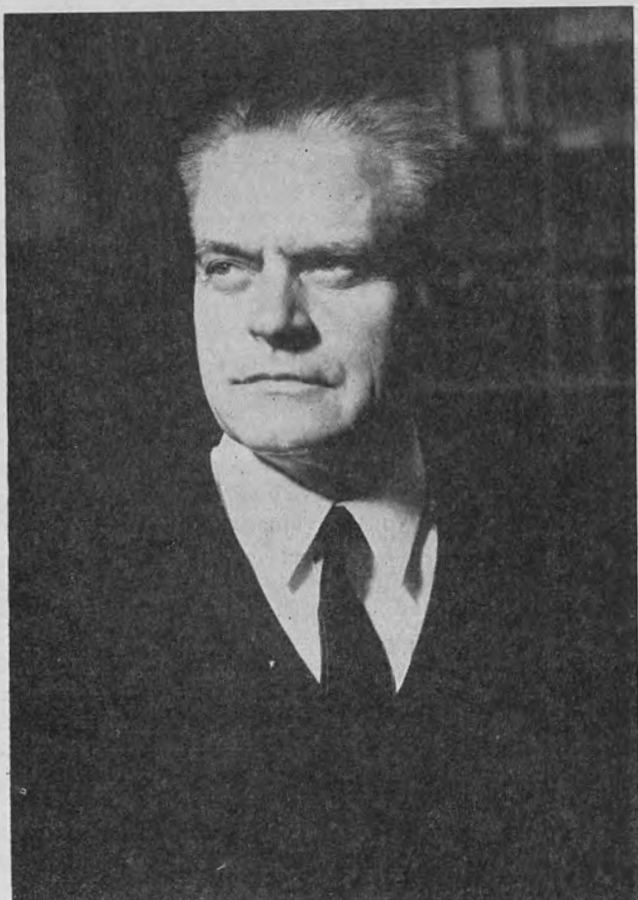
Nimic nu poate fi mai tonic pentru creșterea și înflorirea vieții artistice decît implantarea principiilor expuse mai sus în desfășurarea cotidiană a activității noastre.

Inarmați cu aceste îndrumări teoretice și sfaturi înțelepte privind direcțiile activității profesionale, ne vom încadra, în mod firesc și spontan, în acel document de înaltă valoare, caracteristic umanismului socialist, care este „Codul principiilor și normelor muncii și vieții comunistilor, ale eticii și echității socialiste“. Rareori a fost dat publicității un text atît de substanțial, de larg cuprinzător, în care să fie cristalizate îndatoririle noastre, ale comunistilor, ale tineretului utecist, ale tuturor oamenilor muncii din România socialistă, ștrîns uniți, sudați în forța de monolit a Partidului. Esența acestor îndatoriri este să spunem mai presus de orice înflorirea materială și spirituală a patriei socialiste, creșterea continuă a gradului de bunăstare și civilizație ale poporului, afirmarea tot mai puternică a națiunii noastre în rîndul națiunilor lumii. Comuniștii trebuie să promoveze permanent, în întreaga viață socială, în toate sectoarele activității lor, principiile eticii și echității socialiste, relațiile de colaborare și întrajutorare tovarășească, de solidaritate, stimă, încredere și respect reciproc.

Literatura și arta militantă, integrîndu-se spiritului și tendințelor esențiale ale vremii — considerînd omul subiect al creației și, ca atare, model al ogîndirii și interpretării artistice — sînt singure în măsură a ne îndreptăți să le socotim ca drapel în lupta pentru afirmarea adevăratelor valori umaniste, în elanul cu care ne vom însuși, în activitatea profesională și în viața de fiecare zi, principiile eticii și echității socialiste.

Literatura dramatică, montarea spectacolelor, interpretarea pieselor — cu alte cuvinte efortul de creație depus de toți cei ce contribuie la viața și dezvoltarea teatrului românesc socialist — se vor bucura de succes și de renume inspirîndu-se, metodic și substanțial, din Programul și din Directivele adoptate, cu exemplar entuziasm și unanimitate, de Congresul al XI-lea.

„TEATRUL“



ZAHARIA STANCU

1902 — 1974

www.ziuaconstanta.ro

Animatorul

Opera scriitoricească a lui Zaharia Stancu este astăzi intrată în conștiința poporului nostru, ea va rămâne mereu vie, mereu activă în patrimoniul marilor valori ale culturii naționale, de la primele cărți de poeme și pînă la „Descult“, pînă la marile sale romane. E una din culmile care domină cu masivitatea și înălțimile ei peisajul literaturii române, pe care o reprezintă cu multă cinste și peste granițele țării, iubită și cîntată cu atîta ferveare, cu atîta incandescență patimă în înălțătoarele și pateticele lui versuri, în grandioasa epopee a prozei sale. Adevărul acestei iubiri, pe care noi toți îl cunoaștem și-l prețuim cu sfințenie este cea mai deplină mărturie a legăturii dintre un mare scriitor și sufletul nației sale :

„Te-am iubit cum am iubit soarele
Te-am iubit cum am iubit luna
Te-am iubit, țară, te-am iubit totdeauna.
Te-am iubit copil, tînăr și matur
Țară, totdeauna te-am iubit, țară“.

Strălucirea faimei sale de scriitor nu poate însă umbri o altă mare prezență a lui Zaharia Stancu în viața și evoluția artei românești : aceea de animator și director al Teatrului Național, pe care l-a condus cu o autoritate unanim recunoscută timp de șasesprezece ani. Cutez să spun că teatrul românesc îi datorează personalității lui Zaharia Stancu tot atît de mult cît literatura noastră marelui scriitor. Fiindcă el n-a fost doar unul dintre cei mai străluciți conducători ai primei noastre scene. A fost mai ales cel care, într-un moment de răscruce, în primii ani după Eliberare, a așezat noi temelii Teatrului Național, a reînviat gloria lui trecută, marile lui tradiții, dar, în același timp, i-a făurit noua lui menire, aceea de susținător al revoluției noastre socialiste, al construirii noii societăți românești. Noul program artistic al Teatrului Național, crezul lui, s-a definit și s-a cristalizat și datorită marelui său animator Zaharia Stancu.

Anii grei ai celui de al doilea război mondial nu i-au dărîmat Teatrului Național numai zidurile vechiului său edificiu, dar îi și dizolvaseră în bună măsură forțele regizorale și actoricești, îi stîmjeniseră din greu activitatea. Primul mare act de animator al lui Zaharia Stancu a fost o spectaculoasă și durabilă reconstituire a ansamblului său artistic.

A readus marii actori care părăsiseră teatrul, i-a întărit trupa cu alte forțe actoricești de prim ordin, dispersate pînă atunci în diverse companii particulare, le-a redat încrederea în noul destin al Naționalului celor care rămăseseră să-l slujească, și astfel, printr-o curajoasă dar înțeleaptă politică de cadre, a creat un ansamblu actoricesc a cărui strălucire puține momente din trecutul său au avut-o. O galerie de mari actori care a dominat scena românească pe o perioadă de peste două decenii. În acel memorabil an 1948, pe care mi-l reamintesc ori de cîte ori mă gîndesc la destinul Teatrului Național, se aflau pe prima scenă George Calboreanu, Aura Buzescu, N. Bălățeanu, I. Finteșteanu, Sonia Cluceru și Costache Antoniu, Ion Iancovescu Gh. Timică, Gh. Storin, Ion Manolescu, Al. Giugaru, Gr. Vasiliu Birlic, Mareel Anghelescu și mulți alții. A chemat de asemenea în cadrul Naționalului și tineri dintre care cei mai mulți sînt astăzi actori de frunte ai primei scene.

Cu ajutorul unor frunțași ai regiei românești ca Sică Alexandrescu, Ion Șahigbian, Al. Finți și Moni Ghelerter, Zaharia Stancu a propulsat cu mult curaj, dar și cu o temeinică pregătire, marele repertoriu clasic național și universal pe scenele Naționalului : Caragiale, Delavrancea, Cehov, Gorki, Shakespeare. Tot la Național s-au creat în acea perioadă marile spectacole-manifest din dramaturgia socialistă, Zaharia Stancu fiind și unul dintre activii promotori ai dramaturgiei românești de astăzi.

Iată de ce directoratul lui Zaharia Stancu a însemnat o adevărată renaștere a primei noastre scene pe viitorul ei făgaș, pe calea slujirii marilor țeluri ale poporului, ale construcției socialiste. Acestei cauze atît de nobile, tumultuosul animator, însuflețit de o covârșitoare și ardentă energie, pe care izbutea totdeauna s-o transmite celor care lucrau alături de el, și-a închinat o bună parte a vieții și activității lui. Roadele acesteia s-au înscris în cartea de aur a evoluției Teatrului Național și a mișcării teatrale românești, dar și în inimile tuturor slujitorilor acestei înalte instituții de cultură care l-au prețuit și l-au iubit și care n-au făcut niciodată o taină din marea lor dragoste pentru el.

Radu Beligan

L-am respectat și l-am iubit

M-am întors în trecut... Printre cărți și hirtii vechi, am găsit, prăfuită, o tăietură de jurnal — 3 septembrie 1947 — „Rezultatul Concursului de la Național”, prezidat de Zaharia Stancu, DIRECTORUL — primul director comunist al acestei instituții de artă. Aveam 18 ani și jumătate și mă aflu și eu printre cei admiși. Am crescut sub ochii lui, așa cum el, Zaharia Stancu, a condus sub privirile mele timide și uneori înspăimântate. L-am temut și l-am respectat atât la laudă cât și la pedeapsă... L-am temut și l-am respectat pînă acum... Voi continua s-o fac și în amintire. Respectam în el spiritul rezolut de echitate, forța sa, curajul de a spune lucrurilor pe nume, temeritatea sa față de cei puternici, generozitatea și profundul său omenesc față de cei slabi. Îi admiram măsurile drastice și spectaculoase, temeam pamfletarul care cutremura sala de ședință cu un verb ce amintea de intransigența marilor oratori ai marilor revoluții. În plin moment al instaurării culturii unei noi societăți, Zaharia Stancu avea forța plină de patetism a unui romantic și vigoarea răsturnătorilor de tronuri.

Cu o violență jupiteriană călca în picioare în numele ideii care-l adusese la conducere, canoanele ruginite ale unui teatru oficial promovind vigoarea în locul anchilozărilor acumulate în timp. Conducea cu fermitate, lăsînd libertate brațelor puternice și tăind de la rădăcină încercările de dubioasă duplicitate.

De o generozitate înăscută, recompensa pe loc calitatea, călăuzit de un mare respect al artistului. Din generozitatea lui personală, cîți actori nu și-au îngrijit sau refăcut sănătatea subredă, cîți scriitori săraci sau văduve de scriitori sărăcite de destin, n-au trăit?

Îi era generozitatea o trăsătură firească, ca și eleganța ținutei, ca și magnetismul personal!

Conducînd, în perioada directoratului său dintre anii 1946—1952, cele cinci săli ale teatrului, își începea ziua de muncă la 7 dimineața găsind totuși timp și în seara premierii sau spectacolului să urmărească din culise reprezentația, unde, emoționat, privea jocul actorilor și asculta reacțiile sălii...

În aceeași perioadă, în același birou al Beilui de Samos, a scris cu scriitura sa mărunță și precisă, „Descult“...

L-am respectat și l-am temut.

În cel de-al doilea directorat al său a revenit încărcat de gloria pe care vigoarea sa activitate literară, artistică și cetățenească i-o conferise. A revenit ca un patriarh — în care din cînd în cînd tresărea forța euadragenarului din prima perioadă. Cu luciditate, pondere și bună voie conduce pe drumuri mai netede carul lui Thespis.

Din 1968, cînd a părăsit direcția „Naționalului”, i-am citit romanele și am fost fericit cînd în bibliotecile amicilor din țări septentrionale i-am văzut opera așezată lângă cea a lui Panait Istrati.

I-am citit și poeziile bintuite de ideea morții...

L-am temut, l-am respectat, ...și l-am iubit.

Am fost fericit să exist și să mă maturizez împreună cu alții din generația mea în epoca în care el, Zaharia Stancu, a scris și a pus temeliele noului teatru din noua noastră societate.

Să nu te uităm, Darie !...

Mihai Berechet

Vreo patruzeci, sau cîte?

Facem noi ce facem, și ne-ncurcăm la cele mai simple socoteli. Din grabă, din ușurință, din deprindere, uneori socotim o informație relativă, drept exactă și definitivă.

De pildă, cîte teatre-dramatice — nu de păpuși, nici muzicale — cîte teatre dramatice sînt? Ce aspect al organizării lor instituționale avem în vedere, numărîndu-le?

„De la cele cinci teatre naționale, cîte erau înainte — scrie, într-un articol, un dramaturg jucat pe mai toate scenele — azi avem peste patruzeci de teatre“. Da' de unde? Înainte, aveam patru naționale, nu cinci, iar azi avem teatre propriu-zise, adică instituții organizate ca atare, exact treizeci și șase. Un cronicar, cu un raft de cărți publicate despre teatrul românesc de azi, scrie negru pe alb: „pe cele patruzeci de scene ale teatrelor noastre... etc“. Care patruzeci? că scene aparținînd teatrelor, sînt patruzecișidouă. Uneori, o rezolvăm mai simplu și zicem, echivoc și evaziv, „cam patruzeci de teatre“, fără să precizăm despre ce fel de teatre e vorba. Luate laolaltă, teatre sînt mult mai multe, adică: teatre dramatice + teatru de păpuși + teatre muzicale + teatre de estradă + teatre populare... Dacă nu mă credeți, întrebați pe un om de teatru

cîte teatre sînt la noi și o să vedeți cită dreptate am.

Dar să ne întoarcem la teatrele noastre dramatice și să vedem cum dregem bușuicul. Convenim că ne ocupăm numai de teatrele dramatice. Teatre dramatice sînt exact treizecișisase. Cum ajungem la această cifră? Numărînd teatrele cîte există, în ce ordine vrem, dar ținînd seama că Teatrul de Stat din Tg. Mureș e unul singur, deși are două colective, ca și cel din Oradea, Satu Mare sau Sibiu. Teatre, așadar, sînt treizecișisase. Dar scene? (Scene aparținînd teatrelor, să ne înțelegem!) Scene, sînt mai multe decît teatre. Naționalul timișorean are o scenă, teatrul din Sibiu tot o scenă, deși are două colective, dar Teatrul „Nottara“, Teatrul „Bulandra“, Teatrul Giulești au cîte două scene — deși un singur colectiv — iar Naționalul bucureștean va avea trei, nu mai tîrziu de mîine. Deci, oricum le-am număra, scene sînt patruzecișidouă. Și, iar să precizăm, prin „scenă“ înțelegem, în contextul dat, loc de producție artistică avînd un plan de activitate de sine stătător (De pildă, Teatrul „Nottara“, are un plan repertorial pentru scena mare și altul pentru scena studioului. Altmînteri privite lucrurile, scene sînt mult mai multe, fiecarea teatru desfășurîndu-și

activitatea în stagioni permanente sau cvasipermanente la sediu, pe scena proprie, sau în deplasări, pe scenele altor teatre, la casele de cultură, în cămine culturale...). Dar atunci, cum rămîne? Cîte teatre avem?

Am văzut, instituții sînt treizecișisase, scene sînt patruzeci și două, dar noi căutăm o cifră care să exprime exact realitatea. Iar realitatea este că dincolo de numărul scenelor sau al instituțiilor, cea mai expresivă cifră este cea care indică numărul colectivelor dramatice. Colectivul dramatic există (sau coexistă) în cadrul instituției și se manifestă pe una sau mai multe scene, dar rămîne, cu toate atribuțiile lui de personalitate colectivă, alcătuit din membrii lui, condus de un consiliu de conducere unic, manifestîndu-se după un plan de activitate propriu. Teatrul Național are un singur colectiv, teatrele din Sibiu, Oradea, Satu Mare, Tg. Mureș — cîte două colective dramatice, teatrul din Constanța are două colective dar numai unul dramatic (celălalt e muzical) Teatrul „I. Vasilescu“ are un colectiv dramatic, o revistă și un ansamblu popular, dar oricum am număra, de la coadă la cap, de la cap la coadă, oricum le-am zice — avem, rețineți, patruzeci, exact patruzeci de colective de teatru dramatic.



Balada femeii care rîde de potop

MATCA de Marin Sorescu

Uneori, rar de tot, și numai pentru un timp, poezii se îndreaptă către teatru, iar noi ne bucurăm. Teatrul îi primește cu ale lui, cu legile lui adică, poezii veniseră cu ale lor, noi strîmbăm din nas, cum că e și nu e teatru, poezii zic că teatrul nu e ce credeau ei, și fug înapoi, în poezie, ca-ntr-o balenă.

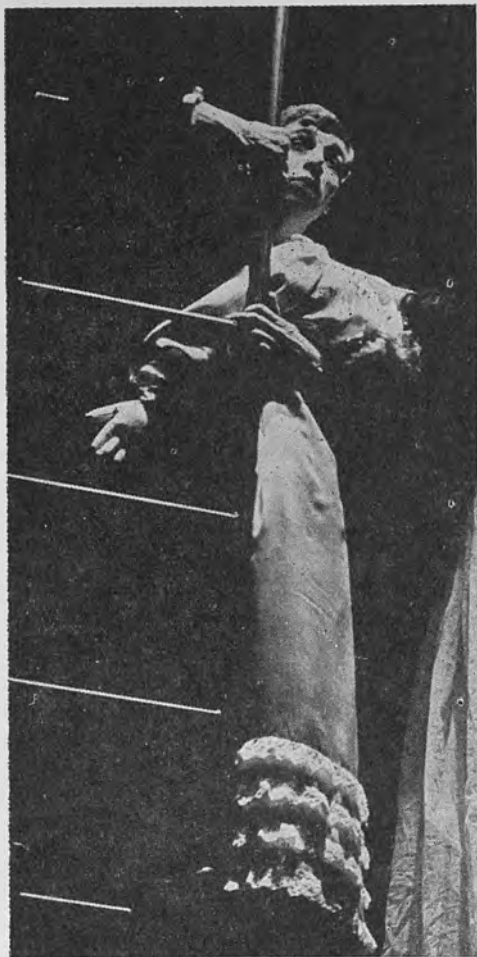
Sorescu e o excepție. Poezia lui fiind adesea un spectacol — pentru cine știe să vadă —, poetul s-a lăsat mai lesne și mai des ademenit de scenă.

Spuneam că poezia lui Sorescu e un spectacol. Iată, uneori, e arta spectacolului. Citez din *Pantomimă*: „În scenă / Nu se află nici un cuvînt / Numai o frunză, legată ingenios de-o sfoară / Se lasă și se ridică / Se lasă și se ridică /” Inchei citatul. Sorescu a adulmecat urmele teatrului dînd roată poeziei populare, cotrobăind prin balade. Iarăși citez (în *Teoria sferelor de influență*), „...Baladele populare sînt, în fond, tragedii. Autorul popular e un excelent regizor... Apele... sînt un decor natural și sugestiile scoase de aici uimesc... Baladele suplinind în vremurile de demult teatrul, au încorporat și unele din

elementele lui specifice...” E limpede, nu? *Matca* e un poem — născut din alt poem — despre viață. Despre viață și moarte. Despre continuitatea vieții. Despre lupta cu natura. Cu natura vieții. *Matca* e un poem despre *conștiința continuității vieții*.

Piesa *Matca* e un poem închinat vieții, încrezător în victoria vieții asupra morții, o baladă despre femeie — purtătoare a rodului vieții, care trăiește o experiență fundamentală, aceea că în condiția în care în jurul ei, firesc, se moare, ea *dă viață*.

Piesa — poemul, balada, s-o numim cum vrem, nu greșim — debutează cu o metaforă. În trunchiul de stejar, din care Moșul pregătindu-se să moară și-a extras racla, Irina a găsit adăpost pentru ea, adică pentru pruncul ei. Murînd, Moșul face loc în lume lui „ăla micu”. În ce condiții? În condiții de excepție, dramatice, de criză a naturii. Pe nebănuite, cu șiretenie, Sorescu își dezvoltă metafora. Curgera veșnică a apei cunoaște o tulburare, e potop, e un moment-limită. Existența personajelor e legată de apă, înainte de viață, în viață, după aceea... Apa e ca timpul. Apa e timpul. Curge me-



Mitică Popescu (Logodnicul)

TEATRUL MIC

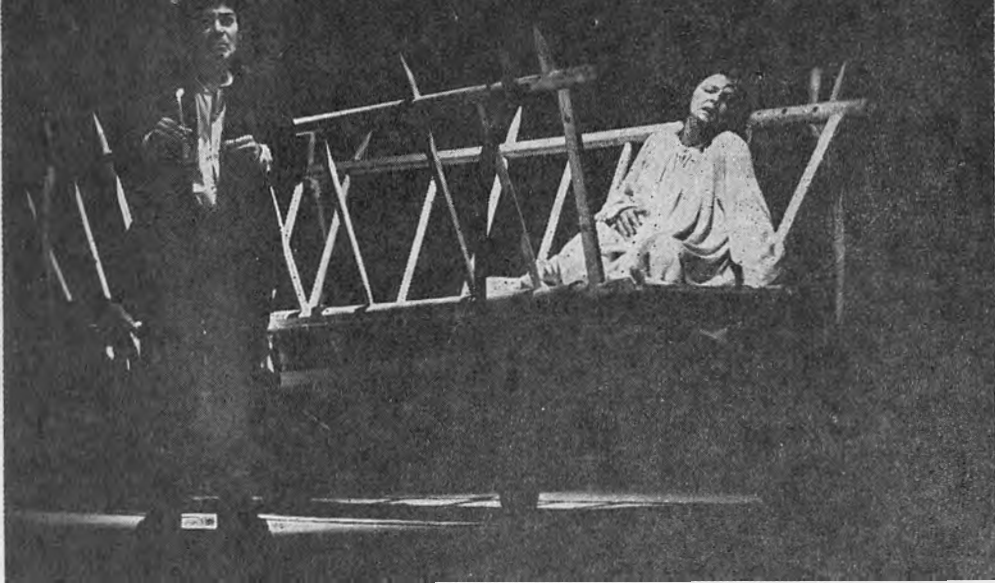
Data premierei : 25 octombrie, 1974.

Regia : DINU CERNESCU. Scenografia :
ADRIANA LEONESCU. Regizor secund :
Karin Rex. Compozitor : ȘTEFAN ZOR-
ZOR. Coregraf : MIHAELA ATANASIU.
Maestrul de lumini : TITI CONSTANTI-
NESCU.

Distribuția : LEOPOLDINA BĂLANU-
ȚĂ (Irina I) ; JANA GOREA (Irina II) ;
ILEANA DUNĂREANU (Irina III) ; VA-
SILE NIȚULESCU (Moșul) ; TUDOREL
POPA și ANDREI CODARCEA (Momii) ;
MITICĂ POPESCU : (Logodnicul).

reu. Uneori, cînd se naște și cînd se moare,
e potop. Pe urmă, apa merge la fel și veș-
nic. Moșul închipuie o raclă ca o arcă tra-
inică din stejar, să-l poarte pe ape, nu să fie

îngropat cu ea, și să țină veșnic, pînă la ju-
decata de apoi. Irina, țărancă, trecută ea
prin școală, dar tot țărancă, vede apa cum
o știu țărani din spațiul-matrice vilcean de-
dus, adică nu în încremenirea de cristal a
lacului alpin, nici în aspectul (limitativ) plu-
vios ca în universul bacovian, și nici în
zbaterea epileptică a mării la țarm — val,
rejac, val — ci în continuă curgere, ca tim-
pul : ploaia se varsă pe dealuri, de aici în
riuri, riurile curg în mări, mările se varsă
în oceane, și oceanele unde curg ? Se în-
treabă Irina, care vede numai așa lucrurile...
De remarcat că nici Moșul, nici Irina nu
privesc revărsarea apelor, potopul, ca pe o
calamitate, ci ca pe ceva aproape firesc, ceea
ce ne întărește credința în semnificația me-
taforei. De unde și liniștea senină a Moșului-
Vasile Nițulescu, în potop, în preajma mor-
ții ; puterea lui de a privi, glumind cu gra-
vitate, cum cresc apele, cum vine moartea,
fiindcă știa că vine potopul. Se obișnuiește
de o viață cu gîndul lui. Netulburat de ideea
morții, deloc înspăimîntat de ape, Vasile
Nițulescu se pregătește senin, cu o seninătate
care e a măreșiei pentru călătoria cea mare,
cercetîndu-și racla : n-o vrea de brad, bra-
dul e măreț, nu veșnic, numai stejarul du-
rează. Din credință, Moșul a reținut numai
ritualul : or să vină bocitoarele să-l bocească
după datină și să se țină de năzbitii, or să-i
fie și ursitoare nepotului, niște momii. Dînd-o
pe glumă. Moșul ridiculizează mistica, în pra-
gul morții : să-și ia căciula, să n-o ia ? În iad
e prea cald, în rai o să umble cu căciula în
mînă, prea mișună sfinții. Problema e, n-or
să ridă de el la judecata de apoi fiindcă
și-a pus un ciorap pe dos ? Praful se alege
din sfînta scriptură. Bagatelizînd, Moșul lai-
cizează țărănește moartea și-i redă semnifi-
cațiile primordiale. Așa-i lumea — *unul
naște, altul moare*. Senin, liniștit, împăcat
cu moartea, fără păcate în viață, Moșul
moare. Irina naște. Irina, o țărancă, poartă
destinul femeii. Gîndind simplu, abia pipă-
înd cu mintea gîndul, Irina exprimă ideea
continuității : i se pare uneori că-l poartă
în pîntece pe tatăl ei. Prin ea, Moșul trece
în fiul ei. Ea poartă viața. E responsabilă
vieții, ea, femeia. Oamenii au izgonit-o de
la dig, să nască. De reținut, ca o ramură a
metaforei, că în tot acest timp (vorbesc de
timpul piesei), oamenii se străduiesc să înalțe
un dig, să pună stavilă apelor, să subjuge
timpul, în vreme ce ea, Irina, are misiunea
ei : ea va aduce pe lume un prunc, un om,
ea va pieri, înghițită de ape, dar îl va înălța
deasupra apelor pe fiul ei, strigîndu-i feri-
cită : „respiră, mă“ !. Rețineți, *fericită* ! Din-
tr-o dată și abia la sfîrșit, în spectacolul lui
Dinu Cernescu, înțelegem că Irina nu poate
fi altfel decît fericită. Teama, durerea, îndo-
ielile, sînt crîmpeie întîmplătoare dintr-o exis-
tență clădită pe solul trainic al credinței în
continuitate, al ireversibilității destinului ei.
Să fi fost în scenă o singură Irină, Leopoldina
Bălanuță ar fi găsit cu siguranță cum
să-și poarte neșovăitor pașii pe acest sol de



Vasile Nițulescu (Moșul) și Leopoldina Bălănuță (Irina I)

încredere și bucurie. Trei Irine nu înseamnă o Irină multiplicată, ci una împărțită. N-au nici o vină Jana Gorea și Ileana Dunăreanu, și cu atât mai puțin Leopoldina Bălănuță, că nu au fost fiecare în parte câte o Irină, și nici toate trei laolaltă — Irina.

Privind pieziș la legile teatrului, neîncrăzător în puterea teatrului de a re-crea, Sorescu se întreba încă la *Iona* dacă n-ar trebui mai mulți interpreți pentru pescar. Cernescu a luat-o de bună — și a greșit. Irina e, desigur, toate femeile la un loc, toate mamele din lume laolaltă, dar e una singură, o anonimă. Dialogul ei cu Moșul, cu Logodnicul, cu pruncul, e de fapt un monolog. Fiecare monologhează, și ce admirabil înțelege acest lucru Vasile Nițulescu, și ce bine intuiește acest adevăr Mitică Popescu! Ați observat ce rar privesc spre Irina cei doi? Și cât de rar se agață de existența lor Irina? Și ce repede îi părăsește, ca să se întoarcă la ea, *în ea?* Moșul, Logodnicul sînt pentru Irina, în clipa esențială a existenței ei, martori prin nimic implicați în misiunea pe care *singură* o are de îndeplinit, sînt egali cu Rița, Moșu Cornea, Gheorghe Băzavan, moș Năstase, Gheorghe Moale, Budică, Sandu Pantă, Silvica Tăgîrlă, Titu, Paicu, cei din Bălcești, adică lumea în care trăiește, dar de care acum s-a desprins, ca să nască, adică să trăiască în viitor. Cu ochii spre cel căruia i-a dat viață, vorbind, glumind, învățîndu-l să ridă. Cu gîndul îndreptat spre mîine, Leopoldina Bălănuță ar fi trebuit, singură, să poarte, pe frunte, o cunună de lumină. În fond, în fondul fondului, trecînd prin această încercare, trăind această experiență fundamentală, Irina e

conștientă de ea, de rolul ei, de destinul ei, deci e esențial și structural optimistă. Pus să-și facă metafora explicită, poetul se exprimă tot printr-o metaforă: „o femeie ride de potop, ținîndu-se cu mîinile de burtă”. Asta e tot ce se cerea. Sorescu, scriind *Matca*, a pus-o singur în scenă. Adriana Leonescu, mișcînd cutremurător fundalul, a creat cadrul de baladă al apelor dezlănțuite în potop. Mai departe s-a dat mai mult decît se cerea. Vedem urmele devastatoare, urmele concrete ale potopului, ca o așezare pustiită, cu obiecte răvășite tragic, dar potopul nu trecuse. O Irină, adică nu, trei, mai multe Irine, într-o zbatere de viețuitoare încolțite, cînd de fapt, agitația toată e înăuntrul ființei ei. Se topește sensuri, se tocește semnificația dominatoare, chiar dacă nu pierd de tot. Dinu Cernescu, regizor care știe deseori să extragă imaginea scenică din substanța dramatică a piesei, nu caută întotdeauna esența ei. Procesiunea aducerii raclei în car descinde, superbă, din „Testamentul lui Orfeu”. Clipa cînd viața se încrucișează cu moartea, cînd vaietul morții se împletește cu strigătul triumfător al vieții care vine, acea imagine învolburată pe care o putea născoci numai un vrăjitor ca Titu Constantinescu se sapă definitiv în memorie. Dar pentru Cernescu, tentația hiperbolizării imaginii scenice e încă prea mare, hiperbola neutralizează sensurile sau le sărăcește prin simplificare, emoția e silnic izgonită. Din această pricină, *Matca* e o reprezentație uneori umbră de spectacol.

Virgil Munteanu

De trei ori Victor Ion Popa

1

RĂSPÎNTIA CEA MARE

Teatrul Mic

Data premierei : 26 noiembrie 1974.
Regia : D. D. NELEANU. Scenografia :
ADRIANA LEONESCU.

Distribuția : GH. IONESCU-GION (Florea) ; LEOPOLDINA BĂLANUȚĂ (Alexandra) ; MITICĂ POPESCU (Andrei) ; MIHAI DINVALE (Mircea) ; VASILE NIȚULESCU (ION) ; JANA GOREA (Anica) ; ALEXANDRU D. LUNGU (Panait Ungureanu) ; ION COSMA (Petru al Vădanei).

Paradoxal, soarta pieselor în arena teatrului seamănă uneori cu soarta valorilor de bursă : toată lumea aleargă după investiții „sigure“, supralicitează titlurile bine cotate, provocându-le astfel, printr-o misterioasă răsturnare a cursului, devalorizarea, în vreme ce plasamente care ar merita interes pot rămâne multă vreme ignorate... Numai așa se explică faptul că o piesă ca *Răspîntia cea mare* de Victor Ion Popa — cu excepția montării de la Birlad, care n-a izbutit s-o impună opiniei publice — a putut fi lăsată deoparte vreme de *nouă ani* de la publicarea ei în revista „Teatrul“, deși absolut toți directorii de teatre, regizorii, secretarii literari, și destui actori, prospectează neconținut dramaturgia românească. Așa încît gestul Teatrului Mic echivalează cu o redescoperire.

Răspîntia cea mare e o piesă de tinerete, scrisă cu jumătate de secol în urmă. În construcția ei simetrică se simte încă stîngăcia dramaturgului debutant ; conflictul ideilor și principiilor morale e plasat în prim-plan și îi ocupă în asemenea măsură atenția, încît îi sacrifică nuanțe psihologice, detaliul, și mai cu seamă tranziția, gradația. Subiectul însuși — experiența tragică și eroică a atitudinii patriotice, sub ocupația inamică, în timpul primului război mondial — ar putea părea astăzi desuet, în perspectiva unor experiențe istorice altcum tragice și altcum complicate. Surprinzător, poate, în raport cu toate acestea, piesa e vie și puternică, își dezvăluie o neobișnuită capacitate de a topi, în anecdotica simplă, permanentele și esențialul.

Acțiunea se petrece la conacul unui mic proprietar rural, în zilele ruperii frontului și în lunile următoare, sub ocupație. Stăpînul casei, hrănit cu idei europene, deprins să peroreze despre efectul binefăcător al ordinii și civilizației germane, resimte deodată, brutal, umilința celui înrobît în propria sa țară, în propria sa casă, realizează ce prăpastie se deschide între discursurile abstracte dinainte și realitatea de fiecare clipă a unei existențe ingenucheate ; dar nu are puterea de a-și înfrînge oroarea de violență și a acționa în rezistența populară, așa cum o fac, firesc, țărani din sat și argații, care reinventă spontan eterna luptă de partizani, retrași în munți, prin păduri. Cîtă vreme își știe cei doi fii pe front, ofițeri, fragilul său echilibru psihic se menține ; dar întoarcerea mezinului, fugit din prizonierat, istovit, demoralizat, refuzînd atît să se întoarcă la regiment, cît și să se alătore țărănilor, dezlănțuie drama ; remușcărilor și chinul neputinței îi sînt amplificate de vina de a avea un copil dezertor. Într-un final precipitat de ciocnirea cu o patrulă nemțească, băiatul se va regăsi într-un ultim act hotărît alături de partizani, înainte de a fi împușcat, în vreme ce tatăl, descătușat într-o clipă de nebunie, îl va sugruma pe primarul ticălos, vîndut ocupantului.

Puține texte dramatice izbutesc această dublă performanță, de a fixa timpul dramei și totodată de a-l învinge ; dar *Răspîntia cea mare* vine de departe, din marea literatură românească inspirată de cel mai curat și mai autentic sentiment patriotic. Personajele trăiesc acest sentiment la nivelul existenței lor individuale concrete, nu-l despart în nici un fel de demnitate lor personală. Se poate spune că fibra conștiinței naționale de români e vitală în structura lor sufletească.

Sinceritatea și pateticul acestei dimensiuni spirituale rup zăgazul emoției ; e aici un sunet grav, pur, ce nu poate fi contrafăcut. Tulburători sînt, în mod special, croii-țărani, atît de senini, de împăcați cu ei înșiși, ireductibili în hotărîrea lor justițiară ; fără complicațiile și fără șovăielile celor trecuți

Gh. Ionescu-Gion (Florea)
și Leopoldina Bălănuță
(Alexandra)



Gh. Ionescu-Gion (Florea),
Ion Cosma (Petru al Vă-
danei), Alexandru D.
Lungu (Panait Ungurea-
nu) și Vasile Nițulescu
(Ion)



prin școli și educați de mediul mic-burghez cu moralismul său riguros, ei pășesc de-a dreptul spre țintă, călăuziți parcă de o cunoaștere ancestrală a binelui și a răului, a dreptății și a nedreptății.

Nu știu în ce măsură alegerea piesei i se datorește exclusiv regizorului D. D. Neleanu; dar e echitabil ca, în aceeași măsură în care punem în sarcina directorului de scenă erorile și cusururile spectacolelor, să-i atribuim și meritele, atunci când sînt. De altfel, ce frumoasă, echilibrată și generoasă e maturitatea profesională a acestui regizor, care-și consacră efortul în exclusivitate unor piese cu foarte înaltă miză artistică (în ultimii ani, pe „fișa“ lui s-au înscris Ibsen și Miller), și care știe două dintre lucrurile fundamentale în meseria lui: să citească o piesă și să-i alcătuiască distribuția.

Aceste simple calități fundamentale sînt cele care fac din montarea *Răspintiei* un spectacol ca-n vremile de aur ale Teatrului Mic: un spectacol care *se ascultă* într-o liniște de biserică și în care spectatorul își investește emoția, cu certitudinea că participă la un act de atitudine intelectuală.

Cred că actorii se simt bine în decorul și în costumele concepute de Adriana Leonescu; scenografa valorifică aici, cu știutul ei bun-gust, tradiționalul în arhitectură și în ambianță. Odaia largă, cu mobile puține și sobre, cu lucruri țesute și brodate de mîna femeilor, hainele austere, de o noblețe clasică, refac un univers patriarhal, de o înduioșătoare transparentă, în care interpretarea se instalează parcă de la sine în nota cea mai justă. O încăntare deosebită, de care, în exercițiul curent al cronicii, avem prea rar parte, produce omogenitatea echipei de interpreți, acordul ei lăuntric. Pînă la rolurile de plan secund, pînă la aparițiile episodice. Ion Cosma, soldatul a cărui masivitate de plumb trece prin toate obstacolele, prin apă și prin foc, întorcîndu-se mereu la datorie, deși în miezul ființei lui ascunde o rană de nevîndecat, pare un personaj coborît din paginile lui Rebreanu. Deși-i revin trei momente de creionare cam liniară a ticăloșiei colaboraționistului de cea mai joasă speță, Alexandru D. Lungu realizează o nuanțată compoziție de linguaeală, impertinență, lășitate și viclenie; debitul precipitat, privirea piezișă, gesturile dezordonate dau insului veridicitatea portretului după natură. O femeie inimoasă, aprigă la vorbă, cu mîini harnice și suflet tare schițează, cu intuiția sigură a mentalității mediului, Jana Gorea. În unica scenă ce-i revine, Mitică Popescu aduce un fel de a fi convingător, o vibrație discretă, reținută; acest (încă) tînăr actor (în persoana căruia Teatrul Mic a făcut o achiziție strălucită, și, sper, din ce în ce mai valorificată) știe să asculte, să primească „unda de șoc“ a stării partenerului. Deși la rîndul său bine distribuit și avînd cîteva atuuri certe pentru rolul dificil al ofițerului ambuscat, Mihai Dinvale nu s-a găsit deocamdată pe de-a întregul; conturul inter-

pretării e corect, dar nu e căptușit cu acea arzătoare sinceritate așteptată și cerută de text. Nu e imposibil ca întîlnirea cu parteneri de joc atît de iluștri să-l fi crispat, blocîndu-i puțina experiență scenică; în acest caz, rodajul va rezolva problema.

Undeva foarte sus, dincolo de cota profesionalismului, acolo unde meseria a devenit demult a doua natură, și reapare iarăși la suprafață adevărul-unicat al marii personalități artistice, cu temperamentul și reacțiile sale distinctiv, stau Leopoldina Bălănuță, Gh. Ionescu-Gion și Vasile Nițulescu.

Leopoldina Bălănuță, într-un rol din familia marilor izbînzi ale carierei ei (o femeie, mamă a doi ostași, care, trecînd prin spaimă și suferință, accede la echilibru și-și redescoperă forța, odată cu dobîndirea unei clare conștiințe a datoriei), izbutește, cu o extraordinară radiație, să îmbine asprime și blîndețe, intransigență și capacitate de a înțelege și ierta. Lecția de demnitate pe care, cu durere și delicatețe, o dă soțului prăbușit, are densitatea marilor partituri tragice.

Gh. Ionescu-Gion a găsit în text substanța umană și filozofică în stare să-i incite în mod ideal combustia creatoare; la început cu un calm aparent sub care se simt nervii întinși ca niște strune amenințînd să pleznească, apoi răsucindu-și într-o suferință pentru care trupul e prea firav, golit, surpat, tremurînd de frigul lăuntric al nehotărîrii și ars de rușine, personajul vorbește tot timpul doar cu sine, deși strigă către toți ceilalți. În prăbușirea lui, actorul sintetizează deruta unui tip de civilizație; jocul său are acel caracter magistral ce luminează ideea în toate semnificațiile ei.

Nu știu ce să mai spun despre Vasile Nițulescu: în stagiunea aceasta, el pare în stare să umble pe ape, purtat de un soi de sfințenie inocentă. După „une si longue absence“..., talentul lui erupe azi cu o bogăție ce desfide inventarul nostru de elogii... Nu compune, nu interpretează, nu joacă, ci este acolo, argat bătrîn și blajin, liniștit ca pămîntul — pămînt în care fierbe, neștiut, un vulcan —, cu umorul lui sfîtos, de dincolo de crimă și de pedeapsă. Poate că — după *Cu cărțile pe față*, după *Matca*, după *Răspintia*, după... o mare surpriză pe care n-o divulg încă — o să proclamăm acest an „Anul Vasile Nițulescu“ în teatrul românesc...

Ileana Popovici

P.S. Semnalez o excelentă inițiativă a secretariatului literar, de natură să creze în jurul spectacolului hallo-ul faptului de cultură de dimensiuni mai ample, tînzînd spre prezentarea cuprinzătoare a personalității polivalente a lui Victor Ion Popa: în supliment la caietul-program se publică un caietel cuprinzînd 24 de caricaturi semnate de cel ce a fost prozator, poet, dramaturg, regizor, animator de echipă teatrală, gazetar și grafician.



Marieta Luca, Cornel Girbea, Constantin Răschitor, Coca Gheorghiu și Florin Crăciunescu

2

DUDUL LUI TRAIAN

Teatrul „Ion Vasilescu“

Data premierei : 15 nov., 1974.
Regia : NICOLAE FRUNZETTI ; Scenografia : SORIN POPA.

Distribuția : DINU CEZAR (Leon Cezăreanu) ; ADRIAN PETRACHE (Remus Popescu) ; FLORIN CRĂCIUNESCU (Totoș) ; CORNEL GIRBEA (Generalul) ; CONSTANTIN RĂȘCHITOR (Dr. Goldenberg) ; MARIUS MARINESCU (T. Tetolianu) ; DIMITRIE DUNEA (Wilhelm Kneip) ; ION HIDIȘAN (Pr. Stoltz) ; GHEORGHE MIHALACHE (Danu) ; COCA GHEORGHIU (Coana Olimpia) ; MARIETA LUCA (Camelia Agape) ; CRISTINA DELEANU (Lulu) ; MARIANA CERCEL (Alice) ; ADINA POPESCU (Octavia) ; DODO ICONOMU (O doamnă) ; LIVIU BORȘAN (Politiștul) ; MIRCEA MICLUȘ (Alegătorul I) ; ION DONDOȘ (Alegătorul II).

Acord familiar — arată diversitatea teritoriilor stilistice pe care s-a exercitat în scris cel care-și legase destinul de teatrul românesc dintre cele două războaie mondiale.

Să ne amintim că a fost regizor eminent și animator de trupă, director și scenograf, desenator practicînd predilect caricatura, teoretician de teatru, prozator deopotrivă preocupat de genul scurt și de roman, pentru a înțelege și mai bine de ce scriind teatru, nu s-a putut opri la un singur gen. De la *Ciuta la Răspintia cea mare*, drumul preocupărilor lui, trece și prin comedia-pamflet și ceea ce ne miră azi nu sînt neașteptatele salturi de la o extremă la alta, cît nestatornicia. Să fie vorba de lipsa de încredere în anumite laturi ale resurselor sale ? În cazul nostru, înclin să cred că da. *Dudul lui Traian*, în forma care ne-a rămas, arată a ciornă, a variantă de lucru, cu cele vreo sută și patruzeci de pagini de manuscris stufos și dezlinat. Regizorul Nicolae Frunzetti a început prin a tăia, a scurta, a pieptăna, a încercat adică să apropie textul de o variantă scenică să-i zicem, convenabilă, operațiune absolut necesară și chiar posibilă în cazul de față, dar o asemenea cutezătoare întreprindere presupune o singură operațiune, înlăturarea prisosului. În urmă, rămîn golurile răriturii, ochiurile urzelii pe care autorul n-are cum să le mai umple și regizorul nu poate s-o facă. Păstrăm regretul că autorul însuși nu și-a desăvîrșit lucrarea care, eliberată de balast, s-ar fi înălțat alături de ...*Escu*, de *Titanic vals*, de *Omul care a văzut moartea*. Prin aceasta nu vreau

Teatrele sînt deosebit de binevoitoare în stagiunea aceasta cu dramaturgia lui Victor Ion Popa. Prin țară continuă să fie reprezentată omenoasa comedie *Tache, Ianke și Kadir*, în capitală Teatrul „Creangă“ joacă *Păpușa cu piciorul rupt*, la Teatrul Mic putem vedea drama „socială *Răspintia cea mare*, iar Teatrul „Ion Vasilescu“ descoperă și valorifică în spectacol o comedie cu dese accente satirice scrisă acum vreo patru decenii și ignorată apoi de însuși autorul și de teatre. Iată, simpla enumerare a citorva din titlurile de care se leagă numele dramaturgului Victor Ion Popa — și pentru întregirea tabloului, să mai adăugăm *Ciuta*, *Mușcata din fereastră* și



Adrian Petrace, Cristina Deleanu și Mariana Cercel

să analizez valoarea inițiativei Teatrului „Ion Vasilescu”, dimpotrivă vreau să subliniez dificultatea muncii de realizare a spectacolului și mai cu seamă, să arăt că nici un efort nu e de prisos când se pornește de la dorința de a introduce în circuitul valorilor artistice, o operă inedită, fie ea nedesăvârșită, dar în măsură să întregască imaginea complexă a unei remarcabile personalități.

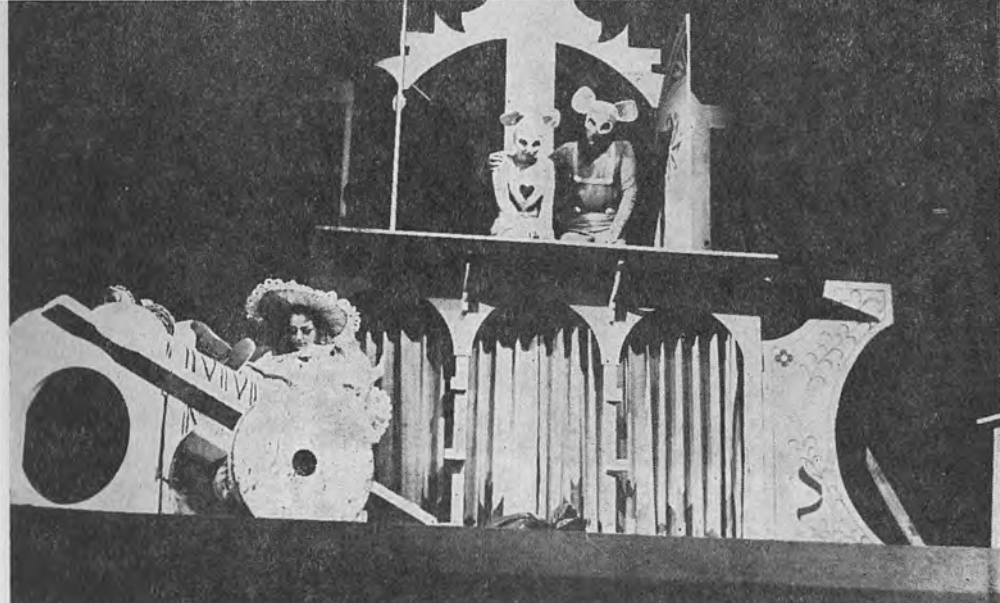
Intr-adevăr *Dudul lui Traian*, prin direcția pe care e orientat atacul satirei, arată atitudinea net potrivnică a lui Victor Ion Popa față de politicianismul și politicienii vremii sale. Succesiunea neîntreruptă la guvern a partidelor „istorice” și consecințele acestui joc pe plan local, traduse în atît de grăitorul refren „pleacă ai noștri, vin ai noștri” sînt cu pătrundere și vervă pamfletară înfățișate de autor, ca și convoiul de interese meschine ascunse îndărătul sforăitoarelor discursuri patriotarde. Sînt zăgrăvite nu numai potrivnicile aparente ale burgheziei provinciale, ci și moravurile familiale și mondene, într-un tablou pestriț, viu colorat, complex, caricatural. Dacă piesa nu este prea riguros structurată pe un conflict unitar, acțiunea alunecînd la dreapta sau la stînga firului enunțat, ba chiar abătîndu-se mult spre final de la ceea ce s-ar fi vrut fir central, dacă un filon satiric sau altul sînt doar descoperite, nu și exploatate, dacă, înșfîrșit, moravurile burgheziei provinciale nu sînt violent biciuite ci înfățișate cu o detașată îngăduință, e drept, nu neînsoțită de dispreț, în schimb, galeria de portrete, completă, e punctul de rezistență al piesei. Pe acest punct de rezistență și-a construit spectacolul Nicolae Frunzetti, spectacol care nu rămîne cu nimic dator inițiativei de a însufleți această piesă. Este gîndit cu claritate pe direcția comediei-pamflet și cu conștiința limitelor de adîncime și construcție ale piesei. Cu conștiința, dar nu și cu complexul acestor limite, regizorul s-a preocupat cu predilecție de înfățișarea unui mediu social-istoric concret, acela al burgheziei provinciale, în saloanele căreia se împletesc intrigi politice și de alcov, se încheie afaceri matrimoniale sau tranzacții comerciale. Eleganța parvenită, opulența împotmolită în prost-gust,

au fost înfățișate de scenograful Sorin Popa, al cărui decor și ale cărui costume s-ar fi decupat mai sugestiv dacă nu ar fi fost eclipseate de un fundal pictat în culori prea agresive.

Distribuția reunește pe mai toți actorii de comedie ai trupei și se face astfel dovada, (de care încă mai e nevoie cite odată, și pe alocuri) că utilizarea la nivel maxim a potențialului creator al unei trupe e strîns legată de calitatea repertoriului. Iată, un actor căruia nu i-au fost încredințate pînă acum partituri prea generoase, Dinu Cezar, reușește să portretizeze admirabil un personaj complex, un avocat demagog și arivist, compunînd o suită de gesturi alunecoase, rotunjite printr-un presupus exercițiu în fața oglinzii, un mers trufaș, o vorbire domoală, catifelată, de om sigur pe sine și care se vrea convingător. Constantin Rășchitor, actor cu vechi state de serviciu și cu excelente reușite în acest teatru, deși distribuit după prejudecata emploi-ului, reușește în rolul doctorului Goldenberg să-și înfățișeze colorat personajul dincolo de aparențele care oricum îi stăteau la îndemînă și să strecoare pîntre faldurile bonomiei în care îl investimîntase autorul, scîlpiri tăioase de luciditate crudă și lipsă de scrupule. Florin Crăciunescu, sigur pe mijloacele lui, semeț și tanțoș, înfățișează cu bune rezultate un fante de provincie găunos și corupt. Un general în retragere, abil afacerist, terorizat de o soție în veșnică ofensivă și de o fiică răzgîiată, realizează Cornel Gîrbea, secondat cu aplomb comic de Coca Gheorghiu și cu bineștiutele fardoseli de domnișorică ale Adinei Popescu. O compoziție laudabilă realizează și Marieta Luca, actriță de largă utilizare, care pentru o dată renunță la farmec personal și femininitate, și compune un personaj stafidit, o domnișoară bătrînă, fals moralistă, cutremurată de porniri tănuite. Grațioasă, elegantă, foarte flou-flou, o Cristina Deleanu, interpretează inteligentă a „cohupei profesoare de fhanceză”. Corect și simpatice, dar parcă prea studiat, prea gata să pozeze, într-un rol destul de întins dar destul de liniar, Adrian Petrace, interpretul lui Remus Popescu, inadapabilul. În rolul ingraterii soții a acestuia, frumusețică și cam fără vlagă, Mariana Cercel. Marius Marinescu are cîteva momente bune, cîteva foarte bune și un final în care contrazice tot ce izbutise, în rolul lui T. Tetoianu. Cîteva momente cu haz are Dimitrie Dunea într-un rol episodic, dar nici un haz n-are Ion Hidișan într-o apariție străină de spiritul piesei și de stilul ansamblului.

În linia mari spectacolul e izbutit, meritul principal revenind interpreților, dar să nu uităm a pune din nou în lumină inițiativa de a restitui publicului această piesă care în ciuda neîmplinirilor ei, rămîne o parte din întregul unei valoroase moșteniri, lăsată nouă de unul din cei mai prețuiți înaintași ai teatrului românesc.

Virgil Munteanu



Jos, Daniela Anencov (Păpușa) ; sus, Geneveva Preda (Rozătoarea) și Vasile Menzel (Roade Tot)

3

PĂPUȘA CU PICIORUL RUPT ȘI PUFUȘOR ȘI MUSTĂCIOARA

la Teatrul „Ion Creangă“

Data premierei : 30 octombrie, 1974.

Regia : N. AL. TOSCANI. Scenografia : ELENA FORTU. Muzica : VASILE MENZEL. Distribuția : DANIELA ANENCOV (Lenuța, Păpușa) ; HOREA BENEĂ (Stăpînul, Brînzarul) ; ION ILIE ION (Moș Ene, Vintul) ; CĂCERONE IONESCU (Prologul, Vaca) ; VASILE MENZEL (Roade tot, Pufușor) ; GENEVEVA PREDA (Rozătoarea, Barbă Cot) ; MARIUS ROLEA (Cîinele, Lăcătușul) ; ANDRA TEODORESCU (Pisica, Mustăcioara) ; ANCA ZAMFIRESCU (Bunica, Zina florilor).

(acea unică reprezentație desfășurată cu duble emoții din pricina... Șoricelului principal, care suferise un mic accident, și pe care l-a interpretat, adhoc, cu eroic aplomb suflleurul Teodor Groner). L-am revăzut apoi cu interpretul titular și cu „dramatica întîmplare“ de la intrarea în sală, cînd micii noștri cetățeni plîngeau cu lacrimi amare și grele că nu se mai găseau bilete...

Spectacolul a fost și rămîne un excelent spectacol pentru copii.

În primul rînd pentru text. Pe nedrept uitate de creatorii din zilele noastre, piesele lui Victor Ion Popa destinate, prin excelență, celor mici, cu tendințe și semnificații programatic-educative, se disting prin farmec și grație, prin remarcabile calități literar-pedagogice. Ele s-au dovedit în stare să slujească nemijlocit „ideea program numărul 1“ : „să facem din teatru o școală“ — idee datătoare de speranțe, preluată de Alecu Popovici de la înaintași, mărturisită negru pe alb, drept

O invitație mai puțin obișnuită : o păpușică ochioasă cu crinolină și cu bonetă cu volănașe, surîzînd dintr-o cutie de carton pe care e pictată o pisică albastră și una neagră, ne îndemna să ne ducem, neapărat, la Teatrul „Creangă“ să vedem *Păpușa cu piciorul rupt și Pufușor și Mustăcioara*. Am fost și am văzut spectacolul la premieră



Daniela Anencov

profesiune de credință, în primul caiet program al primei stagiuni deschise, aici, la „Creangă”, sub noi auspicii, sub semnul mult rivnitelor înnoiri în concepție și substanță, pe care în dubla sa calitate de autor și director, Alecu Popovici s-a angajat să le înfăptuiască. Cu readucerea în actualitate a unor texte reprezentative pentru copii, în zestre lăsată nouă de clasicii teatrului românesc, s-a și făcut — credem — în acest sens un prim pas, care merită să fie consemnat.

Legătura dintre teatrul pentru copii a lui Victor Ion Popa cu școala nu e întâmplătoare. Pe canavaua unei acțiuni extrem de simple, a unei povestioare naive, copilărești, îmbibate de umor, se prezintă apăsător, și o lecție de morală — prima necesitate într-un spectacol pentru copii. Cu grația naivă a cîntecelor sau a pocziilor, cu rimă ușor de reținut, care îi învață pe copii, așa în joacă, să fie cuminți, să asculte pe cei mari, să se îmbrace curat, să se spele etc, etc, aceste scrieri își exprimă direct, limpede și nesofisticat și teza moralizatoare. Astfel, pe calea unui vis delicat și agreabil cu oameni, cu păpuși, cu animale, cu familii armonioase de șoriceci, cu iubiri trădate dintre pisici și căței, *Păpușa cu piciorul rupt* ne învață să nu ne lăsăm furați de aparențe, să cumpănim și să cugetăm totul după fapte. Adeseori, prefăcutul ce pare sfînt în realitate e veninos, lingușitor și rău, iar cel pe care-l credem, în modestia lui afișată, un prost și un neajutorat, se arată a fi, pînă la urmă cel înțelept și credincios. Desfășurarea acțiunii e pigmentată „didactic”, dar nu și plictisitor, cu utile „trimiteri la actualitate”, ce amintesc prin foarte amuzante detalii că joaca la care am asistat e strîns legată de



Vasile Menzel (Pufușor)
și Cicerone Ionescu (Vaca)

viața cea de toate zilele. În timp ce *Păpușa cu piciorul rupt* demonstrează cu atrăgătoare trimiteri că trebuie „să prinzi cu dinții tăi șoriceii”, să muncești asiduă, și să nu înșeli, precum a făcut Pisica cea falsă, lenevoasă și mincinoasă, *Pufușor și Mustăcioara*, afirmă cu fantezie și ingenuitate un principiu fundamental de existență: întrajutorarea, colaborarea dintre semeni, unitatea dintre natură și om, dintre om și animale. Fără lăcătuș și fără Brinzar, fără Vacă și fără Ploaie, fără Vint și fără Trăznet, Pufușor n-ar fi putut s-o salveze pe Mustăcioara, s-o facă să înțeleagă, că nu e bine să fii lacom, să măninci fără chibzuială, fără să rumegi, căci pur și simplu „lăcomia prăpădește omenia”.

Exagerarea conștientă, metafora și hiperbola, tendința de stilizare caricaturală, învestirea animalelor și a elementelor din natură cu atribute omenești esențiale, constituie farmecul acestor scrieri. Ele stimulează și satisfac imaginația copiilor, oferindu-le totodată un prețios îndreptar de comportament.

Montarea, exuberantă și veselă, semnată de N. Al. Toscani, pulsînd de energie și de poftă de joc — dispoziție absolut necesară pentru o reprezentație dedicată copiilor — agrementată cu savuroase detalii scenice, cu atractive numere muzical-coregrafice, accentuează farmecul inițial al textelor. Reușita regizorului în sporirea acestui farmec, și în sporirea puterii lui de convingere se fundamentează în *Păpușa cu piciorul rupt*, pe excelenta interpretare a Danielei Anencov. În dubla ipostază a rolului: fetiță obraznică și răsfățată — păpușă credulă, nefericită, *tinăra*, da! foarte tinăra și nespus de grațioasă actriță a teatrului „Creangă”, a făcut o demonstrație de virtuozitate interpretativă, stîrnind aproape în fiecare moment exclamații de genul: „e extraordinară”, „e neverosimil de aeriană”, „de dezinvoltă” etc. Contopindu-se, și în același timp disociindu-se de personajele sale, dotată cu suplețe, dar și cu o foarte bună pregătire fizică, Daniela

Anencov, a parcurs strălucit cele două partituri, sărînd, alergînd, rizgîindu-se, gesticulînd „frumos” sau „urît”, îmbibîndu-și creația de viață, de adevăr. Am admirat-o nespus mai ales pentru înfățișarea, cu nuanțe irezistibile de umor, a „specificului păpușilor” cu gesturi și atitudini țepene, mecanice, automate, care dacă nu sînt reglate imediat cu o imagină cheiță, se dezarticulează.

Și Genoveva Preda, ne-a dezvăluit, încă o dată, talentul ei generos de comediantă, de zvîrlugă plină de draci și de temperament, în stare să antreneze o sală întregă în joc. Prezența ei liric duioasă în *Rozătoarea*, tremurul ei candid, de iubire și de frică, pentru actele prea îndrăznețe ale soțului ei, Roadc-tot, a conferit primei părți a montării o continuă sursă de poezie și haz, în timp ce spectaculoasa ei apariție în *Barbă Cot*, din *Pufușor și Mustăcioara*, a ridicat substanțial finalul spectacolului, sporindu-i cota de vervă și de strălucire. Cuceritoare prin expresivitatea corporală și prin nuanțele de diferențiere, compozițiile lui Vasile Menzel Roadc-tot și Pufușor, impregnate de sinceritate și umor gingaș. Desigur, se cuvin amintite și contribuțiile celorlalți actori: Andra Teodorescu, Anca Zamfirescu, Marius Rolea, Cicerone Ionescu, Ion Ilie Ion, Horea Benea, care au susținut, corect, celelalte personaje, dar care n-au reușit să depășească stadiul obișnuit al interpretării lor de pînă acum. Bucurîndu-se și de un decor frumos și funcțional, vesel și colorat, aparținînd Elenei Forțu, spectacolul nu are vreun cusur care să atragă în mod deosebit atenția. Totuși se poate face o rezervă în privința omogenizării stilistice, a unui decalaj încă prezent între cîțiva buni și foarte buni interpreți și alții care se mulțumesc să fie doar corecți. Siguranța profesională rămîne încă dezideratul revirimentului scenic pe care îl așteptăm cu toții să se petreacă la Teatrul „Ion Creangă”.

V. D.

R e l u ă r i

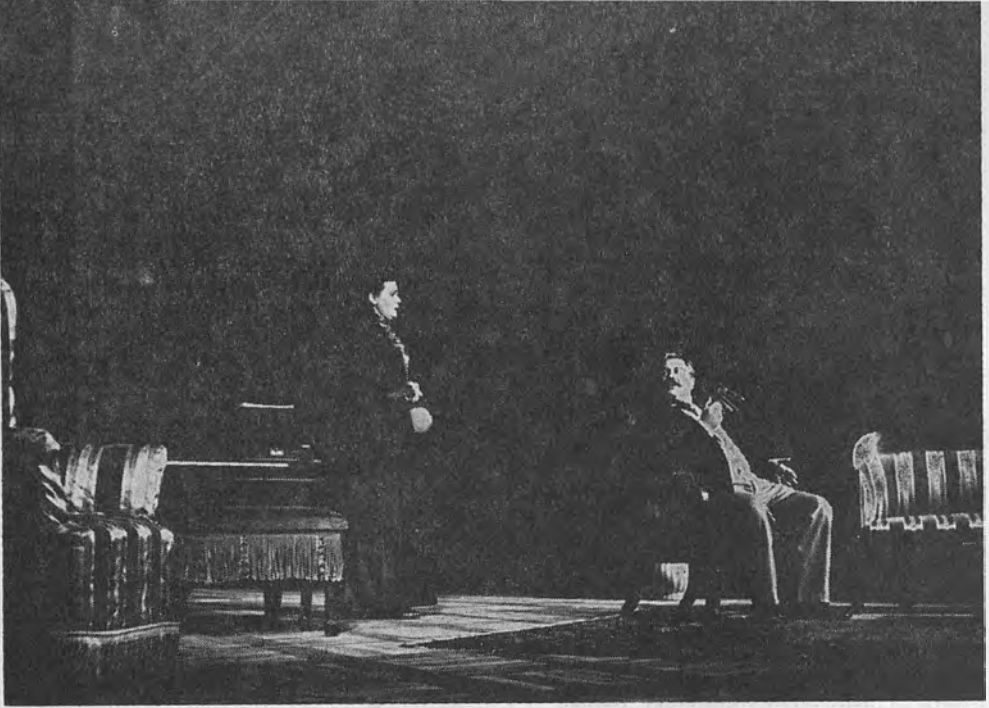
TREI GENERAȚII de Lucia Demetrius

Teatrul „Bulandra”

La „Bulandra” s-a reluat *Trei generații*. Pentru unii dintre noi, dintre cei care în primăvara lui '56 am privit, tot în aceeași sală de la „Podul Izvor”, premiera absolută cu memorabila galerie de portrete întruchipate de regretații: Ștefan Ciobotărașu, Jules Cazaban, Benedict Dabija și de ceilalți mari

actori: Tanți Cocea, Beate Fredanov, Fory Etterle, reînfrînarea cu piesa Luciei Demetrius a fost patetică și tulburătoare.

Evident, nu ne-am putut lăsa multă vreme furați de duioase aduceri aminte. Prezentul s-a interpus brutal cu una din întrebările lui prozaice și obsesive: mai re-



Ica Matache (Sultana) și Petre Gheorghiu (Ioniță)

zistă oare piesa? A fost ea capabilă și demnă să înfrunte implacabila trecere și măcinare a timpului? Și ne-am bucurat aflînd că piesa nu dă semne de îmbătrînire.

Ca și alte opere dramatice de aceeași vîrstă: *Ziaristii*, *Surorile Boga*, *Mielul turbat*, *Citadela sfărîmată*, *Nota zero la purtare*, pe care le-am văzut după zece, cincisprezece sau șaisprezece ani și am constatat că și-au păstrat nealterată tinerețea, impunînd valori de istorie literară și de actualitate, *Trei generații* ne-a întîmpinat cu aceeași plăcută surpriză. Citeam undeva că redescoperirea unei opere după un timp de uitare implică întotdeauna un grăunte de generozitate din partea celui care o readeuce în atenția publicului. Acceptînd observația, aș vrea să spun că oricîtă generozitate vom implica și noi, acum, față de repunerea în actualitate a celor „*Trei generații*” nu vom atinge, cred, generozitatea pe care o are înmagazinată piesa în ea însăși.

Ideea emancipării femeii, evoluția destinului ei social, de la tiranica înăbușire a personalității, pînă la statutul de om liber, stăpîn pe sentimentele și faptele sale, și azi ca și la prima reprezentare, se arată a fi o generoasă sursă de interes și emoție, cu farmecul natural al îndrăzneții ei temperate, cu savoarea autenticității, cu adevărul ei ideologic și artistic, apt să trăiască și de acum încolo, vreme îndelungată.

Tendința aspru demascatoare a moralei unei lumi pe care poporul nostru a urit-o cu

înverșunată ură, care mai arde și azi după ce această lume a dispărut, continuă să capteze atenția contemporanilor, deși ea, azi, pe bună dreptate, poate fi amendată critic, pentru lipsă de subtilitate și îndepărtare de la complexitatea vieții, pentru zugrăvirea schematică, îngroșat unilaterală a unora din reprezentanții vechii societăți românești.

Generoasă rămîne, bineînțeles, *Trei generații* sub raportul biografiilor feminine, a unor caractere puternice și pitorești ce-și conservă surprinzător autenticitatea dramaticelor lor existențe, urmărite pe traiectele a trei epoci, înainte și după evenimentul crucial al Eliberării. Ele pot fi valorificate cu deplin succes și azi, așa cum își vor putea crea, cred, drum și în teatrul viitorului, permițînd actorilor să-și desfășoare în deplină libertate capacitatea portretistică, virtuozitatea compozițională.

Despre toate aceste însușiri ne-a vorbit limpede și afectuos noua montare de la „Bulandra”, invitîndu-ne să redescoperim, împreună cu regizorul Pêtre Popescu și cu o altă generație de actori, lucrarea sensibilă, cu elanuri patetice, poetice și intelectuale, a unui stimat și iubit „pionier” al dramaturgiei noastre socialiste. Stilul simplu și echilibrat, inteligent, al regizorului dovedind respect față de text, atenție la descifrarea ideilor, a semnificațiilor sociale și umane ale conflictului, a permis să se deschidă firesc, fereastra spre o lume reală, cu dramele ei de belșug și de foame, de iubire

și de revoluție. Cu posibilitatea altei optici asupra evenimentelor și asupra personajelor prin a căror expresie trece curentul noii forțe sociale s-a petrecut, acum, o plăcută „încălzire” și îmbogățire a actului III., văzut simplist și sărac odinioară.

Spectacolul se desfășoară în decorurile și costumele foarte frumoase ale lui Doris Jurgea (scenografia fiind marca de prestigiu a fabricii „Bulandra”) care au potențat cu puține, dar expresive, detalii atmosfera piesei. Casa din actul I și II, mai ales, somptuoasă și severă, cu plafonul pictat, cu pereții masivi, transparenti, prin care se zărește ca prin ceață ulița mohorâtă și pustie a unui târgușor provincial, cu fațadele modeste, patinate ale caselor, oferă spectatorului o imagine extrem de veridică și de sugestivă a locului și mediului acțiunii, a contrastului dintre stăpînia casei și... restul lumii.

În acest cadru care dă și o mare libertate spațiului de joc, evoluează o considerabilă varietate de tipuri, cărora actuala echipă de la „Bulandra” le-a insuflat cu seriozitate și pasiune o nouă viață, o nouă strălucire.

Întietatea realizării actricești trebuie recunoscută Rodicăi Tapalagă. Ea a înfățișat cu mare finețe, discreție și eleganță, într-o compoziție unitară, cele trei ipostaze ale personajului principal. Interpreta Ruxandrei a scos la iveală farmecul, generozitatea, drama femeii nevoită să trăiască calvarul unor împrejurări potrivnice, trecînd prin ele cu resemnare și demnitate, păstrîndu-și întregi resursele de iubire, de sacrificiu și de speranță într-o lume mai bună.

Cu debordantele ei rezerve de vitalitate, Tamara Buciuceanu-Botez ne-a prezentat o senzațională și pitorească compoziție, în registru tragic-comic. Suprasolicitînd uneori, acordînd o prea mare libertate portretizării chipului din tinerețe al domnișoarei Macri, interpreta l-a îndepărtat în unele momente din actul I și II de simpatia noastră; în schimb, în actul III, ne-a dăruit un adevărat regal artistic. Lucia Mara, remarcabilă prin exactitatea interpretării Elizei, prin afișarea maturizării personajului, a cufundă-



Sus, Tamara Buciuceanu-Botez (Domnișoara Macri, cea mică) și Rodica Tapalagă (Ruxandra). Jos, Paul Sava (Alexandru) și Vasile Florescu (Chiril)



Data premierei : 12 noiembrie, 1974.

Regia : PETRE POPESCU, scenografia : DORIS JURGEA. Ilustrația muzicală : LUCIAN IONESCU.

Distribuția : ICA MATACHE (Sultana); RODICA TAPALAGĂ (Ruxandra); LUCIA MARA (Eliza); CĂTĂLINA PINTILIE (Veronica); TAMARA BUCIUCEANU-BOTEZ (Domnișoara Macri, cea mică); PETRE GHEORGHIU (Ioniță); AUREL CIORANU (Ilie); VASILE FLORESCU (Chiril); NICOLAE MANOLACHE (ȘERBAN); GEORGE OANCEA (Radu); PAUL SAVA (Alexandru); DAN CONDURACHE (Pavel); OVIDIU SCHUMACHER (Ștefan); BEATRICE BIEGA (Tinca).

rii lui în ură și cinism. Mai puțin convinsător în postura de adolescent, Aurel Cioreanu a fost excelent în ipoteza de bătrînel zălud și agresiv. Un riguros și foarte interesant contur realist i-a dat avocatului clăntău, Alexandru, Paul Sava. I-am admirat, în deschiderea solemnă a spectacolului, pe Petre Gheorghiu pentru masiva și trufașă prezență scenică a lui Ioniță, pe Ica Matache pentru inefabila undă de poezie tristă cu care a învăluit-o pe Sultana. Vasile Florescu, George Oancea, Cătălina Pintilie, Ovidiu Schumacher, Beatrice Biega și-au dus rolurile la capăt cu destoinicie profesională. Despre cei doi studenți: Dan Condurache și Nicolae Manolache, ce se poate spune mai mult decît că n-au distonat față de redutabila echipă de actori de la Teatrul „Bulandra“. Îi așteptăm să se manifeste plenar după absolvență.

Cit despre Teatrul „Bulandra“, ce se mai poate spune decît că a dat un exemplu de seriozitate și atașament față de problema valorificării dramaturgiei socialiste. E nefiresc, desigur, ca după ce s-a cheltuit atîta energie și atîta cerneală pentru cauza reînvierii și relansării valorilor durabile ale dramaturgiei noastre din ultimii 30 de ani, să facem un punct de glorie din ceea ce ar trebui să apară ca un fapt absolut normal, ca un aspect firesc al muncii cotidiene. Dar, dacă repetăm că echipa de creatori de la „Bulandra“ merită toate laudele pentru acest act de cultură, o facem cu nădejdea că și celelalte teatre din București îi vor urma exemplul, oferind trupelor lor posibilitatea reeditării succeselor de altădată.

Valeria Ducea

NU SÎNT TURNUL EIFFEL

de Ecaterina Oproiu
Teatrul Dramatic din Baia Mare

Data premierei : 21 noieembrie, 1974.
Direcția de scenă : ADRIAN LUPU.
Scenografia : RADU CORCIOVA.
Distribuția : RUXANDRA PETRU,
BEN DUMITRESCU, APRILIANA NEDEIANU-DIMITRIU, JENY JURCA, DANA ILIE, CORNEL MITITELU, DAN ANTOCI, ADRIAN RAȚOI, ANTONIU PAUL.

...și se împlinesc zece ani de cînd această „pseudocomedie“ — cum a numit-o, malițios, autoarea — și-a început drumul în lume. Cu adevărat „în lume“ — pentru că, în afară de majoritatea scenelor noastre care și-au încercat puterile cu acest text șerpuitor, nestăpînit de nici o definiție, „Turnul“ s-a mai jucat și în vreo 15 țări de pe diferite continente — ca U.R.S.S. și Japonia, S.U.A. și Suedia, Bulgaria, Cehoslovacia și Noua Zeelandă, Belgia, Anglia etc. „Cum vedeți după atîția ani piesa?“ — e întrebată autoarea, într-un interviu publicat în caietul-program; „piesa mă lasă rece“, spune domina-sa. Explicabil — cu atît mai explicabil pentru cronicar să vadă cum e primită piesa de public, cum e înțeleasă și transpusă în

imagini de către actori, ce idee suscită, cu precădere, unui regizor ?

N-am văzut decît cinci montări cu *Turnul Eiffel* în strălucitoarea ei carieră; și nici una nu semăna cu cealaltă. Acest text face imposibilă rutina, nu intră în tipare. O însușire de primă importanță ar fi, deci, capacitatea lui nelimitată de a se înfățișa ca nou, original și într-un mod propriu. E nou la lectură ? E. Un covîrșitor decupaj cinematografic, care întretaie secvențe reale cu secvențe imaginate, pe fondul căroră trec mereu atîtea semne cîte n-ar putea cuprinde zece regizori deodată — „o masă de viețuitoare“, „teatrul unei erupții cosmice“, „apar cintezoii, veverițe, vaci grase, ca pe capacele cutiilor de brînză“, „ne aflăm la Moși — a doua zi după închiderea tîrgului“, „scena începe să se transforme într-un fel de machetă uriașă — macheta unui orașel“, „în mijlocul pustiu-lui, sub ploaie, Ea și El par doi exploratori rătăciți în junglă“, „drumul cu zambile și gladiole“, „un oraș japonez după cutremur“, „în iarbă se-aud greieri și brotăcei“ — ș.a. Dar zece regizori s-ar regăsi ei înșiși în acest spectacol frenetic, extrăgînd un fir, împle-tindu-l pe o măiestrie personală, sintetizînd într-un fel anume semnele, după o concepție care apasă pe un accent, pe un ecou premeditat contemporan. Poate— împlinirea în dragoste; poate — căutarea personalității;



Ruxandra Petru și Ben Dumitrescu

poate — alternanța generozitate-meschinărie ; poate — alternativa : *a fi* sau *a avea*. Cît de actual, și adevărat, și eficace se dovedește textul și din acest punct de vedere — nu ne punem mai cu acuitate problema *ce acumulăm* în trecerea noastră irepetabilă pe planetă ? Publicul ascultă, înțelege și are revelația unei replici vii, scilicet, pentru că febra replicii de-acum zece ani din „Turnul“ are tinerete fără bătrînețe !

Al șaselea spectacol pe care l-am văzut, stă sub semnul acestei ultime alternative. Puțin trist, puțin îndurerat — sau poate că ni s-a părut nouă ? —, puțin nemulțumit că trebuie s-o pună, că e mereu actuală. Puțin îndrăgostit. Spectacolul n-are efuziuni, nu epatează — el pare mai degrabă o încleștare pentru afirmarea condiției umane, libere și pure, pentru păstrarea purității acestei condiții. Poate de aceea tînărul regizor Adrian Lupu n-a desprins doi eroi dintr-un context, ci i-a integrat mai mult în context, introducînd alături de ei, ca prezență permanentă, obsesivă, inseparabilă, lumea — adică vecinii, prietenii, colegii, rudele și străinii, tot ceea ce altădată închipuia înțîlniri fugare, figurație. Lumea devine al treilea personaj, și insinuările ei aici, intercalările ei, imixtiu-

nea ei implacabilă dă un sens nou condiției personajelor, în lupta lor pentru afirmarea propriei lor condiții. Mi se pare că astfel spectacolul a cîștigat în dramatism, e mai tensionat și mai aspru decît multe altele și, în orice caz, mai elocvent pentru ceea ce vrea să spună din punctul de vedere al alternativei *a fi* sau *a avea*. Cei doi eroi pierd ceva din exaltare, dar cîștigă pămîntul — Ruxandra Petru și Ben Dumitrescu sînt echilibrați, realiști, joacă precis și cu efecte măsurate. Ei nu se impun ca individualități (poate că în concepția spectacolului acest lucru nici n-ar fi fost cu putință), se impun cu maturitatea cu care exprimă, în acest caz, o nouă fațetă a lumii, un alt motiv. Al treilea personaj, care îi definește aici, se compune și se des-compune ca insinuările vieții — un grup compact care umple acest drum al fiecăruia și creează stadii determinante. În compunerea și des-compunerea lui, cred că regizorul a dobîndit principalul punct de referință, ca semnificație și expresivitate — un grup viu, colorat, insinuant, condus prin scenă cu cele mai variate sarcini dramatice, o făptură cu mai multe chipuri care se desprind în individualități și se reintegrează într-un tot omogen, prilej de compo-



Al treilea personaj — lumea — un grup viu, colorat, insinuant...

ziție plastică și acumulare de ritm bine exploatat în spectacol. Grupul are momente de elevație colectivă — jocul cu scaunele, interpunerea între protagoniști, ca o piramidă vie, încolțirea partenerilor în scenele de intimitate, confruntarea cu ei în celelalte scene, acumularea de obiecte și fleacuri materiale care îngroapă personalitatea ca într-un cunoscut tablou ionescian etc. Din el se desprind, din cînd în cînd, identități — cele mai sugestive pîrîndu-ni-se nouă cele create de Apriliana Nedecianu-Dimitriu, Cornel Mititelu, Dan Antoci, Jeny Jurcă. Radu Corciova mi se pare că e și el un scenograf tînăr; sobru, precis, inspirat, a creat exact acel cadru de care era nevoie, plastic și funcțional, pentru a susține sugestia originală a regizorului care n-a mai mizat pe o metaforă — medalionul

care se întregește din două jumătăți de margarete, —, ei pe un leit-motiv universal — medalionul care se întregește din două ființe.

G. Paraschivescu

P.S. : — *Un portret poetizat al autoarei, scris cu venerație și îndreptățire în caietul-program, derutează prin filiații extravagante. Cine e „Catrinel“ ; „M-me de Staël a noastră“ — „un Dobrogeanu-Gherea retoric“ — „o Nădejde mai frenetică“ — „Dalida — B.B. — Jackie“ — „s-o asemuim unei tiri-bombe“ — „are ceva din mobilitatea de spirit a lui Călinescu“ — „această Bette Davis“ — „e un Puck erudit“. Totuși, cine e „Catrinel“ ? ...*

Noi piese românești

ULTIMA CURSĂ

de Horia Lovinescu — Teatrul „C. I. Nottara”

Data premierei : 2 decembrie 1974.
Regia : GEORGE RAFAEL. Decoruri :
TRAIAN NIȚESCU. Costume : LIDIA
RADIAN.
Distribuția : ȘTEFAN IORDACHE (Ser-
giu Costescu) ; EML HOSSU (Mihai Cos-
tescu) ; MELANIA CIRJE ; IOANA CRĂ-
CIUNESCU (Cristina) ; DORIN VARGA
(Zamfir) ; ION PUNEA (Negrea).

După deschiderea stagiunii cu *Șoc la mezanin* de I. D. Șerban, Teatrul „Nottara” ne invită la o nouă premieră cu o piesă originală, purtind de această dată semnătura scriitorului Horia Lovinescu.

Ultima cursă ne introduce în lumea sportului de performanță, în lumea de glorie, de strălucire dar și de efort, de vizibile satisfacții și neștiute dureri a vedetelor stadionului.

Eroul piesei, celebru alergător de cursă lungă, supercampion adulat de mulțime, face parte din acea categorie vrednică de stimă a sportivilor care nu-și datorează succesele doar unor „plămîni de oțel și picioare de struț” (cum spune un personaj), ci muncii și inteligenței, efortului continuu și gândirii. Piesa fixează un moment de criză în evoluția sa, momentul în care personajul înțelege că nu se mai poate depăși, că nu se mai poate nici egala pe sine, bariera pe care o întâmpină acum fiind de natură biologică — vîrsta, factor imposibil de ignorat, și uzura datorată unor ani de eforturi foarte mari, poate prea mari.

Cu această piesă Horia Lovinescu se află pe linia unor mai vechi preocupări. *Moartea unui artist*, pentru a ne referi la exemplul cel mai elocvent, are în centrul conflictului tot momentul de criză, de răscruce, pe care îl trăiește un creator (aici sculptor), atunci cînd simte bătrînețea apropiindu-se. Acest Sergiu Costescu din *Ultima cursă* putea fi, în egală măsură, artist, scriitor, om de știință, datele conflictului ar fi rămas aceleași. El putea aparține oricăreia dintre profesiile în care retragere nu înseamnă pensia, „binecuvîntata odihnă”, ci declanșarea unor dure-

roase resorturi sufletești, sentimentul de sfirșit de lume ; faptul că eroul piesei este sportiv de performanță face drama dacă nu mai gravă, oricum mai spectaculoasă, în sport devii „bătrîn” în plină tinerețe și acest moment înseamnă, obligatoriu, încetarea activității practice ; nu redimensionare, nu intrarea într-o nouă etapă ci trecerea pe tușă (este atît de semnificativă, atît de tranșantă această schimbare încît expresia și-a extins accepțiunea, a încetat a fi legată doar de limbajul stadioanelor). În cariera sa de alergător, eroul a fost mereu în luptă cu timpul și în această „ultimă cursă” îl va învinge încă o dată, dar altfel, pe un alt teren, înarmat nu cu perseverență, „plămîni de oțel și picioare de struț”, ci cu luciditate și forță morală. Sergiu Costescu reușește să depășească criza, înțelegem că va începe o altă activitate cu aceeași seriozitate și perseverență, va relua niște studii mai mult frunzărite și desigur se va realiza pentru că și în sport a fost o personalitate și nu doar un personaj, un as, nu o vedetă. Regăsim așa dar unele personaje și relații din *Moartea unui artist*, tînărul care continuă opera maestrului (fiu în piesa mai veche, aici frate), complexat dar și stimulat de valoarea eroului, „preluînd ștafeta” nu fără momente de încordare psihologică ; adolescenta (și aici tot Cristina o cheamă), apărută ca un dar al vieții, al tinereții, femeia matură (actriță și aici cu același nume — Claudia), posibilă soție, personaj care, de această dată, are alte semnificații, un rol diferit în conflict. Este desigur doar o continuitate într-o serie de preocupări, problemele sînt abordate altfel aici, criza se naște cu aceeași ascuțime dar e construită pe coordonate diferite, elementele ei, termenii conflictului, sînt dispuși într-o nouă ecuație. Altul e și tonul întrebunțat de dramaturg, mai ușor, mai de salon, îmbrăcînd drama, conflictul psihologic într-o haină poate prea *agreabilă*. Pentru teatrul grav, de adînci implicații, al lui Horia Lovinescu, *Ultima cursă* ne face să ne gîndim la un „respiro” pe care scriitorul și-l acordă nu din punct de vedere al tematicii, al



Melania Cirje (Cristina) și Ștefan Iordache (Sergiu Costescu)

punctelor de vedere propuse, ci al manierei de tratare. Există o anume neconcordanță, o inconsecvență în construcția piesei. Ni se propune o temă care, tratată în termenii săi fundamentali, ar fi putut da naștere unei drame puternice, de largi rezonanțe în plan psihologic, dar care se menține totuși la nivel factologic; pentru piesa care este (nu care ar putea fi) rezolvarea, glonte pe care eroul și-l „administrează” în picior e o soluție disproporționată, deci neconvingătoare. Există prea multe agrementări pitoresco-sentimentale, un aer adesea prea monden, ținând de personaje, de ambianță, pentru ca atenția spectatorului să nu fie deturnată de la fondul problemelor.

Se pare, în orice caz, că spectacolul a reușit să fie „furat” de această dărnicie de Masseratti argintii, Johnny Walker, și alte mărci de whisky, piscine și uși care se deschid automat. Montarea lui George Rafael este fidelă textului mai ales în ceea ce acesta are monden, nu neglijează suportul psihologic, nu denaturează sensurile dar se ocupă foarte mult de ambianță, de latura atractivă. Primul moment al spectacolului, proiecție de film care prezintă imagini de pe marile stadioane, din competițiile sportive celebre, (reușite imagini ale operatorului T.V., Boris Ciobanu) dă într-un fel amprenta întregului spectacol. Pe aceste coordonate exterioare, montarea este îngrijită, echilibrată, atractivă.

Spectacolul beneficiază de interpretarea unor actori care au jucat de numeroase ori împreună, care au reușit să constituie o echipă. În rolul lui Sergiu Costescu, Ștefan Iordache aduce maturitatea artistică pe care a câștigat-o, cert, în ultimul timp. Actorul știe să facă perceptibilă drama eroului său

decupând-o cu atenție, cu simț al nuanței, prin atitudinea uneori contradictorie a acestuia, cu o dozare a contrarului care-l fereste să cadă în dramoletă.

Meritul important al lui Emil Hossu este acela de a fi înțeles exact rolul personajului său în conflict — punct de declanșare dar și soluție pentru impasul în care se află eroul central, imagine nouă, cu erorile, pe cât e posibil corectate, a acestuia. Trebuie remarcat dialogul foarte bine încheat care există între cei doi frați mai ales în prima parte a piesei, dialog nu doar de replică, ci, în primul rînd, de priviri și tăceri, de gesturi; Iordache și Hossu au găsit o lungime de undă comună, personajele lor comunică permanent, se simt fără priviri și se înțeleg fără cuvinte.

Cristina reprezintă pentru Melania Cirje unul din rolurile bune ale ultimei perioade: renunțînd la ticurile de tip TV pe care prea le îndrăgise, actrița conferă un farmec real, neconfeccionat, personajului, îl investește cu căldură de femeie și grație adolescentină.

Prezență explozivă și bilingvă, actrița italo-română Claudia face parte din rolurile mai puțin realizate dramaturgic, dificultate pe care interpreta Marga Barbu se străduiește să o depășească, dînd personajului o coloratură credibilă.

În două roluri de mică întindere, Ion Punea reușește să găsească tonul exact, iar Dorin Varga plutește într-o incertitudine deplină.

Acordate liniei generale a spectacolului, dar lipsite parcă de farmec — decorurile lui Traian Nițescu și costumele Lidiei Radian (cam provincial totuși „luxul” Claudiei).

Cristina Constantiniu

OMUL CU PICIORUL BANDAȚAT

de Francisc Munteanu

Teatrul „A. Davila” din Pitești

Premiera : 2 noiembrie, 1974. Regia : Mihai Radoslavescu. Scenografia : Constantin Russu. Distribuția : Vistrian Roman (Ofițerul) ; Julieta Strimbeanu (Mama Paulina) ; Petre Tanasievici (Toma) ; Ileana Foçaș (Emilia) ; Angela Radoslavescu (Ana) ; Dem. Niculescu (Doctorul) ; Dumitru Drăgan (Comisarul) ; Dumitru Dimitrie (Agentul).

Acțiunea piesei lui Francisc Munteanu, prezentată în premieră absolută la Teatrul din Pitești, se petrece în condițiile concret istorice din ajunul eliberării de sub dominația hitleristă, într-un oraș încă ocupat de dușmani. Aceștia, în agonia lor disperată hotărâsc să arunce în aer obiectivele economice de strictă necesitate ale orașului. Or, misiunea organizației locale de partid este de a împiedica gestul disperat al hitleriștilor și pentru aceasta se cere de la centru un specialist pirotehnician care să anihileze actul dușmănos, detonând la locul de depozitare, adică la comandamentul german, explozibilul de care dispun hitleriștii. Pirotehnicianul este un tânăr ofițer, privit la început cu oarecare circumspecție — atitudine firească în condițiile luptei conspirative. El este de aceea, pus sub observație în casa unei bătrâne văduve (Mama Paulina), dar și inițiat treptat de către aceasta, în acțiunea pe care o va întreprinde. Rănit de explozia pe care a reușit pînă la urmă să o provoace, tânărul e salvat de un medic, care îl ascunde și-l îngrijește în propria sa casă. Aici stîrnește sentimente contrare fiicei și soției medicului. Prima, căreia îi inspiră puternice sentimente de dragoste adolescentină, îl va ascunde în pod de ura mamei față de intrusul venit să tulbure liniștea vieții de familie și care, pentru a rupe relațiile fiicei cu aceasta, nu va întârzia să-l denunțe siguranței. Aflind la timp, tânărul dispore lăsînd între mamă și fiică o prăpastie sufletească de netrecut.

Tema este frecventă în literatura socialistă, care prezintă portretul spiritual și moral al luptătorului social, al conspiratorului vînat de organele de ordine ale unei societăți ostile revoluției. E o temă romantică, dar, formal, și un motiv al literaturii de factură polițistă, care folosește „vînătoarea de oameni” pur și simplu pentru șocul psihologic

ce produce și pentru o dialectică manicheistă.

Ține această lucrare de teatrul politic? Dintr-o perspectivă da, de vreme ce actele personajelor au dimensiunea declarată și aparțin sferei luptei politice. Din altă perspectivă și anume dintr-o perspectivă pur factologică, nu, în măsura în care conflictul apare aici ca exterior, purtînd în substanța lui mai puțin o semnificație politică și mai mult una desprinsă din sfera aventurosului în sine. Ne va interesa dar nu atît *ethosul* personajelor, adică expresiile modurilor de autodeterminare conștientă ale acestora în planul valorilor etico-politice (acestea sînt mai puțin evidente aici) ci doar reacțiile psihice particulare ale personajelor, modul lor inedit de comportament în cadrul cunoscut al faptelor.

O notă caldă de duioșie însoțește relațiile personajului principal din piesa lui Francisc Munteanu, duioșie pe care acesta o stîrnește în chip firesc, dînd libertate autodeterminării sale ca persoană. Și aici, mi se pare, că văd și reușita estetică a autorului, în surprinderea acestei simpatii născute din contemplarea unei naturi umane libere. E de ajuns ca acesta să abordeze pe cei cu care intră în contact, direct, cu sinceritatea și potolita expansivitate a celui deschis oamnilor și vieții, pentru ca simpatia publicului ajutată și de sporul de simpatii venite din scenă, să se ridice pînă la el. Aceasta a înțeles-o foarte bine și Vistrian Roman, care a interpretat rolul ofițerului, cu vibrație tinerească ; prietenos glumeț și cu gesturi ștregare de copil mare în relație cu Mama Paulina, camarad și cu duioșie aproape fraternă în relație cu Ana. Căci Mama Paulina sub aparența oțărîită de gazdă tiranică ascunde calde sentimente materne (disimularea izbutită îi aparține Julietei Strimbeanu). La rîndul ei, Ana (Angela Radoslavescu) își face educația sentimentală și politică cu candidoarea copilăriei. Durerea ei cînd cel iubit e nevoit să dispară, e cu atît mai puternică cu cît e încărcată de înțelegerea matură asupra unei familii profund dezbinată, oglîndînd astfel în acest nucleu social dezbinarea societății. Coborîrea actriței de la rampă pînă în mijlocul spectatorilor, număriînd cu o voce din ce în ce mai acuuțită, mai aspră, poate hătăile inimii ei răscolite impune. În acest final de spectacol crește lumina pe fața ei, pe care a încremenit o mască a durerii

și care o îmbătrânește subit penetrînd astfel conștiința laxă a spectatorilor și trezînd-o la o acută și responsabilă compasiune.

Modul revoluționar de a înțelege lumea se datorează și gradului de cunoaștere al oamenilor care se cîștigă prin apropierea de ei fără reticente și falsă pudoare; modul de a gîndi și de a acționa reacționar se datorează mai ales unei atitudini egoiste, de închidere extrem individualistă în sine sau în cercul strîmt al familiei, al cunoscuților numai. Aceste idei ni se insinuează din relația Anei cu mama sa, căci cel de al doilea mod de viață îl practică mama Anei. Actul ei de trădare are motivație minimă, culeasă din zona interesului său meschin (strict familial), exprimînd așadar miopia sa socială. Ileana Focșa (Emilia) a creat o femeie rece, închisă în sine și dîrz fixată la o astfel de distanță față de lume, pînă la a-i deveni opacă în sensurile și forțele care o animă.

Doctorul e un personaj cu un aer vetust de bun gust, sobru, al cărui devotament nativ pentru victimele oricăror forțe (biologice sau sociale) îl ridică la rangul care i se cade, de înalt slujitor al vieții. Acest fapt a fost intuit de actorul Dem. Niculescu, care a imprimat mișcării sale în scenă un ușor hieratism.

În sfîrșit Toma — omul de legătură al organizației de partid locale, rol episodic acceptat de Petre Tanasievici cu nervozitate, nu ne-a convins. În roluri fugare, Dumitru Drăgan (Comisarul) și Dumitru Dimitrie (Agentul).

Desigur, de aceste valorizări scenice nu este străin și regizorul Mihai Radoslavecșu, care a realizat un spectacol mult cuvîncios pe datele textului, împlînzind stridențele cînd acesta le conținea, îngroșînd plastica mișcării scenice, cînd replica se subția în banal. E necesar să arătăm aici că replica banală nu e o scădere a scrierilor dramatice ale lui Francisc Munteanu. Personajul, la acest autor, nu se exprimă exclusiv prin cuvînt ci și prin atitudine; replica e un rîcoșeu verbal în banal al unor atitudini, care, acoperite astfel cu serii banale, se exprimă deodată vehement prin replici adecvate și derutante. Avem de-a face, cu o tehnică a utilizării banalului. Mihai Radoslavecșu a înțeles acest lucru, concepîndu-și spectacolul într-o formulă quasi-naturalistă (în scenă se curăță cartofi sau se întind rufe pe sîrmă). Scenografia aparținînd lui Constantin Russu exprimă același tip de realism al concepției regizorale. Un decor detașîndu-și interioarele, (cald umanizate prin utilizarea obiectelor comun funcționale) din uriașe panouri pictate în culori brun întunecate, reprezentînd ferestre și acoperișuri de case multietajate și sugerînd prin culoare și linie neliniștea vastă a unui oraș ocupat de dușmani.

Un spectacol făcut cu gust și pricepere artizanală a cărui calitate constă nu numai în înțelegerea formulei estetice a textului dar și în fermitatea expresiei scenice a acestor formule.

Constantin Radu-Maria

RĂSPLATA

de Ghiță Barbu

Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța

Data Premierii: 31 oct., 1974 Regia și scenografia: SILVIU PURCĂRETE. Distribuția: SANDU SIMIONICĂ (Micu Petculescu); VASILE COJOCARU (Andrei); ANA MIRENA (Nela); MIRCEA NICOLAE CREȚU (Sofron); AGATHA NICOLAU (FLORICA); CONSTANTIN DUCU (Gică); LONGIN MĂRTOIU (Mircea Mărgărit); EMIL BIRLĂDEANU (Geved Abdîșah); MARIETA MIHALCEA (Aise); AURORA SIMIONICĂ (Namire); VALENTINA BUCUR (Frosa); CONSTANTIN GUȚU (Ilie Găman); EMIL SASU (Firicel Manase); GEORGE STANCU (Moș Nica); CRISTINA MENCULESCU (Mălina); VIRGIL ANDRIESCU (Geacu); OBREN PAUNOVICI (Banu).

A deschide noua stagiune cu un spectacol inspirat din viața nemijlocită a cooperativilor agricoli dobrogeni, iată o intenție interesantă a oamenilor de teatru constănțeni; cînd un asemenea spectacol reprezintă virtual un triplu debut (al dramaturgului Ghiță Barbu, al regizorului Silviu Purcărete și al tînărului absolvent, actorul Vasile Cojocar) promisiunile scenei devin aprioric o emblemă atrăgătoare.

Așadar, *Răsplata* este un text despre tărani contemporani. Autorul, după cum mărturisește în caietul program, este „veterinar, de meserie”, fermier; sînt asumate deci toate premisele unei documentări absolute, de zi

cu zi: în mod cert, autorul se întilnește „în producție” cu personajele sale prezumtive, le cunoaște realitatea netransfigurată artistică, este bine acomodat cu problematica satului de azi. Numai că aceste elemente biografice nu „răzbat” din păcate, o spunem din capul locului, în spectacolul prezentat la Constanța.

Explicându-ne, în programul de sală, faptul că dramaturgii nu-și prea găsesc afinități cu, «această „sare a pământului” care sînt țărani, iar restul scriitorilor dramaticei îi tratează pe toți, la un mod supărător de superficial și de naiv»; explicându-ne, în fine, că în penuria de teatru țărănesc contemporan, cităm din nou, «după modestele noastre cunoștințe însă, puține, foarte puține ar fi *capodoperele* (s.n.) genului dramatic realizate în ultimii ani, în cadrul acestei sfere tematice», comentatorul Georgeta Mărtoiu face o amplă analiză a textului *Răsplatei* care (ni se spune), chiar de la prima variantă, a reținut atenția secretariatului literar „prin veridicitate”.

Numai că, după vizionarea spectacolului, opinia noastră nu s-a aliniat recomandărilor din program. Mai întii, *Răsplatea* nu este un text veridic. Avem de-a face cu motive tematice devenite clasice în dramaturgie, cu structuri adaptate, fără posibilități plastice, la ceea ce se înțelege uneori a fi mediu rural pitoresc și eventual dobrogean: salcimi, ogrăzi și ceardacuri, saci autentici și vorbe rușinoase etc., etc. Două teme celebre au fost obligate aici să „concretizeze” un rost dramatic: cea a regelui Lear care își descoperă antagonismele în propriile odrasle (element universal) și cea a bunei coexistențe a naționalităților conclocuitoare din *Tache, Ianche și Cadîr* (element autohton, deci).

Să derulăm povestea imaginată de Ghiță Barbu: un președinte de C.A.P., ciobanul Micu Petculescu, cu atributele unei personalități autoritare, cu calități moral-gospodărești valoroase, cu spirit de inițiativă și demnitate consecventă, refuză să apeleze la compromisuri ce l-ar scoate din sfera eticii, chiar atunci cînd este vorba de propria sa fiică, Florica, transferînd-o forțat din unitatea pe care o conduce, undeva, departe de casă, la marginea județului. Dar acest „exemplu personal” de intransigență nu-i salvează situația la noile alegeri: adunarea generală îl schimbă din funcție și îl trimite la munca de jos. Corectitudinea lui exacerbată (nu i-a permis fiului său Andrei, proaspăt absolvent în medicină, să ceară repartiția în sat — deși acesta voia, cu mult zel — ca nu cumva să fie acuzat de familiarism) nu găsește o înțelegere rezonabilă nici în familie. Fiul său Gică, de asemenea cioban, îl compromite la locul de producție — stîna — și în cele din urmă îl face să plece de acasă. Încearcă deci să se aciuieze pe lingă Florica, fata alungată, ajunsă acum secretară de cabinet la un combinat industrial, dar fuge și de aici cînd constată că ea este amanta directorului ei

tomnatic; încearcă un refugiu la București, la fiul Sofron, dar constată că acesta nu mai lucrează la ziar, a fost destituit pentru calomnie și tentative carieriste, că șomează pe bulevarde și-l tapează de bani pe fratele său, doctorul Andrei (personaj în întregime pozitiv, ajuns asistentul unui profesor și dorind cu asiduitate, în continuare, să devină medic în satul natal).

Toate acestea îi agravează fostului președinte sănătatea șubrezită. Va muri fără a se mai bucura de premiul obținut de cooperativa pe care a condus-o, de medalia ce i s-a acordat atît de tîrziu. Motivul tematic, flagrant de shakespeareean, ne-a obligat la acest mic rezumat. Mai notăm, în continuare, faptul lingvistic, nu și folcloric, al vecinului de casă al ciobanului Micu Petculescu; este vorba de căruțașul Geved Abdișah, de soția acestuia, Aișe, eventual de fiica acestuia, Namire. Și aici schema tematică are un model bineînțeles neegalat.

Dar am acordat prea mult spațiu textului lui Ghiță Barbu. Să comentăm celălalt debut, pe care l-am fi dorit substanțial, cel al regizorului Silviu Purcărete. Pornind de la concepția neștrămutatei fidelități față de text, Silviu Purcărete a mizat pe „realismul” textului, schematizînd și mai mult șabloanele lipsite de viață, de veridicitatea de care se vorbea în caietul program. Semnînd și scenografia, Silviu Purcărete și-a luat în întregime răspunderea față de soarta spectacolului. Sigur că salvarea textului lui Ghiță Barbu s-ar fi putut afla în eventualele inițiative artistice care (dincolo sau paralele textului) ar fi fost în măsură să descopere o gândire creatoare a spectacolului. Dar Silviu Purcărete nu a intenționat o viziune originală, un spectacol de regizor. Actorii „au mers” pe firul textului, refuzînd ingeniozitatea, uneori șarjînd jalnic. Pentru că se aplauda zgomotos, am fost martori, din cinci în cinci minute, adică atunci cînd în text, dramaturgul Ghiță Barbu, care l-a citit pe Freud și știe ce detentă capătă eliberarea din conștiință a obsesiilor lubrice, a strecurat încă o „aluzie”. Or, dacă actorul nu roșea, rostind replicile, personajul a fost ofensat de fiecare dată.

I-a revenit lui Sandu Simionică, actor de o profesionalitate remarcată de atîtea ori, cu virtuți cinematografice evidente, să echilibreze, într-o balanță psihică de cea mai înaltă finețe, întreg spectacolul, să reabiliteze astfel, într-un fel, prin singularitatea sa aptă să realizeze un realism scenic viabil, ceea ce autorul textului și regizorul nu și-au propus să salveze. Sandu Simionică a făcut din personajul principal, Micu Petculescu, o existență ce traversează un întreg registru de sentimente contrarii.

Cu multă naturalețe s-a comportat Emil Birlădeanu (Geved Abdișah), decantîndu-și ipostazele personajului într-un calm ce sugerează teritoriul etnografic și, ceea ce este mai important, refuzînd *poza*, insinuarea zgo-

moasă. Este ceea ce n-a înțeles să rezolve ca atare actorul Emil Sasu. În cuplul ce trebuia să fie comic (un mecanizator și un cioban) constituit de el și Constantin Guțu, actorul Emil Sasu a folosit prea multă energie inestetică, compromițind zelul colegului său, Constantin Guțu; sigur că ratarea acestui cuplu ține și de cuminenția regizorală.

Debutul actoricesc al tinărilor Vasile Cojocaru s-a produs sub semnul unui personaj gândit fals de dramaturg. Structura de acum a acestui actor, logica expresivității sale, ne dă speranțe că se va realiza probabil într-un

rol apt să concretizeze jocul ideilor, personajul sentimentalizat Andrei, Vasile Cojocaru a fost, de la bun început, neinspirat distribuit.

Agatha Nicolau a salvat din melodramă, intermitent, evoluția Floricăi.

Cele trei debuturi de la Constanța pun în fața conducerii teatrului problema *inconsistenței*; și nu e de ajuns ca direcțiunea pur și simplu s-o recunoască ci s-o înlăture.

Paul Tutungiu

UMBRELE ZILEI

de Radu F. Alexandru

Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad

Data premierei : 2 noiembrie 1974. Regia : MUȘATA MUCENIC. Scenografia : AL. OLIAN. Distribuția : MIRELA IONESCU (Procurorul) ; AUREL IONESCU (Judecătorul) ; FLORIN PREDUNA (Avocatul) ; JEAN ARGHIBESCU (Grefierul) ; VASILE MUREȘANU (Anchetatorul) ; VASILE PREDĂ (Simion Ion) ; CONSTANTIN PETRICĂN (Dr. Petru Alexandrescu) ; LIGIA DUMITRESCU (Camelia Neagu) ; ȘTEFAN TIVODARU (Avramescu) ; VIRGIL LEAHU (Ing. Ii-escu) ; DANA TOMIȚĂ (Secretara) ; ZAHARIA VOLBEA (Dr. H. Solomon) ; DUDUȚA OLIAN (Mama victimei) ; EUDOXIA VOLBEA (Soția inculpatului) ; TRAIAN ANDRII (Un coleg de serviciu) ; VASILE IACOB (Judecătorul secund) ; MIHAI MUNTEANU (Un milițian) ; ZENA SIRB, MARIA TIVODARU, GHEORGHE GHEORGHIU, GHEORGHE POPOVICI (Martori).

Pentru teatrul bîrlădean, montarea piesei lui Radu F. Alexandru constituie un dublu eveniment — o premieră pe țară și, în același timp, un debut în dramaturgie. Încă înainte de a analiza rezultatul, se cere apreciată inițiativa teatrului de a evita cărările bătute prezentându-ne un text nou și un autor nou, netestați încă la public, asumându-și deci curajul de a căuta și a propune altceva decât piesele înscrise într-un repertoriu mai mult sau mai puțin verificat.

Umbrele zilei se înscrie printre debuturile semnificative, acelea pe care ne-am obișnuit să le numim, cu un termen atât de uzat încât a devenit inexpressiv, promițătoare. O „promisiune” este, în primul rînd,

faptul că la prima sa confruntare cu scena, Radu F. Alexandru nu a optat pentru o piesuță ușoară, „de făcut mina”, ci s-a angajat într-o temă spinoasă, o dezbatere în planul eticii, al moralei. Piesa pune în discuție problema responsabilității umane, a culpabilității ce nu e cuprinsă în paragrafele legii, dar poate exista, dincolo de acestea, în fiecare din noi. Pornind de la un fapt concret — moartea unui om — și de la procesul intentat șoferului care l-a accidentat, textul ne propune lărgirea cadrului de cercetare, de judecată. Procesul penal naște un proces psihologic, Tribunalul ca instituție, ca for juridic, este înlocuit de o instanță mai înaltă, mai severă poate, care este conștiința umană. În atenția ei stau toate acele detalii, circumstanțe aparent neimplicate în acțiune, care „nu fac obiectul dosarului” dar care conduc, într-un fel sau într-altul, spre faptul concret care, doar el, poate fi cuprins într-un paragraf de lege. Piesa urmărește ancheta personală inițiată de un personaj care se simte implicat în acest accident ce seamănă cu o sinucidere, anchetă care vizează pe toți cunoscuții eroului, pe toți cei care într-un moment greu al acestuia nu au știut să-i fie alături, nu au știut să-l înțeleagă și să-l ajute.

Tipul de construcție dramatică la care apelează autorul este bine ales pentru această temă, piesa e structurată, asemeni unui scenariu de film, din secvențe scurte, cu un permanent transfer al locului acțiunii. Construcția aceasta mozaicată este însă insuficient consolidată; din punct de vedere



„Umbrele Zilei“ de Radu F. Alexandru în interpretarea Teatrului „V. I. Popa“ din Bîrlad

al realizării practice ca prezintă unele evidente neîmpliniri. Dramaturgului îi lipsește forța sau meșteșugul, pentru a suda fragmentele, înlănțuirea acestora nu este o acumulare, o convergență a datelor spre un punct de maximă importanță. Insuficiența tensionare a materialului dramatic duce și la o oarecare monotonie, mai ales în partea a doua a piesei.

Făcînd textului „toaleta“ pentru scenă, regizoarea Mușata Mucenic i-a adus o seamă de modificări, nu totdeauna inspirate. Tribunalul, care în text apare doar de două ori, este prezent permanent în spectacol, celelalte secvențe au loc în spațiul delimitat de completul de judecată, de banca acuzării și de boxa acuzatului. Intenția este limpede — sugerarea ideii de implicare morală a tuturor personajelor (și a celor neimplicate juridic) — dar soluția este destul de simplist concretizată iar permanența acestor prezențe devine stînjenitoare. Spectacolul începe și sfîrșește cu rostirea sentinței, inexistentă în text, și care contrazice ideea de dezbateri deschisă, de concluzie cerută spectatorului. O altă imixtiune, cu totul nepotrivită, este introducerea în spectacol a unor poezii rostite cu acompaniament de chitară, de însăși regizoarea. Versurile nu se împacă, în nici un fel, cu stilul de dezbateri în

planul ideilor, de austeritate intelectuală, pe care-l reclama piesa.

Constantin Petrican, în rolul principal — centru și totodată liant al tuturor personajelor — a reușit să imprime o bună linie de interpretare, construind sobru, cu o interiorizare bogată în nuanțe, pe eroul său, angajat pe drumul dureros dar eliberator al unei autoanalize lucide, severe. Atent finisat, cu punctări expresive, personajul datorat lui Ștefan Tivodaru, Zaharia Volbea, reușește să dea rolului, locul exact în economia piesei, alege un „plan II“, alături de eroul principal, confesor al acestuia, cu arta de a-i reliefa în mod semnificativ dar discret drumul, devenirea. Cuvinte de apreciere se cuvin, de asemena, Duduței Olian (multă căldură și adevăr), Danei Tomiță (prezență de sensibilitate și prospețime), lui Aurel Ionescu (cu o remarcabilă siguranță a rolului). Mai artificiale, mai confecționate, rolurile realizate de Ligia Dumitrescu și Florin Predună; în general, potrivit, dar pe alocuri, crispat, tonul lui Virgil Leahu. Foarte firesc evoluează grupul martorilor (Zeina Strb, Maria Tivodaru, Gheorghe Gheorghiu, Gheorghe Popovici) dar cu un firesc care este mai mult al străzii decît al scenei. Restul distribuției, destul de numeroasă, se află în limitele conștiințiozității profesionale.

SPERANȚA NU MOARE ÎN ZORI

de Romulus Guga

Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad

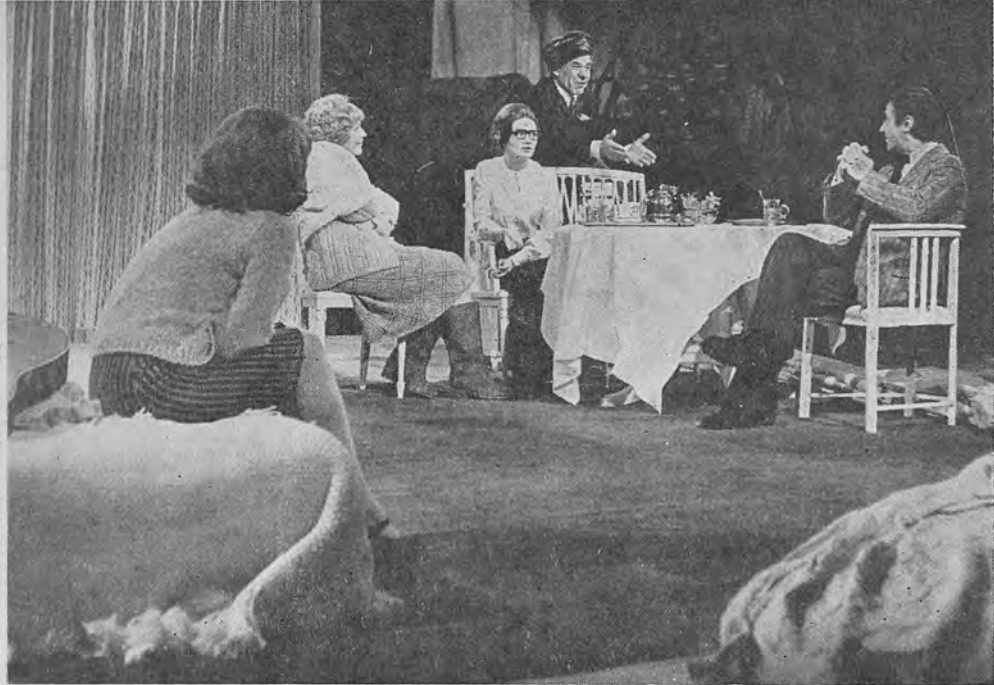
Data premierei : 9 aug. 1974. Regia : CRISTIAN NACU. Scenografia : AL. OLIAN. Distribuția : ZAHARIA VOLBEA (Jean) ; VIRGIL LEAHU (Petre) ; ȘTEFAN TIVODARU (Pavel) ; SMARANDA HERFORD (Maria Magdalena) ; MIRCEA HERFORD (Colonelul) ; AUREL IONESCU (Procurorul) ; FLORIN PREDUNĂ (indrăgostitul) ; ZEINA SIRB (Indrăgostita) ; A. NAPU (Scamatorul) ; ȘTEFAN CIȚU (Di. Zafaxa) ; LIGIA DUMITRESCU (D-na Zalaxa) ; GHEORGHE GHEORGHIU (Soldatul) ; VASILE MUREȘANU (Țăranul) ; GHEORGHE POPOVICI (Călătorul).

Prezentat în premieră în luna august și reluat în această stagiune, spectacolul cu *Speranța nu moare în zori* de Romulus Guga propune publicului bîrlădean o operă reprezentativă din creația dramaturgică a ultimilor ani, text de tulburătoare semnificații, de o gravă, vibrantă frumusețe. Permanentă îmbinare de simbol și realitate, de metaforă și acțiune, constituie argumente dar și dificultăți pentru o montare, dificultăți pentru a căror depășire spectacolul condus de Cristian Nacu nu a găsit totdeauna soluția cea mai exactă. În text, atmosfera aceea specială, de abur al visului, de ușoară irealitate, coexistă cu starea reală, personajele au toate o aură simbolică dar și concretețe, consistență de ființe vii ; spectacolul nu izbuteste însă să ajungă la topirea într-o

pastă comună a celor două stări, le prezintă alternativ, încearcă să le împace reducînd cîte ceva din intensitatea fiecăreia. În felul acesta tensiunea scade, emoția se diluează, tonul general al spectacolului intră în zona banală a narării unei istorii oarecare.

Cîteva personaje se desprind totuși, prin interpretare, din țesătura spectacolului. Ne gîndim la Zaharia Volbea, autor al unui portret scenic de adînci rezonanțe, nuanțat cu finețe ; la Ștefan Tivodaru, prezență robustă, armonios conturată ; la Mircea Herford și Aurel Ionescu, desenînd cu multă acuratețe ipostazele diferite, de la monstruos la jalnic, ale lumii care apune. Un rol bun realizează și Aurelian Napu, cu o ușoară tentație, însă, spre gestul emfatic. Pe linia intențiilor textului dacă nu și a intensității sale, rolurile create de Virgil Leahu și Vasile Mureșanu ; destul de inconsistente cele realizate de Florin Predună, Ligia Dumitrescu și Gheorghe Gheorghiu (sperăm că asemănarea acestuia din urmă, în rol de soldat, cu celebrul Swejk este pur întîmplătoare). Unul dintre personajele cheie este, din păcate, greșit înțeles de Smaranda Herford care-l văduvește de simbol, de vibrație, de puritatea fiorului liric.

Cristina Constantiniu



De la stînga, Ileana Predescu, Mihaela Juvara, Mariella Petrescu, Mihai Mereuță și Victor Rebențiu

Premieră

Teatrul „Bulandra“

TRANZIT

de Leonid Zorin

Data premierii : 5 noiembrie, 1974.
Regia : VALERIU MOISESCU. Scenografia : LIVIU CIULEI. Ilustrația muzicală : ing. LUCIAN IONESCU.

Distribuția : VICTOR REBENȚIU (Vladimir Bagrov) ; ILEANA PREDESCU (Tatjana Șulga) ; MIHAI MEREUȚĂ (Tihon Karavaev) ; CORNEL COMAN (Piotr Kuzmin) ; MIHAELA JUVARA (Klavdia) ; MARIELLA PETRESCU (Alla) ; GHEORGHE GHITULESCU, NICOLAE MAVRODIN (Anatolii Pirogov) ; AURELIA SORESCU (Nina).

Traducerea : TUDOR STERIADE.

După *Melodie varșoviană*, montată pe mai multe scene din țară, Leonid Zorin, revine pe afișul nostru cu *Tranzit*, text ce se încadrează în „trilogia lirică“ a scriitorului (începută în anul 1962 cu *Puntea vasului*), ca un act final. Piesă cu o scriitură fină, caligrafiată chiar cu un anume rafinament al observației, *Tranzit* este o variațiune pe o temă mult frecventată în teatrul și filmul deceniilor cinci și șase. Ca și în celebra peliculă *Scurtă întâlnire*, sau în pica de nu mai puțin succes *Doi pe un balansoar*, povestea dramatică a

lui Zorin narează desăvârșita, dar imposibila, iubire dintre doi oameni, pe care viața îi obligă să se despartă. Banalitatea subiectului, desfășurarea previzibilă a întâmplărilor sînt compensate însă de o bună și realistă sesizare a detaliilor de viață, de forța de sugestie a scriitorului în compunerea unui mediu, și în schițarea caracterelor prin câteva linii, și câteva tușe sobru colorate. Întîlnirea întîmplătoare, într-o gară obscură a unui mic și trist orașel siberian, dintre un faimos și adulat arhitect moscovit — personalitate ce călătorește mult peste hotare, și e prezentă adesea pe micul ecran — și o fată oarecare, simplă muncitoare, devine unghiul de incidență al unei situații dramatice tensionate, a cărei ecuație comportă mai multe necunoscute, și a cărei rezolvare rămîne în suspensie... Aici găsim și meritul esențial al acestei bucăți de cameră, în fuga de tranșant a liniilor, în evitarea soluțiilor cunoscute, în estomparea clișeului ; calități care au recomandat înscrierea ei în repertoriul, totdeauna de ținută, al teatrului „Bulandra“.

În peisajul sălii de la Grădina Icoanei, *TRANZIT*, configurează o regiune intens frecventată de un public extrem de larg, și firește extrem de divers, al cărui interes comun e asigurat în primul rînd de coeficientul *adevărului de viață* al textului. Ca și în *Valentin și Valentina*, sau în *Noile suferințe ale tînărului W...* și de astă dată, spectatorilor li se oferă, nu spre dezbateră, dar spre meditație — „scene din viața cotidiană“ proprie constructorilor unei societăți istoricește noi, cu



Ileana Predescu (Tatiana Șulga) și Victor Rebengiuc (Vladimir Bagrov)

problemele lor mari și mici, deopotrivă valabile pe planul concret al vieții zilnice ca și pe cel simbolic existențial. Spectacolul construit de Valeriu Moiescu pe verificate coordonate psihologice și pitorești compoziții de gen, are ca protagoniști ai poveștii de iubire doi actori renumiți, indiscutabile capete de afiș: Victor Rebengiuc, El; Ileana Predescu, Ea.

Victor Rebengiuc realizează o creație de mare performanță în perimetrul teatrului de trăire realistă. Avocatul de odinioară din New York, copleșit de cumplita singurătate a uriașei metropole și prins, prin întâmplătorul joc al unui anunț, ce vindea un frigider la mica publicitate, în adâncă dramă a unei pasiuni cu multe incompatibilități, iată-l într-un rol asemănător, cu aceeași pasiune puternică și gravă, pură aspirație spre fericire; alt joc, pe un alt „balansoar“, la capătul căruia nu se află Gittel Mosca din Bronx, ci Tatiana Șulga din îndepărtatul nord. Victor Rebengiuc și-a însușit acum desăvârșita măiestrie a marilor actori, care rămân mereu aceiași, inimitabili și totuși de nerecunoscut. Personajul său deține o prezență scenică intensă, trăindu-și cu aviditate clipa și totodată detașându-se imperceptibil de ea; prizonier al momentului de fericire și supraveghetor necruțător, lucid, al acestei bucurii, pe care o știe inevitabil trecătoare. Un portret în lumini și umbre al eroului — constructor, intelectual creator, caracter dominant, „câștigător al partidei“, dar om învins la puncte de propriile sale compromisuri, temeri și lașități...

În rolul Ei, Ileana Predescu impune în primul rând o compoziție, un studiu de portret, datele personajului nemulindu-se cu exactitate pe fascinantă personalitate a acestei actrițe de excepție, și care, — trebuie să o spunem, pentru a cita oară? — este insuficient valorificată scenic. Cu o bravură a vocii în continuă emisie de accente tonice, cu o mișcare sfidătoare a capului, Ileana Predescu ne arată o femeie dintr-o plămădă misterioasă, ce-și tăinuiește tristețea, sub masca unei simplități a fișat necioplite, și-și distilează trufaș, adâncimea sentimentului, decantându-l, avizată, de micile și marile impurități ale existenței. Evident, actrița a dat o altă turnură rolului, decât cea sugerată de autor, invadând cu magnetismul ființei sale complicate, personajul plin de farmec comun și robust, al fetișcanței evidențiate la panoul de onoare al gării; rezultatul — o relație dramatică de o mare radiație, între doi campioni ai jocului ce se cheamă „un bărbat și o femeie“.

În jurul lor au evoluat în câteva, puține, roluri de „gen“ experimențialii actori ai „Bulandrei“, dovedind excelența lor profesionalism: Gheorghe Ghițulescu, schițând din extrem de puține linii un personaj — tip pentru birocrație; Aurelia Sorescu, lăsând să se întrevadă o întreagă biografie dramatică dintr-o singură trecere prin scenă; Mariella Petrescu, desfășurându-se cu bun-gust în rigorile unei compoziții pedante; Mihaela Juvara, delectându-se poate puțin prea mult — cu liniile pitorești, îngroșat colorate ale oficianței sanitare, dar dovedind o neașteptată

capacitate comică; Mihai Mereuță ireproșabil și nuanțat într-un personaj-cliseu, bătrînul siberian, hitru, inimos: Cornel Coman, grav, concentrat, suportînd povara unui personaj antipatic, și redîndu-l cu o candoare convingătoare.

Situat în scena-arenă a sălii „mici“ de care dispune azi teatrul „Bulandra“, spectacolul pare totuși mai puțin adaptat cerințelor speciale ale acestui loc de joc specific, amplasarea lui spațială rămînd punctul nevralgic al reprezentației. Scenografia, semnată de

Liviu Ciulei, fără îndoială rafinată, de sugesție poetic-teatrală (în scena întîia, a „zăpezii“, mai ales), cu rezolvări funcționale în final (pasarela gării, de pildă), nu rezolvă totuși principiul fundamental al acestei montări, care se reclamă unui teatru de tip tradițional, pe scenă „italienească“. Desfășurarea lui, aici, apare totuși în ultimă instanță ca un rezultat al unor necesități de programare organizatorică, și nu de concepție.

Mira Iosif

TURNEE

Teatrul de Stat din Oradea
— secția română

PLAY STRINDBERG

de Fr. Dürrenmatt

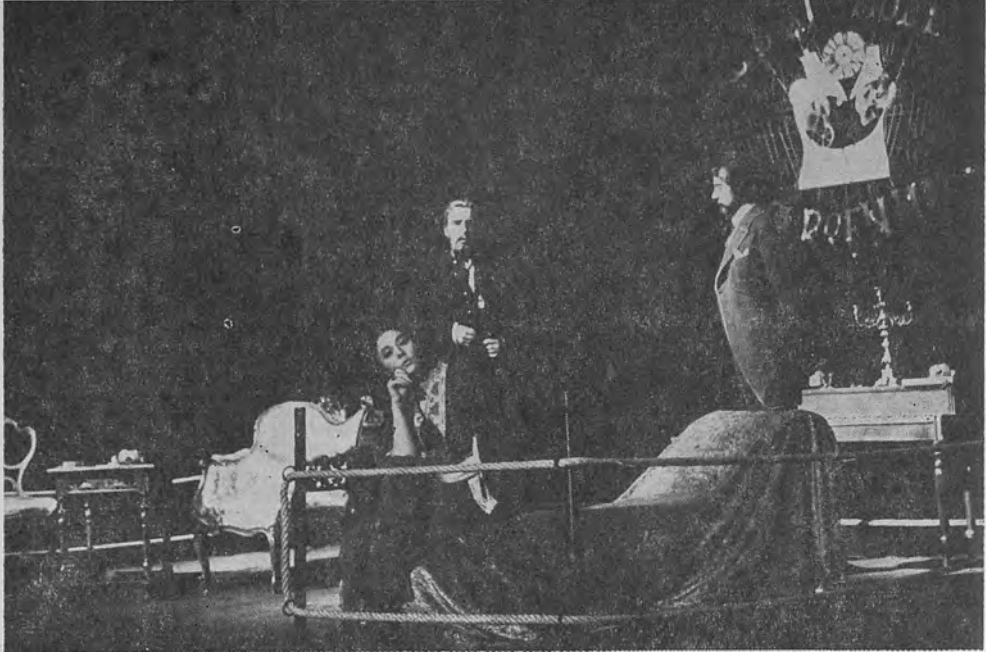
Data premierei: 28 septembrie 1974.
Regia: SZOMBATI GILLE OTTO. Scenografia: ELIZA POPESCU. Distribuția: SIMONA CONSTANTINESCU (Alice); ION MIINEA (EDGAR); MARCEL POPA (Kurt). Traducerea: NICOLAE REITER.

Firește, alegerea unei piese nu poate fi niciodată judecată în sine, ci doar în contextul preocupărilor teatrului respectiv: program repertorial, componența echipei și necesități ale evoluției ei profesionale, interese culturale ale publicului etc. De aceea, n-aș vrea să mă pripesc ridicînd prea multe obiecții împotriva reprezentării, la secția română a teatrului din Oradea, a piesei *Play Strindberg* de Fr. Dürrenmatt; cu atît mai mult cu cît, prin seriozitatea criteriilor sale și prin nivelul general al preferințelor formulate, acest teatru a dovedit că merită să i se acorde credit intelectual. Totuși, *Play Strindberg*, ca atare, nu mi se pare, astăzi, alegerea cea mai inspirată; deși această transcripție a *Dansului morții* le-a putut părea unora, nu prea demult, extrem de modernă, prin duritatea și cinismul ei, nouțatea odată consumată n-a mai rămas nimic interesant de explorat. Piesa n-are „adîncime“, se învîrte pe loc, monotonă și săracă, prototip desăvîrșit al teatrului steril,

cultivînd inteligența seacă. Probabil că însăși premisa lui Dürrenmatt — a goli de psihologie o piesă eminentemente psihologică — e greșită, lucru care a scăpat din vedere celor seduși de intransigența atitudinii lui radicale. Fără îndoială, *Dansul morții* reprezintă drama burgheză în ceea ce are ea mai caracteristic; prin aceasta, sentimentul pe care îl exprimă nu e însă mai puțin autentic. Sfișierea reciprocă a personajelor provoacă o suferință reală, credibilă și convingătoare, tocmai datorită bogăției observației psihologice, densității adevărilor de viață cotidiană. Redusă la un simplu exercițiu sportiv — match de box în zece runde —, rămîne în picioare o diagramă a situațiilor dramatice. Și niște roluri tentante pentru actori, căroa dramaturgia contemporană nu le oferă prea des prilejul demonstrației de virtuozitate.

În sfîrșit, „așa e piesa“; odată acceptată, rămîne ca înscenarea să devină argument în favoarea reprezentării ei. Trebuie să recunosc — și o fac cu plăcere — că echipa orădeană a făcut tot ce-a putut, străduindu-se să realizeze un spectacol coerent, ordonat, îngrijit, a cărui ținută generală se situează deasupra nivelului mediu al producțiilor sale. De altfel, și alte cronici consacrate spectacolelor orădene din ultima vreme remarcă efortul de reprofesionalizare al acestei echipe, care a căzut la un moment dat în „divizia C“, a trăit cîțiva ani într-un con de umbră, însă pare dornică — și aptă — să se redreseze...

Considerînd, pe drept cuvînt, că acesta e „punctul dificil“ asupra căruia e nimerit să insiste, regizorul Szombati Gille Otto s-a ocupat atent de îndrumarea actorilor, obținînd din partea acestora o concentrare aproape ireproșabilă asupra sarcinii scenice. O subliniez în mod special, ca o calitate rară a spectacolelor din provincie, unde actorii cad cam des victimă prostului obicei de a dilata și a încerca momentul de prim-plan ce le revine. Dimpotrivă, de data asta, toți trei interpreții avînd roluri principale



Simona Constantinescu (Alice), Ion Mîinea (Edgar) și Marcel Popa (Kurt)

joacă sobru, respectă echilibrul lăuntric al funcțiilor dramatice. Stimulat de amploarea și de dificultățile rolului, Ion Mîinea s-a comportat foarte bine, participând la match cu subtilitate și cu tehnică. Jocul său e mai variat decît al partenerilor, exploatează ambiguitatea situației și valorifică schimbările în raportul de forțe: pentru cariera sa, experiența *Play Strindberg* pare să fie realmente profitabilă, atît prin ce oferă în plus, cît și — mai ales — prin ce-l obligă să elimine din vechile deprinderi. În ce-o privește pe Simona Constantinescu (Alice), lucrurile nu sînt la fel de limpezi, poate fiindcă dezvoltarea resurselor ei de actriță ar pretinde alt tip de partitură, mai delicată, mai nuanțată. Actrița a jucat clar, cu forță, însă de la început și pînă la sfîrșit pe o singură notă, de încrîncenare; or, nimic nu-i interzicea să-și insinueze farmecele și feminitatea, pentru a le putea apoi, iarăși, contrazice. Marcel Popa (Kurt), extrem de rezervat, ațîinîndu-se să-și dezvăluie în vreun fel calitățile, și-a despersonalizat într-atît interpretarea încît se poate presupune că a văzut rolul ca pe un obiect neutru plasat între doi adversari ce și-l smulg și și-l aruncă, descărcîndu-și din cînd în cînd asupra lui preaplinul urii; punct de vedere, în ultimă instanță, surprinzător de just, care însă nu se poate susține fără participarea creatoare a actorului.

Dacă ne plasăm la o distanță convenabilă nu numai pentru a proiecta spectacolul în mod elogios pe fundalul activității teatrului din Oradea, ci și pentru a-l înscrie, cu exigența cuvenită, într-un orizont de refe-

rințe stilistice, atunci, bineînțeles, interpretarea regizorală suportă anumite rezerve, ținînd de tonalitatea dată montării. Timbrul specific al versiunii durrenmattiene e comicul grotesc, pe alocuri sinistru; însă regizorul a dat înapoi în fața consecințelor propriilor sale opțiuni, nu s-a simțit în stare să înfrunte teribila dezlănțuire de sarcasm; drept care a atenuat, a înăbușit, ba chiar a re-retranscris, din cînd în cînd, în vechia, originara... cheie psihologică.

Scenografa Eliza Popescu a propus reprezentăției obligatoriul careu de corzi, câteva mobile indispensabile, judicios alese, costume destul de mediocre (rochiile de culori imposibile) și un buchet de hidoase margarete de plastic, la vederea căruia — nu conțenea să mă mir — nici o fibră a vreunui suflet de artist n-a intrat în stare de revoltă.

I. P.

P.S. *Încă un subiect de uimire: dacă tot s-a ales pentru turneu sala mică a noului Teatru Național „I. L. Caragiale“, după cum se știe, transformabilă, de ce oare, pentru numele lui Dumnezeu, nu s-a profitat de această extraordinară ocazie spre a se încerca o performanță — transplantarea reprezentației în arena centrală? Actorii ar fi avut rara bucurie de a se afla într-o situație inedită, foarte utilă antrenamentului lor. Și, de altfel, rar piesă mai potrivită scenai-arenă... Trebuia doar un pic de curaj.*

O inedită formulă de spectacol la Teatrul „Ion Creangă”

Interesant mijloc didactic, inițiativa teatrului „Ion Creangă”, de a ilustra un ciclu de conferințe închinat teatrului contemporan universal ca fragmente de spectacole. Iată de ce am așteptat cu interes conferința inaugurală a criticului Valentin Silvestru, intitulată „Călătorie prin teatrul Americii latine” pe care a ilustrat-o trupa Teatrului „Ion Creangă” sub conducerea regizorală a lui Petre Bokor. Am așteptat-o cu interes, deoarece teatrul latino-american nu este încă îndeajuns de cunoscut la noi, în orice caz, mai puțin cunoscut decât celelalte genuri literare. M-am gândit și la faptul că această literatură — dramatică — s-a dezvoltat mai greu în America latină și a căpătat amploare de-abia după al doilea război mondial, așa fiind, ca orice fenomen de suprastructură, tînăr, mă temeam că, supusă prin forța împrejurărilor în ce privește forma, influențelor de aiurea și fluctuațiilor modei, e poate, mai săracă în putere revelatoare în ce privește specificitatea națională a producțiilor ce o conturează. Se pare că această realitate a avut-o în vedere și conferențiarul, care a imprimat expunerii sale un caracter asertiv și a procedat nu atât la judecăți de valoare cît la cele de ordin sociologic, mai puțin istoric. Materialul de referință a fost privit în spațiul geopolitic, deci oarecum convențional — motivul a fost de ordin didactic, conferința fiind dedicată elevilor, spectatorii frecvenți ai teatrului. De aceea criticul s-a reținut de la o secționare în adîncime, eventual pe nivele specifice de cultură, care să oglindească tensiunile polare între tradițional și nou și să înscrie finalmente operele teatrale de sinteză. Aceasta nu înseamnă că nu au existat referiri și la alte formule estetice — dincolo de cele ale realismului — cum ar fi cele ale ficționalismului evazionist în folclor și mitologie, cele ale realismului magic — și care ne-a sugerat cîte ceva despre substanța de idee și trăire care urcă din străfundurile culturilor precolumbiene în actualitate. Ponderea materialului dramaturgic comentat a constituit-o însă dramaturgia actuală, interesînd aici mai mult modalitățile de a ridica cotidianul în planul artei teatrale,

chipul lui privit prin această artă. Acest criteriu a stat și la baza selecției fragmentelor de piese care au fost reprezentate.

Astfel, în *Patru palme de pămînt* de Oduvaldo Viana (Brazilia) un colonel, cu asistența organelor de ordine și judecătorești, spoliază niște țărani de obiectul muncii lor, pămîntul, pentru a crește vite.

În *Adriana* de Freddy Artiles (Cuba), o tînără fată „de familie” se îndrăgostește de un tînăr librar, împotriva voinței părinților săi. Într-un scandal de stradă, provocat de tatăl fetei lezat în principiile sale burgheze, tînărul e prins de poliție. Din monologul fetei frustrate de prima sa iubire aflăm că poliția prinsese un revoluționar.

Juan Palmieri Tupamaro, piesă de Antonio Larreta (Uruguay), ne prezintă o mamă de la care comisarul de poliție, încearcă să ia referințe despre fiul său bătuit că ar activa în organizația clandestin-revoluționară „Tupamaro”. Comisarul încearcă prin metode „psihologice” (naive) să obțină de la mamă datele necesare acuzării. Scena în sine ține de clișeul temei.

În *Ziua miniei* de Emilio Carballido (Mexic), o nevrotică din clasa potentată trăge cu pistolul și ucide un copil, fiul servitorilor, care îi fura fructe din grădina. Populația este neliniștită. Femeia este pusă la adăpost de acțiunea coercitivă a legii chiar de oficialii locali ai acesteia. Regretînd gestul, ucigașa oferă părinților bani, aceștia refuză din demnitate. Piesa s-ar fi putut opri aici, semnificațiile sale fiind, puse îndeajuns în valoare de conflictul atitudinal tensionat la culme, dar autorul nu vrea să spună numai atât. El vrea să insinueze ideea unei zile a revoluției generale, dar pe care o înțelege ca o revoltă spontană de natură afectiv-etică. Populația năvălește în casa în care se rostise penibilă ofertă și îi alungă pe oficiali în afara orașului, deoarece aceștia se dovediseră incapabili să facă dreptate.

În *Eroica* de Osvaldo Dragun (Argentina) sînt înfățișate tribulațiile de ordin material și sentimental ale unei preocupate, văduve. E o voluntară în felul Marei lui Slavici, fără devotamentul acesteia pentru copii.

În sfîrșit, un fragment dintr-o piesă de teatru de factură poetică *Gloria și moartea lui Joaquín Murieta* de Pablo Neruda (Chile), — piesă făcută cunoscută publicului și de revista noastră — a încheiat ciclul.

Toate aceste ilustrații scenice ne-au relevat cîteva caracteristici ale teatrului latino-american, atât în ce privește suporturile tematice, cît și în modalitățile expresiei. Mai întîi e de subliniat realismul, deseori violent, un realism al acțiunilor directe, spontane,

ferme; dezbaterile de idei, nuanțarea sufletească a personajelor, subordonate funcției moral-practice; atitudinea social-politică exprimată prin afecte puternice, individuale sau de grup; în sfârșit, teatrul latino-american, cel puțin în formula realist populară care ni s-a prezentat, este străin quietismului pesimist, străin oricărei atitudini de contemplare neputincioasă a răului social.

Teatrul „Manuscriptum“ Dosarul unei crime politice

La împlinirea a 34 de ani de la unul din cele mai odioase asasinat din istoria noastră, a lui N. Iorga, Muzeul literaturii române a patronat o reconstituire documentară cu minime accesorii spectacologice. Sub emblema unui original „Teatru Manuscriptum“, profilat pe spectacole-document având ca finalitate justiția postumă în cazul unor personalități culturale nedreptățite în epocă, scenariul lui Mihai Stoian, este salutar mai ales din punctul etic de vedere, căci servește unei înalte pledoarii politice. Într-o prefață regizorală, Mihai Dimiu și-a împărtășit adeviziunea la acest gen de reconstituire pe care domnia-sa a numit-o dramatică, nedumerindu-ne astfel prin sensul dat noțiunii de spectacol într-o atare împrejurare. Căci am asistat la un excurs documentar accesibil specialiștilor și chiar profanilor (vezi revista Manuscriptum nr. 3 (4) (1971) compus din piese de dosar zguduitoare, narate cu accent interpretativ, dar fără nici o legătură cu reprezentarea scenică. Atunci? Fiorul dramatic a stat în atmosferă. O sală cucernică, privind catedra lectorilor-actori în clarobscurul sugestiv al reflec-

toarelor lui Titi Constantinescu, s-a cutremurat de parricidul comis asupra unui părinte spiritual.

Vorbeam de pledoaria politică a colajului; și ea trebuie căutată în strădania autorului de a oferi fapte concrete care să stigmatizeze una din cele mai abominabile forțe distructive din istoria noastră — legionarismul. Asasinatul politic servind ca armă principală de ascensiune, frazeologia halucinantă și ridicolă a propagandei, teroarea ca mijloc de anihilare a personalității — mijloacele campaniilor legionare — au avut însă în Iorga granitica opoziție a spiritului luminat, vorbind în numele unui popor căruia dintotdeauna i-a fost oroare de crimă. Bine scoasă în relief de scenarist a fost complicitatea autorităților prin tărgănarea instrucției și chiar prin întirzierea măsurilor de securitate pentru savant. Anumite aspecte însă au fost insuficient adăncite. Bunăoară, zguduitorul episod al ultimelor clipe ale lui Iorga. Există o amplă relatare a crimei, după mărturii inedite, apărută în ziarul „Tribuna românească“ (1946) și reprodușă în esențial de Al. Cerna-Rădulescu în volumul memorialistic „Arbori din

Din trupa de actori care au participat la aceste ilustrații, s-au distins prin calitatea interpretării mai ales femeile: Sybilla Oarcea (Maria) în *Eroica*, Ioana Casetti (Cristina) în *Ziua miniei*, Florina Luican (Adriana) în *Adriana* și Natalia Arsene (Iulia) în aceeași piesă.

Constantin Radu-Maria

țara promisă“ (1973). Un fragment revelator: „L-au bătut, l-au înjurat și l-au silit, sub ploaia de înțepături de ace și de baionete, să joace, să cinte... Așa l-au chinuit toată noaptea fără să-i dea o picătură de apă. Cu puține ceasuri înainte de revărsatul zorilor, profesorul a fost chemat în fața unui „divan“ de judecată. L-au luat identitatea, interogatoriul, s-a rostit un rechizitoriu și i s-a dat cuvântul în apărare, ceea ce Nicolae Iorga a refuzat. (...) Inchizitoriul au năvălit iarăși în camera lui... I-au smuls barba... lovindu-l și scuipându-l“. Iată și sfârșitul: „Și cu pași largi, cu capul în piept, cu poala paltonului splurberată de vânt, cu umbrela în mîini, Nicolae Iorga a pornit-o pe miriștea ce se întindea în fața lui. Doi dintre călăii erau înainte, ceilalți cinci în urmă. A făcut doar vreo zece pași și a răsunat o lovitură de revolver. Iorga a rămas în picioare. Din față și spate au răbujnit loviturile gloanțelor“ (pp. 138-139). I-a mai scăpat lui Mihai Stoian și epocalul portret al profesorului făcut de Călinescu în „Istoria“ sa. Oricum, prin glasurele actorilor Dinu Ianculescu, Adriana Popovici, Dinu Dumitrescu, Boris Petroff, Geo Costiniu, s-a desfășurat filmul tragic al morții marelui bărbat, veritabilă lecție politică pentru tineret, pentru toată suflarea cinstită care nu trebuie să uite niciodată călăii care i-au însingerat istoria.

Ionuț Niculescu

Puncte de suspensie...

de AL. MIRODAN

Spectacolul cu geometrie variabilă

Organizatorii unei expoziții recente din S.U.A. consacrată progresului tehnologic au oferit vizitatorilor întru experiment o formulă inedită (poate chiar revoluționară) de prezentare a spectacolului cinematografic, precizând că, de fapt, modalitatea poate fi extinsă, cu ușurință, și în alte domenii de exprimare artistică, printre care, în primul rând, teatrul, opera, artele plastice.

Despre ce e vorba ?

...lumina s-a stins în sală. Filmul începe. Pe ecran o poveste de amor cu un soț, o soție și-un amant. Profitând de absența soțului (e pe teren) amantul își vizitează iubita. Discuții, whisky, Frank Sinatra, 11 noaptea, Cînd (era de prevăzut) soțul se întoarce acasă din motive imprezibile. Cheia scîrțîie-n ușa, amantii îngheață... Apoi ușa se deschide-ncet, încet, ecranul se-ntunecă brusc...Și se aprinde lumina-n sală. După care, pe scenă, își face apariția o duduie bine dispusă (Amfitrioana spectacolului); adresîndu-se publicului, ea întreabă: cum ați dori să continue spectacolul? Pentru că — așa cum informează Amfitrioana —, autorii au pregătit mai multe variante posibile: 1) soțul îl împușcă pe amant; 2) soțul nu-l împușcă, dar dă divorț; 3) soția îl păcălește pe soț convingîndu-l că amantul e, de fapt, vărul ei din Colorado pe care nu l-a mai văzut de cincisprezece ani etc., etc. În total filmul posedă 69 de continuări posibile, adică altelea cit îngăduie logica dramei și solicitările potențiale ale publicului.

Pe urmă se trece la vot: fiecare spectator are la dispoziție un buton instalat în brațul fotoliului și — ca la ONU — majoritatea înregistrată pe o tabelă electronică hotărăște desinul filmului: varianta 7 sau varianta 43. În felul acesta se poate vorbi despre opere de artă nu numai pe măsura publicului în general (scopul suprem al oricărui artist) ci și pe măsura publicului aflat într-o zi și o sală anume.

E, fără îndoială, o experiență demnă de atenție. Mai mult, o experiență care, extinsă în domeniul teatrului, poate pune bazele unei drame de tip nou, drama — așa zice — „mobilă”, elastică sau (ca să întrebuițăm un termen din aviație) cu geometrie (spirituală, bineînțeles)* variabilă.

Mă gîndesc, în primul rînd, la clasiți. A mine, la vot, pe la mijlocul piesei, Romeo

și Julieta (dăm un exemplu) ar însemna să creem condiții pentru salvarea de la moarte a îndrăgostiților, deoarece — sînt incredințat — majoritatea va aproba (cu cel puțin două treimi) evitarea teribilei confuzii și — consecința — căsătoria eroilor. În aceeași ordine de idei mi se pare evident că Oedip (care, de fapt, n-are nici o vină) ar scăpa cu bine din lupta cu vitregiile soartei (întrucît votul sălii, care de cînd lumea hotărăște destinul autorilor, va dobîndi puterea de a modifica și destinul personajelor) iar Lear, bătrîrul Lear, va avea parte de-o bătrînețe liniștită, în vreme ce fucele sale vor simți pe pielea lor la ce duce ingratitudea față de părinți. Pentru că, apariția variantelor în dramaturgie va îngădui nu numai lichidarea hecatombelor generate de condeiele tragediilor, de la Eschil la Artur Miller, Ionescu sau Dürrenmatt, ci și sancționarea impoșturi și răului care, din nefericire, înving prea adesea pe scenele lumii.

În al doilea rînd, dramaturgia cu geometrie variabilă se poate adapta lesne la cele mai felurite dorinți și dispoziții ale sălii: astfel, în eventualitatea unei majorități formată din tineri sub 18 ani regizorul Livezii cu vișini poate monta, după vot, un act III în ritm mai dinamic și cu o orchestră pop pe scenă; dacă publicul e alcătuit în majoritate din bărbați căsătoriți, finalul Norei poate fi modificat, direcția de scenă oferind o variantă cu Nora care iartă atitudinea deplorabilă a soțului și rămîne acasă etc., etc.

Perspectivile, după cum se vede, sînt nelimitate. Ce-i drept, operațiunea de adaptare a scriitorilor, actorilor și regizorilor la necesitățile dramaturgiei cu geometrie variabilă prezintă dificultăți greu de negat (să pregătești 69 de variante ale aceluiași spectacol?), dar experiența ne arată că oamenii de teatru posedă resurse suficiente pentru asemenea modalitate. Singura problemă ceva mai complicată este legată de votul propriu-zis: ce se întîmplă, într-adevăr, dacă la afișarea rezultatului nici o variantă nu întrunește majoritatea? Se mai votează odată? Sau e declarată învingătoare varianta care a întrunit majoritatea absolută? În cazul acesta — însă — cum rămîne cu dorințele spectatorilor? Pe de altă parte, cum vor reacționa cetățenii ale căror variante n-au ieșit la alegere? Vor părăsi sala? Sau se vor supune majorității, asistînd la un spectacol care contrazice aspirațiile lor intime?

* Dacă 530/0 dintre spectatori cer ca piesa să se termine mai repede..

Teatrul Academic de Dramă „A.S. Pușkin“ din Leningrad

Teatrul „A. S. Pușkin“ de pe malurile Nevei, care cu mulți ani în urmă ne-a prezentat memorabila *Tragedie optimistă* în regia lui Tovstonogov, ne-a vizitat din nou cu un triptic de spectacole; o piesă-scenariu de actualitate, din producția scrierilor contemporane, și două opere reprezentative din marele repertoriu permanent, numele lui Ostrovski și Gorki, cei doi fondatori de direcții în teatrul rus și sovietic, arătându-se a fi programatic implantate în însăși substanța muncii artistice.

Seculară instituție de cultură, leagăn al dramaturgiei naționale, înființată în anul 1756, cu titulatura de *Teatrul Rus pentru Reprezentarea Tragediilor și Comediilor*, transformată apoi, în a doua jumătate a secolului XIX, în *Teatrul Aleksandrin*, impunătoare școală a virtuozității actricești, Teatrul „Pușkin“ — astfel denumit în 1937 — poate fi considerat drept un mare muzeu viu al unei bogate tradiții teatrale. În acest teatru în care s-au format și au activat cu strălucire, gloriei ale teatrului rus și sovietic, mari artiști ca Dalski, Komissarievska, Gorin-Gorianov etc., a lucrat decenii întregi Meyerhold, aici modelându-se o creatoare școală de regie, cu rezultate celebre în istoria spectacolului sovietic. Solidele tradiții ale acestui teatru, școală a umanismului artistic, a cărui deviză pare a fi azi ca și ieri, ca și alaltăieri, estetica din „anii 60“ a lui Cernișevski — și anume estetica realismului, a adevărului vieții — s-au demonstrat cu generozitate în acest turneu, din zilele culturii sovietice. Semnificative și eminente ni s-au părut valorificările plene ale acestei tradiții, turneul constituindu-se de fapt într-o desfășurată expoziție a con-

ceptului de teatralitate propriu acestei instituții; concept ale cărui principale coordonate sînt caracterologia realistă, arta compoziției interpretative, a virtuozității actricești, infuzată prin metodologia și pedagogia stanislavskiană în mari orchestrări de ansamblu, în clasice construcții scenice.

DIN VIAȚA UNEI FEMEI DE ACȚIUNE

de A. Grebnev

Excelind și cultivînd cu predilecție dramaturgia clasică și fondul „de aur“ al teatrului revoluției, Teatrul „Pușkin“ acordă însă și o evidentă și aplicată atenție piesei de imediată actualitate, demonstrîndu-ne, de pildă, cu prilejul recentului turneu, cum un text de valoare medie, nedesăvîrșit ca structură și scriitură poate constitui totuși baza unui spectacol emoționant, de vibrant adevăr al vieții, spectacol cu o puternică adresă la public.

Piesa întitulată în traducere *Din viața unei femei de acțiune* de A. Grebnev, elaborată

pe o formulă cinematografică, în evantai de secvențe, se vrea — și izbutește prin valoarea interpretării rolului titular — un portret al femeii sovietice contemporane, mamă de familie și activistă, preocupată de marile dar și micile probleme ale existenței, portretul unui om complex, multilateral, în a cărui existență de loc simplă se răsfringe istoria societății sale. Mi s-a mai părut demnă de interes abordarea unui alt aspect semnificativ din dinamica evoluției societății sovietice, și anume consecințele implicate în transformarea stilului conducerii de întreprinderi, cu alte cuvinte, efectele concrete în viața cotidiană, familiară, a intensivei industrializări avansate, a modernizării tehnologiilor de lucru. Anna Gheorghievna Smirnova, eroina, directoarea unui mare combinat textil din împrejurimile Moscovei, este confruntată, dincolo de toate problemele vieții sale personale, și, dincolo de toate frământările curente ale producției, dincolo de toate solicitările uzuale ale rezolvărilor „de probleme“, sociale, tehnice, administrative, — cu o mare schimbare de perspectivă, cu ritmul trepidant al vieții moderne al transformărilor active căroră trebuie să i se adapteze la zi generația ei, generație călțită în focul luptelor celui de-al doilea război mondial, verificată în anii reconstrucțiilor și construcțiilor, dar sensibilizată la „șocul viitorului“.

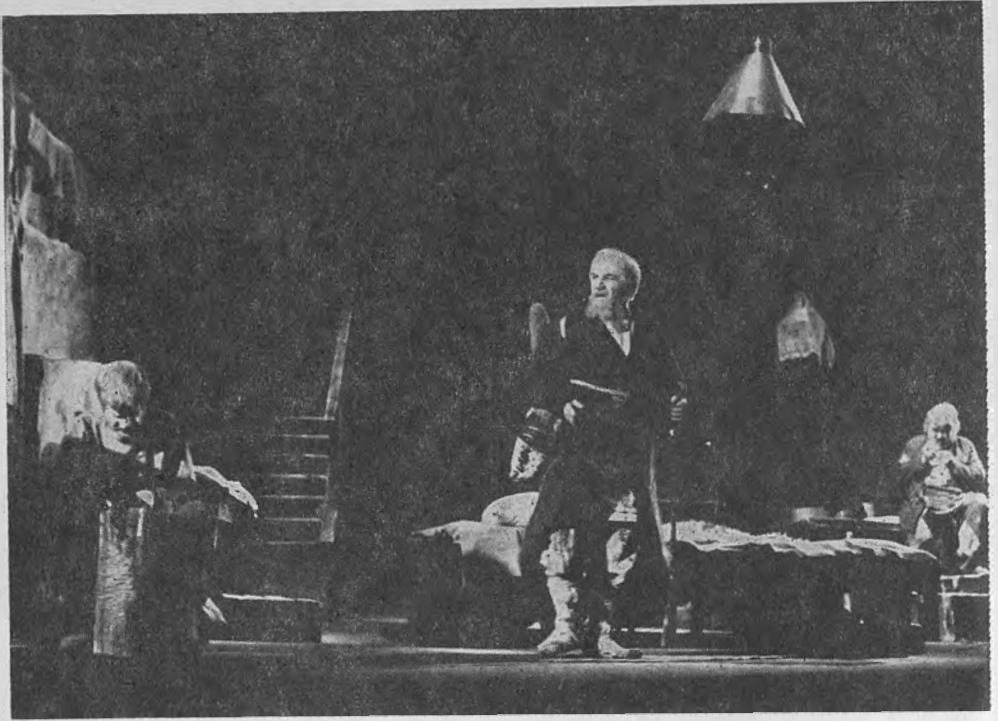
În regia lui S. Mikaelian, energică, proiectată pe prim-planuri și atentă la detalii, și în cadrul scenografic funcțional, dispus pe simultaneitatea locurilor de joc, creat de M. Smirnov, spectacolul se desfășoară cu dinamism, în accente majore, tonice, cu o mare și frumoasă simplitate. Autenticitatea expresiei și a sentimentului, veridicul detaliului psihologic îmbogățesc viața spectacolului alcătuită dintr-un mare mozaic de situații, animate toate de un specific patos umanist, de o căldură a comunicării plină de vibrație. Polul radiant al reprezentației l-a constituit prezența unei actrițe strălucitoare, de farmec intens și trăire profundă, inteligentă, N. N. Urgant, care a compus un personaj emoționant, convingător, o femeie „de acțiune“ și de suflet, interpretează ce reține atenția spectatorilor prin complexitatea registrelor și sensibilitatea instrumentului. Recitalului protagonistei i s-au adăugat, în roluri de mai mică sau mai mare întindere, numeroase și variate alte interpretări de valoare, convingându-ne de exersatul profesionalism al acestui mare ansamblu. Astfel, am reținut expresivitatea laconică a lui V. I. Korzun (Volodea), trăirea lăuntrică a A. V. Tarakanovei (Irina), forța densă a E. P. Kariakinei (Bunica), jocul sobru, modern al lui A. N. Volghin (Victor Petroviță), finețea în caracterizare a A. I. Efimovei (mătușa Natașa), ca și marile calități actoricești dovedite în simple treceri prin scenă ale unor cunoscuți interpreți ca A. A. Ian, M. L. Vivien-Orlova, M. L. Nikelberg, G. T. Karelina, K. L. Adașevski.



Sus, N. N. Urgant (Anna Gheorghievna) și V. I. Korzun (Volodea) în spectacolul „Din viața unei femei de acțiune“

Jos, S. S. Sitnik (Dulcein), V. V. Merkuriev (Pribitkov) și G. T. Karelina (Tughina) în „Ultima jertfă“ de A. N. Ostrovski





A. A. Ian (Klesci), A. F. Borisov (Luka) și I. V. Tolubeev (Bubnov) în „Azilul de noapte“ de Gorki

ULTIMA JERTFĂ

de A. N. Ostrovski

Liniile de forță ale Teatrului „Pușkin“, ținuta de cultură elevată, experiența sedimentată, ceremonialul forței de interpretare s-au impus cu precădere în cele două partituri clasice.

Fără a fi o operă de rezistență în vasta bibliotecă a celui îndeobște numit „părinte al teatrului rus“, *Ultima jertfă* — breviar al unor teme și lait-motive persistente în teatrul lui A. N. Ostrovski —, conține în chip substanțial *principiul demascator* al autorului cum l-a denumit Stanislavski, incriminând și aici forța alienatoare a banului, în Rusia secolului XIX, în descompunerea relațiilor umane. E limpede însă că piesa — cu o tensiune mai degrabă *melo* decât dramatică, cu o schemă de vodevil (deși, și nu în mod paradoxal, Ostrovski luptase acerb împotriva repertoriului frivol francezesc al epocii, împotriva „concepției de vodevil asupra lumii“) și cu o morală datînd din perioada slavofilă a „împăcării lupilor cu

oile“, cînd pleda pentru „îmbinarea aspectelor înălțătoare cu cele comice“ — oferă o colorată galerie de personaje, permițînd actorilor numeroase cadriluri de compoziții. Ceea ce se și realizează pe scenă, regizorarea I. Meierhold concentrîndu-și atenția mai puțin asupra unei chei stilistice unificatoare în prezentarea piesei, cît asupra bravurilor interpretative. A rezultat nu atît un demers regizoral ci, mai degrabă, o coordonare artistică, ce integrează decorurile (D. Popov), aranjamentele muzicale (V. Vladniški) și dansurile de epocă (sub conducerea maestrei de balet Z. Stasova), toate componente funcționale subordonate evident actorilor. Reprezentația impune jocul plin de temperament și forța dramatică impetuoasă a G. T. Karelinei (Iulia Tughina), în rolul văduvei inocente, victimă a lipsei de scrupule a unui tînăr viciat, — expresiv portretizat de S. S. Sitnik (Vadim Dulcin); oferă reputatului și bine cunoscutului interpret de teatru și film V. V. Merkuriev, un rol atracțios, de farmec magnanim și nobilă generozitate, realizat cu subtilă nonșalanță și extremă economie de mijloace; prilejuiește o compoziție originală, de abordare „la distanță“ a unei fetișcane la vîntoare de miri bogați, acriței I. P. Voznesenskaia etc. etc. Spectacolul are o tipologie bogată, „de epocă“, aducînd în scenă o lume



A. V. Minin (Alioška) și A. F. Borisov (Luka) în „Azilul de noapte“

apăsată de pitoresc, negustorese bogate, hrăpărețe și clevetitoare, fanți fără o para, cămătari șireți și lingușitori, lachei venali și dădace milostive, roluri în care au excelat A. I. Efimova, E. P. Kariakina, G. K. Kolosov, V. I. Kozun, A. V. Minin. Relevabilă ni s-a părut în această reprezentație — fapt de altfel remarcat și în celelalte spectacole, bogata instrumentație a dicțiunii, aplicată științivă a actorilor sovietici în nuanțare și intonație, grija pentru *cuvînt*; teatrul clasicului Ostrovski fiind în primul rînd al cuvîntului. „*Cuvîntul este arma lui Ostrovski... vă cer să acționați prin cuvînt, căci cea mai mare parte din puterea de sugestie a lui Ostrovski asupra spectatorului se produce prin cuvîntul său incomparabil, printr-o anume îmbinare a cuvîntelor*“. Indicație a lui Stanislavski, executată aici cu siguranță profesională și inspirată.

AZILUL DE NOAPTE

de Maxim Gorki

Cel de-al treilea spectacol al turneului, *Azilul de noapte*, reprezintă o permanență în afișul teatrului: reprezentație creată în 1956 de regretatul și renumitul om de teatru, regizor-pedagog L. S. Vivien, secondat la pupitrul regizoral de V. Erenberg. Montarea lui Vivien, amplasată în cadrul scenografic de o accentuată simbolistică poetică,

realizat de G. Moseev, a constituit la data apariției sale un moment de teatru inovator, o replică polemică la interpretări anterioare, care îmbogățea marea carieră scenică a capodoperei gorkiene. O reprezentație concepută simfonic, în acorduri tumultuoase și patetice cu solo-uri sălbatec vibrante, cu motive obsedante, contrapunțate, și finaluri patetice unificate într-un final de jubilație a demnității umane. Un spectacol de partituri pentru virtuozii, în care și azi, după un deceniu și jumătate recunoaștem — dincolo de excelența mijloacelor păstrate, a preciziei în plantație, gest și semiton — adîncă vibrație a mesajului umanist în strigătul colectiv de durere, în lamentația aspră a celor aflați într-un revoltat moment de istorie, la fundul vieții. E drept că viața îndelungată a montării se resimte parțial în spectacol, o anumită fixitate stopînd intensitatea emoțională, după cum în anumite momente soluțiile tehnice îndelung verificate, estompează autenticitatea trăirilor. *Azilul de noapte* al lui Vivien rămîne însă ca un spectacol de referință în istoriografia piesei prin interpretările faimoase ale lui Iu. V. Tolubeev (Bubnov), A. F. Borisov (Luka), B. A. Freindliih (Baronul), I. P. Dmitriev (Satin), M. L. Nikelberg (Actorul), N. V. Mamaeva (Nastea), A. A. Ian (Kleșci), A. V. Sokolov (Kostilev).

Reîntîlnirea cu Teatrul „Pușkin“ din Leningrad ni s-a părut grăitoare pentru exemplificarea viabilității și vitalității marii tradiții a școlii teatrale sovietice, credincioase idealurilor sale umane și artistice.

Mira Iosif

PAUL-CORNEL CHITIC

CELE TREI SPAȚII ALE SCENEI

(I)

Obiectul încercărilor noastre de analiză nu este propriu-zis decorul vreunui spectacol sau altul. Apariția în paginile acestei reviste a suitei de articole din care face parte și prezentul, este legată de numele și creația cîte unui scenograf din două considerente: pe deoparte din dorința de a fi cît mai aproape de fenomenul teatral viu în plină desfășurare, iar pe de altă parte din necesitatea de a fi într-un ritm cît mai apropiat de cel al revistei. Ceea ce ne propunem întotdeauna este depășirea contingentului și constituirea unei imagini de ansamblu a dinamicii și evoluției spectacolului de teatru din punctul de vedere al scenografului. Mai bine zis, ne preocupă problema metamorfозelor spațiului în care are lor *reprezentafia*. Direct sau implicit, am amintit, referindu-ne la decoruri, de existența a trei spații care coexistă, în perimetrul aceluiași podium, aceleași scene: SPAȚIUL FIZIC, SPAȚIUL INTENȚIONAT, SPAȚIUL CONSTITUIT.

Spațiul fizic, cel real, lungimea-lățimea-înălțimea scenei, le conține și pe celelalte două prin mijlocirea scenografiei sau — în absența decorului — datorită convențiilor teatrului. *Spațiul intențional este spațiul imaginariului realizat*, obiectizat în pereți, mobilier, etc. Într-adevăr, scenograful își imaginează și apoi realizează material tipuri de reprezentare concretă a semnificațiilor, a valorilor spirituale și morale, a asocierilor de idei despre o epocă (în cadrul teatrului „istoric“) sau din epocă (atunci cînd spectacolul se referă la contemporanii scenografului). Totodată, același spațiu intențional este spațiul perceput vizual de spectator, deci spațiul în care publicul își găsește sau își va găsi mintal, în durata de desfășurare a spectacolului, realizate propriile sale imagini.

Spațiul constituit este, în mod didactic, rezultanta finală a tandemului spectacol-decor; căci decorul, în finalul spectacolului, nu rămîne niciodată același obiect pe care publicul l-a văzut la ridicarea cortinei sau la apariția interpreților. El se transformă, mai bine zis se încarcă de prezențele personaje-

lor, se modifică odată cu derularea și culminarea conflictului. Mai mult chiar, decorul însuși poate deveni uneori un personaj, o motivație, o continuare sau un rezultat al conflictului, și cu siguranță întotdeauna decorul primește, contestă sau emite o semnificație. Nu este vorba de intruzia de uzanță a decorului ca valoare participativă la spectacol, ci de procedeul tipic de inferență a sa în dimensiunea culturală, socială a spectacolului.

Spațiul constituit este certificarea decorului ca spațiu ideologic al reprezentației.

Decodarea într-unul și același volum de obiecte, sau perimetrul de scînduri care e scena, a mai multor spații nu este un act arbitrar ci întotdeauna un demers metodologic. Se întîmplă ca succesiunea în percepția spectacolului sau în evoluția reprezentației să fie alta decît cea sugerată mai înainte *).

Ceea ce se poate vedea cu prisosință din observarea analitică a operei unuia din excelenții noștri scenografi — Paul Bortnovschi. Ne obligă la o asemenea observare un fapt: inexistența unei rețete — în sensul vulgar al cuvîntului — sau a unor scheme fixe, stabilite, imuabile, de confecționare a unui decor. Vom constata așadar, în acest sens, existența unor anume tipuri sau categorii de formulări scenografice, care constituie în con-

*) O primă excepție de la regulă ne și grăbim să o notăm: spectacol cu măști. Masca exclude necesitatea unui spațiu fizic fix, ea fiind un decor condensat, redus la suprafața feței interpretului. Sigur că în acest caz este vorba de figurarea unui anume spațiu social, politic, moral, ba, mai mult, masca poate să fie ecoul conservat al unor practici de instituire și constituire socială; desigur, un ecou care, cum era și firesc, nu a fost însoțit de semnificațiile primare. Astfel că, în cazul măștii, este vorba de coexistența numai a două spații: spațiul intențional și cel constituit. Asupra acestei probleme vom reveni cu prilejul unei expoziții a măștilor din ritualurile de iarnă, expoziție ce se va deschide în București sub patronajul Muzeului de artă R.S.R. și al Muzeului de artă populară.

cret tot atâtea ansambluri vizibile, ipostaziate scenic, și funcționând diferențiat în structurile spectacolelor. (De câte ori a fost posibil, am încercat să notăm și să analizăm funcționarea decorului în spectacol. În absența reprezentăției, analiza decorului se îndreaptă către potențialul de figurări și semnificări într-un imaginat sau posibil spectacol.)

O primă și totodată convențională tipologică este dictată de înseși cele două feluri de scenă folosite de teatrul românesc — scena italiană și scena centrală. Dar și în acest caz apar decoruri excepție care se încăpăținează să nu fie catalogate în vreunul din cele două mari și extrem de încăpătoare tipuri amintite. (Amintesc doar de decorul unic la opera lui Shakespeare conceput de Liviu Ciulei. Despre acesta am scris la momentul eveniment, rezervându-ne dreptul continuării analizei lui.) Iată deci necesitatea unor criterii mai științifice de tipizare și omologare categorială a decorurilor.

Revirimentul simultaneității — dinamica limbajului

Aminteam la începutul acestui articol, că obiectul logic al analizelor noastre este metamorfoza spațiului în care are loc reprezentarea teatrală. În zilele noastre, dintre toate formele de practicare a faptului cultural, cea care a împietat și a provocat mutații în existența teatrului, a fost — nu spun o noutate — cinematograful.

Cinematograful s-a născut bineînțeles dintr-o dimensiune a textului teatral: narația. Teatrul nu-l poate concura. El trebuie să supraviețuiască numai prin cultivarea virtuților și disponibilităților pe care ecranul nu le va putea prea curînd satisface. Pornim de data aceasta de la o considerație întrucîtva hazardată: cinematograful este *analogul material al formei* prin care, în evul mediu, se exprima, se răspîndea și se conserva fondul esențial al gândirii omenești — *misterul medieval*. Am specificat că este vorba de analogie în formă, nu și în substanța ideatică, spirituală. Altminteri cele trei activități realizate de teatrul medieval și anume: exprimare, răspîndire și conservare — sînt recunoscute de mult ca fiind caracteristice *mass-mediei*.

Dar analogia între spectacolul medieval și cinematografia nu o limitez doar la efectul psihologic exercitat în colectivitățile umane. (În evul mediu, misterul, ritualul paraliturgic, miracolul corespundeau, printre altele, ideologiilor ca stare difuză, înpregnată, ne-rezumabilă în formule verbale). Ci este vorba și de virtuțile limbajului artistic. Imaginea

de pe ecran permite vizionarea simultană a mai multor acțiuni desfășurate în locuri, în arii geografice diferite. Desigur, înțelegînd simultaneitatea nu în sensul strict al startului într-o cursă atletică, ci drept ubicuitate a spectatorului, omniprezența sa în toate momentele sau locurile coerente unei desfășurări narrative sau unor semnificații. Adică exact ceea ce dorea să realizeze spectacolul medieval prin *teatrul viziunii simultane și al locurilor diferite*.

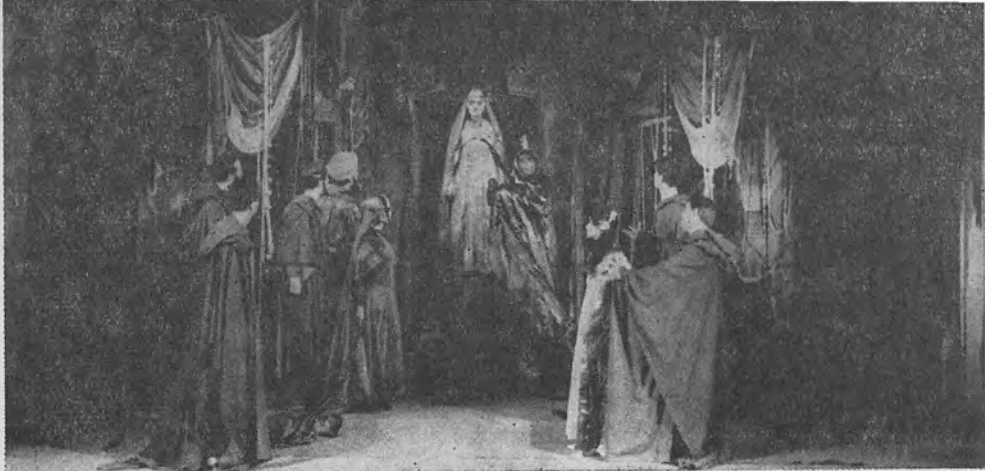
Iată deci care este una din premisele de la care pornim în analiza mutațiilor intervenite în limbajul teatral contemporan și în particular — în limbajul scenografic.

Performanțele formidabile ale peliculei cinematografice au dus într-un sfîrșit la reducerea, anularea uneia dintre obligațiile insului social — i-a umplut *locul mintal al imaginabilului*; loc mintal specific cititorului de literatură. Și, în același timp, a inhibat *predispoziția de a imagina* a spectatorului de teatru. Căci imaginarea nu este nicidecum reconstituirea spațială, fizică a concretului, ci alcătuirea unui cadru de referință, a unui cadru inferent, reprezentare a unui mediu conform cu acțiunile, conflictul, comportamentele personajelor.

Singurul beneficiu adus de cinematograful teatrului este acela că spectatorul este azi în stare să formuleze, să rezume, să recunoască mintal, cu o nebănuită viteză, un spațiu ideologic. O scurtă incursiune în istoria teatrului medieval (pinze ale lui Grünewald, Uccello, Giotto, Massaccio, Della Francesca, Mantegna, ș.a. sînt o iconografie bogată și prețioasă în acest sens) ne va da o imagine foarte elocventă asupra cantității de obiecte și accesorii — a căror evoluție trebuia în acea vreme neapărat ilustrată! — necesară comunicării unei ideologii.

Fuga din cutia italiană

In primele două subcapitole am descris sumar cele două extreme unghiuri de vedere prin care încercăm, de astă dată, analiza cîtorva scenografii semnate de Paul Bortnovski. Iată decorul la *Poveste de iarnă* (W. Shakespeare). Spațiul tipografic nu îngăduie ilustrarea mecanismului extrem de complex și sugestiv al acestei scenografii. Ne este, desigur, ușor, să descoperim existența unui unic obiect scenografic: această cutie verticală, aidoma unui dulap baroc în dimensiuni și frizînd rococo-ul în ornamentație; gesturile interpreților parodînd sau mimînd o adorație „mistică” a reginei-madone, dă imediat calificativul ideologic al epocii imaginate de Bortnovski; obiectul scenografic amintește micile altare catolice din locurile de cult. Obiectul acesta,



Paul Bortnovski: decor la „Poveste de iarnă“ de Shakespeare

chiar dacă ar fi fost copie butaforică după un astfel de altar, nu ar fi fost niciodată considerat, confundat cu însuși altarul, întrucât, pe scenă, îndeplinește funcția de *figurare a unei ideologii*; în acest sens obiectul are *realitatea unui semn scenografic* și nu aceea a unui practici de cult. Uriașa condensare într-un obiect unic a globalei conotații ideologice este una din impresiunile realizări artistice ale lui Paul Bortnovski. Ordinea metodologică în care am definit la început cele trei spații coexistente în scenă a fost răsturnată. Decorul în ansamblu este de fapt ceea ce am numit spațiu constituit. Succesiunea de percepere a celorlalte două de către spectator este alta: dulapul-palat-altar, obiect scenografic unic, este prevăzut cu patru uși, fiecare din ele triplu pliabile și depliable; mobil pe un ax central, cutia-palat poate fi întoarsă la vedere, celelalte două uși fiind și ele triplu depliable; fiecare depliere a perechilor de uși prezintă spectatorului imagini pictate — scheme reprezentative a diferitelor locuri de acțiune (iată realizată simultaneitatea „cinematografică“ de spațiu și loc al acțiunii de la prezența simultană a două-trei locuri din incinta palatului, pînă la „existența pe scenă“ a două țări diferite; dar și restabilită posibilitatea de a imagina a spectatorului); este vădit astfel faptul că scenograful a intuit necesitatea de a apela la procedeele neortodox teatrale — în sensul clasic tradițional — de a apropia ritmul de succedare a scenelor teatrale de cel al secvențelor cinematografice. Așadar, spectatorului i se prezintă un imaginat cadru ideologic, cadru în care este ușor imaginabilă detalierea concretului „arheologic“.

Ceea ce am numit spațiu intențional este deci realizat cu participarea spectatorului. Reprezentarea pe scenă a concretului este superfluă, ne necesară. Decorul eliptic de astfel de adaosuri de coloratură permite extragerea semnificațiilor fără intermediari în „vizibil“. Mai mult decât atât: acest decor nu inferă semnificația în spectacol ci o pro-

voacă. Altfel spus — sîntem în fața unui decor care poate încă determina viziunii regizorale. Ceea ce este un fapt extrem de rar înțeles. Și să precizăm: acest decor este făcut cu 12—14 ani în urmă.

Intenționat am lăsat la urmă cea mai elementară evidență a oricărei scenografii și anume *spațiul fizic*. De altfel cea mai simplă descriere a lui ar fi perimetrul de scenă străbătut de actori. Să ne amintim însă de primordiala calitate a acestui decor — faptul că se reduce la un singur obiect (ușor de manevrat și transportat), metaforic asimilabil căruței cu paiețe. Apelul la structura recuzitei cultice ideologice a medievalității și renașterii apropie acest decor prin virtuți de așa numitele *nuvolla**). Apelul documentar al amintitului obiect de ev mediu, sau *invenția* de către Bortnovski a unui corolar al nuvolei, trebuie că a fost provocată de conștiința sau de intuiția handicapului — pe care l-am pomenit în considerentele de mai sus — pe care teatrul îl încearcă față de cinema. Cert este faptul că prin acest decor se clatină încrederea scenografului în necesitatea posibilități ale cutiei italiene. Reducția decorului pînă la dimensiunea unei „măști“ aflate pe fața epocii, apelul la virtuozitățile scenei ambulante (dulapul-palat poate fi montat în orice loc disponibil) care amintesc de mai tîrziu *comedia dell'arte*, toate au dus la modificarea viziunii scenografului asupra spațiului de joc. Modificare ce avea să fie fățiș declarată, cîțiva ani mai tîrziu prin scenografia la *Regele moare*.

Decorul la *Poveste de iarnă* rămîne, în succesiunea cronologică a scenografiilor, una din miraculoasele negări dialectice a valorii unui tip de scenă tocmai prin recrudescența tehnicilor care au dus la apariția ei.

*) În *REALITATEA FIGURATIVĂ* Pierre Francastel face o magistrală analiză a acestui obiect de reprezentare teatrală. Observațiile acestui mare teoretician stau în bună măsură la baza analizei pe care o facem.

PAUL TUTUNGIU

de vorbă cu

MIRCEA RADU IACOBAN

despre

- debutul în teatru
- „munca“ de spectator
- prezentul și viitorul teatrului românesc



Mircea Radu Iacoban, directorul Editurii „Junimea“, a primit premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie, pe anul 1973, pentru volumul de teatru „Simbătă la Veritas“ (Editura „Eminescu“).

— *Sinteți autorul unor valoroase cărți de proză, reportaj și eseu. Scrieți și teatru. Din dorința de a vă realiza ca „scriitor total“? Ce anume v-a determinat să alegeți și acest mod specific de exprimare?*

— Desigur, am început prin a scrie poezie (m-a „debutat“ M. R. Paraschivescu, în „Contemporanul“); dincolo de acest accident, am scris teatru totdeauna. În cărțile mele de proză, dialogul se situează mereu în planul I, în vreme ce comentariile autorului rămân niște „indicații de regie“ ceva mai extinse. Și construcția respectivelor proze, împărțite în „scene“, fiecare plasată în câte un cadru văzut încă în primele fraze, totul acuză teatrul.

Cît privește „scriitorul total“: nu agreez determinative afirmate de substantivul scriitor decît într-un singur caz — „scriitor de vagoane“, „Total“, „parțial“ — aștia-s zurgălăi. Ești ori nu ești scriitor, iată și începutul și sfîrșitul discuției cu pricina... N-am „ales teatrul“; asemenea lucruri vin de la sine. Datorez enorm dramaturgului Ion Luca, în casa căruia mi-am petrecut o parte a copilă-

riei. Acolo, la Vatra Dornei, pe strada parcului cu veverițe, în vreme ce autorul *Icarilor de pe Argeș* căuta rime nerepetate (multă energie l-a costat această ciudată ambiție), subsemnatul încerca să rotunjească replicile care aveau să fie, după cină, analizate cu încruntare și maliție — fiindcă Ion Luca făcea parte dintre muritorii ce nu cunoșteau îngăduința și zimbetul amabil... Cam așa ar fi începutul. Prima „ieșire în public“: o lectură în fața întregii clase, la o oră de dirigenție. Rezultatul imediat: drept răsplătă, am obținut scutire de ansamblul coral. Ceea ce echivala cu o adevărată victorie, fiindcă totdeauna o luam pe de lături, ieșind din matca limpedelui cîntec intonat de corul școlii sucevene...

— *Aveți ambiția să deschideți în teatru, posibilitatea unui nou stil?*

— De unde și pînă unde? Poate că personajele mele vorbesc ceva mai firese, se adresează unul altuia (și, implicit, publicului) mai direct și mai nesofisticat, dar de aici și pînă la un „nou stil“, ehei, cale lungă! Urăsc replica voit aforistică: roade autenticitatea pînă la urzeală. Credința că, de la sobă și pînă la ușă, eroul își va purta pașii, obligatoriu, în cadență de cugetări apăsate, ține de literaturizarea calofilă și n-are nimic a face cu densitatea ideatică a respectivului text. În virtutea vechimii în munca de spectator (credeți-mă, este o muncă), mi-am luat permisiunea de a-mi pretinde nu idei expuse, ci incluse și deduse, prin sugerare dirijată.

Se știe, nu-i greu să descrii înflorirea unui trandafir ; greu e să-l faci să înflorească în pagina propusă spectatorului. Desigur, despre toate acestea s-a vorbit atât de mult și de demult, încât lumea... a cam început să uite. Scotocind prin lada cu vechituri, am aflat, colbăită, hulită, și biata *regulă a celor trei unități*. Pusă din nou la treabă (toate piesele mele o respectă strict) mi-a oferit, cel puțin așa îmi face plăcere să cred, o anume coerență, ceva dinamism, tensiune și credibilitate. Dar, repet, toate-s vechi.

— *Credeți că există mai multe drumuri afirmate ca atare în dramaturgia contemporană? Care dintre ele intru-nește sensul avangardei literare?*

— Dacă toate aceste drumuri ar duce la Roma, adică la inima spectatorului, m-ar interesa cel mai scurt și mai direct, nu cel mai luminat și flancat de pestrițe panouri publicitare. Am văzut, toamna aceasta, două spectacole posibil de încadrat în categoria *avangardei*. În vreme ce primul mima profunzimea prin contorsionare, sofisticare și inutilă rotire în jurul propriei umbre, celălalt mergea decis la esențe și adevăr, prin simplitate degajată și autenticitate izvorită din deplina sinceritate a trăirilor. (Cu surprindere am constatat că cel dintâi s-a bucurat de o primire favorabilă, în vreme ce al doilea a avut cronici așa și-așa...) Îmi iau permisiunea de a considera util și practicabil orice drum capabil să ne aducă mai aproape de adevărul vieții, să ne ofere șanse unui plus de *cunoaștere*. Avangarda *voită*, agresivă și intolerantă, înseamnă staniol peste rumeguș. Revenind la întrebarea Dvs. : da, cred că există mai multe drumuri, afirmate ca atare în dramaturgia contemporană. Și-i bine că sînt. E prematur, însă, să le trecem într-un *ghid al circulației sigure*, întrucît mai sînt poduri în lucru, curbe nesemnificate și porțiuni prezentînd pericol de alunecare.

— *Care este, în concepția dramaturgului Mircea Radu Iacoban, sensul ideii de teatru politic?*

— Politic este și aerul pe care-l respir.

— *Dacă s-ar reedita, în România contemporană, obiceiul grecilor anticî de a organiza concursuri de dramaturgie pe teme cunoscute, ce temă ați propune pentru spațiul nostru românesc? Ați participa la un asemenea concurs?*

— Nu agreez temele date. Mă și văd în postura studentului de la Arte plastice căruia i se indică drept subiect frunza stejarului, în vreme ce lui i-e mai dragă frunza plopului, aceea care „bate, vîntul cînd nu bate”. Concursurile pe teme date, cunoscute ori nu, rămîn exerciții de virtuozitate, în vreme ce

creația presupune *sentiment, implicare* și abia în al nu știu citelea rînd, virtuozitate... O temă cu rezonanță copleșitoare cred că ar fi aceea a *permanenței* noastre în „spațiul mioritic”. Îngăduiți-mi să mi-o propun. Singur.

— *Cînd scrieți teatru, aveți în vedere spectacolul sau actorul?*

— Și atunci cînd se scrie o piesă pentru un anume actor, tot pentru *spectator* se scrie. Marele adevăr al spectacolului se compune dintr-o suită infinită de mărunte adevăruri — începînd, dacă vreți, cu topica replicii, trecînd prin verosimilitatea situației și ajungînd la veridicitatea caracterelor. În radiofonie se vorbește despre „acordul fin” ; ei bine, dacă acest *acord* se realizează între dramaturg, actor și spectator, atît emisia cît și recepția se înmănunchează fericit, neparazitat. O simplă scăpare din vedere, și ajungi în situația de a vorbi pe programul I, în vreme ce sala trecuse de mult pe programul III...

— *Ce maeștri vă recunoașteți în domeniul dramaturgiei?*

— Iubesc nemăsurat scrisul lui Hemingway : acolo se află cea mai tulburătoare lecție privind dialogul expresiv, strunit, tensionat, transparent, sugestiv, de un firesc urecat pînă într-atît încît replica *doare*.

— *Ce opinii aveți despre critica teatrală de azi?*

— Atît de mult am dorit să mi se pună o astfel de întrebare, încît acum sînt pur și simplu... întristat : ca atunci cînd ți se oferă un strașnic ciorchine de Hamburg-muscat și, tot adulmecîndu-i aroma, tot admirînd *ritmul* înmănuncherii boabelor, nu te-duri să-l desprînzi barem una. Aș cere revistei „Teatrul” permisiunea de a răspunde separat, mai tirziu și mai pe larg la buclucașa întrebare. Ideea posibilului articol fiind, cu siguranță, următoarea : *atunci cînd se respectă, critica de teatru este respectată*.

— *Mă rog, criticii au conștiința că au „dat” autori, că au crescut dramaturgi. Dar să mergem mai departe. Vorbind despre viitorul teatrului, credeți că este o specie pe cale de dispariție, sau dimpotrivă?*

— Cea mai desăvîrșită constantă a istoriei, spunea Marx, este *schimbarea*. În răstimp puri, cine știe pe unde, probabil că teatrul ar putea cunoaște perioada de eclipsă. Blaga atrăgea atenția (în „Discobolul”) că, în timpul eclipsei, nu soarele este atins de întunecare, ci acei care-l privește. Teatrul, ca *gen* și *rost*, nu poate rămîne altfel decît nemuritor. Chestiunea, bineînțeles, implică și fenomenul teatral românesc.

Statutul contemporan al teatrului

Încercînd să definim statutul contemporan al teatrului în contextul civilizației românești, observăm dintru început că avem de-a face în primul rînd cu un statut social nu cu unul estetic, în sensul că trebuie să urmărim nu numai mutațiile lui interne, intrinseci ci, mai ales, felul în care societatea îi asigură geneza, existența, modalitățile de circulație sau planurile în care se plasează. Ideea aceasta o găsim justificată în mod pertinent de însăși natura artei în genere, a teatrului în special: adevărata artă — se spune în Programul P.C.R. — a exprimat întotdeauna realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice. În cazul teatrului ea se justifică dealtfel cu atît mai mult cu cît ne aflăm în fața unei arte care se naște și există numai în FOR PUBLIC, nu poate fi concepută în afara unui număr de spectatori — ei înșiși exponenți ai societății. Creația spectacolului este de altfel dintru început influențată de contextul social iar receptarea lui, rezonanțele sale spirituale sînt evident impregnate de *socialitate*.

Fără îndoială, procesul îndelungat de autonomizare al artelor a dus la apariția unui profil estetic specializat al teatrului, dar prin aceasta el a devenit — poate chiar mai evident decît odinioară — TRIBUNĂ SOCIALĂ, școală a vieții, expresie a realului. Este necesar să precizăm că nu înțelegem ideea de școală în sens didacticist, moralizator, ci că ne aflăm în fața unui fenomen social care prin însuși forma sa de manifestare înriurește asupra conștiințelor, modelează caractere, întrucît oferă un MODEL aparent real, cu mare forță de sugestie. Impresia de realitate oferită de spectacol — chiar dacă educația estetică dă naștere unei anumite detașări spirituale — nu își pierde cu totul capacitatea de seducție, iar funcționarea sa socială îl alătură lucrurilor reale, într-un univers în care granița dintre acestea și imaginar se șterge adesea, cel puțin sub raportul efectelor.

S-ar putea spune despre teatru că *efemeritatea* spectacolului, faptul că el trăiește de la o zi la alta îi micșorează greutatea socială reducîndu-l la o simplă „cutie cu iluzii” cum a și fost numit uneori. Lucrul depinde de fapt de natura și calitatea lui. Nu este vorba ca teatrul să se identifice cu viața ca atare, nici să se mărginească a o prelungi dar — direct sau indirect — el o va exprima în ceea ce are mai expresiv și spectacular (adică capabil de a fi vizualizat, pus în scenă și ca generalizare artistică a realului).

Atunci cînd Programul P.C.R. subliniază că operele de literatură și artă au menirea de a înfățișa cît mai fidel, în *limbajul lor propriu* (s.n.), realizările, preocupările, aspirațiile, gîndirea și simțirea maselor largi populare și că ele trebuie să se inspire permanent din izvorul viu al realităților sociale și naționale ale țării noastre aceste cerințe sînt departe de a transforma teatrul într-o simplă copie, întrucît el trebuie să fie o imagine esențializată și în același timp critică a vieții de la care pornește și către care se întoarce. Precizarea că ne aflăm în fața unui limbaj specific ni se pare extrem de importantă tocmai pentru evitarea confuziei (din păcate adesea făcută) între realitatea scenică și cea a vieții, ca și pentru faptul că obligă la judecarea adecvată a teatrului, în ceea ce are specific, nu în ceea ce inevitabil are comun cu alte manifestări spirituale (artistice sau de altă natură).

Locul artei spectacolului în ierarhia valorilor societății noastre nu poate fi definit în mod abstract, indiferent de manifestările ei concrete, dar ceea ce putem constata este faptul că aici, mai mult decît în alte domenii, prestigiul nu poate fi acordat numai de critică, de juri și premii, ci se cere încununat cu SUCCESUL DE PUBLIC. Evident acest factor nu trebuie absolutizat și transformat automat într-un criteriu de valoare, dar

nu trebuie să uităm că orice valoare se constituie în raportul dintre obiect și subiect iar aici — în mod special — valoarea are nevoie de sancțiunea socială pozitivă acordată de spectator pentru a putea exista. Intervin nu puțini factori care trebuie luați în seamă.

Nevoia de spectacol nu apare de pildă de la sine, iar pentru a putea exista ea are nevoie de un individ capabil să se detașeze de real, să privească spectacolul și ca pe un fapt în sine, deci să se elibereze de constrângerea necesităților imediate. Procesul acesta presupune în ultimă instanță un anumit nivel al forțelor productive ale societății dar și anumite relații sociale în cadrul cărora arta să poată ocupa un loc în bugetul de timp.

Contemporaneitatea este însă extrem de contradictorie: pe de o parte, timpul pe care îl acordă spre delectare este încă destul de redus, chiar dacă mult crescut în comparație cu trecutul și repartizat mult mai democratic membrilor societății. Pe de altă parte, istoria a diversificat enorm oferta culturală, inclusiv cea artistică și solicitările cele mai diverse asaltează individul, aflat la grea încercare întrucât se cere să aleagă. Nu odată, în această alegere, vor câștiga mijloacele mai comode cum sînt radio-televiziunea, nu odată, ceea ce este facil va înăbuși ceea ce este mai profund, astfel încît a menține spectacolul artistic într-un univers spiritual contemporan nu e deloc ușor.

Dacă pentru unii teatrul a devenit o necesitate specifică, nu puțini sînt cei care îl iau în considerare doar „între altele“ sau care transformă participarea lor la spectacol într-un act protocolar, monden sau mimînd un prestigiu cultural ce nu există. Privind realist problema statutului teatrului contemporan nu putem să facem abstracție de nici-unul dintre acești parametri și nu ne putem mîrgini la constatarea succesului de casă — transformîndu-l într-un indiciu de valoare. Și totuși fără succes spectacolul cade sau nu rezistă decît unui număr redus de reprezentații, deci există în sfera culturii un timp relativ scurt.

Problema nu este lipsită de dificultăți exprimînd adesea o situație contradictorie: ceea ce are succes este de obicei ceea ce corespunde așteptărilor publicului, deci sensibilității sale pregătite de ceea ce a precedat (atît ca mesaj cît și ca limbaj). Lipsa de conformitate cu așteptările, sensibilitatea nepregătită a receptorului pentru un limbaj nou, poate face ca spectacolele dintre cele mai inovatoare să beneficieze — cel puțin la început — de o audiență restrînsă.

A nu înțelege lucrul acesta înseamnă a pierde din vedere dinamicitatea gustului și a ajunge cînd se exprima Lunacearski „să te tîrîi în fața gustului public în loc să-l formezi“. Aici pot fi de altfel depistate toate dificultățile care se pun în fața politicii culturale în stabilirea ofertei artistice, adică a repertoriului, modalităților de punere în scenă și de realizare în ansamblu a spectacolului. Călea de ieșire ni se pare, a fi una singură: selecția competentă a unui repertoriu diversificat, încurajarea tuturor modalităților de expresie scenică a idealurilor social-estetice ale vremurilor noastre și străduința de a bloca impostura, kitsch-ul.

Statutul social al teatrului depinde apoi și de felul în care circulă valorile sale. În forma sa clasică ele există doar pe scenă, într-un punct fix, presupunînd atragerea spectatorilor și lipsa oricărei posibilități de deplasare către ei (cu excepția turneelor, care se opresc însă tot la sala de spectacol, nereușind să iasă în forul cetății și cu atît mai puțin să intre în casa spectatorului fără a se travesti în hainele teatrului radio-fonic sau a celui televizat).

Situația nu e deloc ușoară pentru că numeroși spectatori își satisfac foamea de spectacol pe numeroase alte căi, mult mai la îndemînă, dar de o calitate îndoielnică. Popularitatea bilciurilor, rețetele ridicate ale spectacolelor improvizate nu fac decît să evidențieze mai pregnant ori insuficienta capacitate expresivă a teatrului ori prezența lui prea săracă în existența unor oameni.

Statutul teatrului se definește apoi și prin funcțiile sale (specifice și general culturale). Măsura în care spectacolul artistic reușește să influențeze, să exercite o atracție asupra publicului, să devină un model viu de largă popularitate îi conturează și locul în ansamblul unei culturi, căile și mijloacele pe care este axată întreaga sa viață estetică și socială totodată. Pentru a înțelege funcționarea acestui subsistem în sistemul cultural (el însuși subsumat sistemului social de ansamblu) perspectiva contemporaneității este absolut necesară, cu condiția de a nu o transforma într-un prezentism simplificator și a urmări felul în care răspunde nevoilor REALE ale existenței membrilor societății noastre.

Una dintre căile prin care teatrul va putea ajunge să pună în mișcare numeroase sisteme din afara lui (chiar pierzîndu-și parțial specificitatea) este aceea de a ieși din tiparele oarecum înguste care i-au fost acordate multă vreme (fenomen care se și întîmplă de altfel) și a încerca să contribuie la teatralizarea unora dintre manifestările vieții însăși. Este poate direcția cea mai fertilă pentru destinul său viitor întrucît, după ce a adus cetatea în spectacol, este timpul să scoată spectacolul în cetate.

LEONIDA TEODORESCU

Asocieri și disocieri- note la sfârșit de an

Adevărul este că teoria se complică tot mai mult și tot felul de relații, raporturi, asocieri, disocieri și, (pardon de expresie) structuri riscă să ne îndepărteze tot mai mult de înțelesul (și înțelegerea) unor lucruri simple, adesea postulate „en-passant”, cum zic sahiștii, și lăsate așa „en-passant”, uitind că „en-passant”-ul în cauză implică și niște riscuri, dintre care cel mai de seamă ar fi pierderea pionului de sprijin. În fine, cum zicea pe vremuri un majur — teoria ca teorie, praftica ne omoară. Pentru că, într-adevăr, decît un filozof mort, mai bine un cîine viu sau, ca să zicem așa, decît o teorie bună mai bine, dacă nu chiar o piesă proastă, cel puțin una așa și așa.

Teatrul are însă calitatea miraculoasă de a da sens și nu întotdeauna un sens neapărat aplaudabil, dar un sens practic, direct practic, diverselor teorii. Gîndiți-vă ce ravagii a făcut teoria celor trei unități. Și am dat exemplul ăsta pentru că ne despart de susnumita teorie trei secole și ceva; dar dacă am da exemple și din cele mai recente? Am fi acuzați imediat de neînțelegerea funcției etc., de exacerbarea funcției etc., de necunoașterea experienței etc., de tradiționalism, modernism, inchistare, nesistemati-zare și alte vorbe de duh.

La o reuniune, relativ recentă, una din marile noastre actrițe, căreia eu, ca și alți confrăți, îi tot rămînem datori cu o piesă scrisă special pentru domnia-sa (după cum, de altfel, tot rămînem datori și altor actori mari) ne-a propus să disociem conceptul (ca să zic și eu o vorbă mai științifică) de actualitate de conceptul de cotidian. Ne-am străduit să spunem niște vorbe cit mai la obiect, dar nu asta e problema, problema este chestiunea în sine. Trebuie să spun că marea noastră actriță are o intuiție estetică de invidiat și este mai mult decît regretabil nu numai faptul că nu scrie (la urma urmei, de ce să scrie?), dar că nu se găsește un critic dramatic care să realizeze cu domnia sa o serie de dialoguri. Păcat. E un mare păcat că avem cîțiva mari actori, care nu sînt solicitați să dialogheze decît ocazional sau festiv, și care pot transmite o gîndire cu totul remarcabilă. S-ar putea realiza niște cărți care să concureze (sub aspectul succesului de public) cu orice roman polițist. Sper să nu fi supărat pe nimeni această comparație.

Nu ascund și nici n-am ascuns niciodată faptul că sînt un „microbist” al actorilor și, în pofida diverselor observații mai mult sau mai puțin publice, voi combate în continuare pentru actori. Pentru că, totuși, actorul este Cezarul teatrului. Dintr-un motiv foarte simplu, deși cam empiric. Cunosc spectacole mari făcute pe piese proaste, cunosc spectacole mari cu regii călduțe, dar nu cunosc spectacole mari cu actori proști. Desigur, o piesă bună poate să descopere un actor, o regie bună poate să scoată la iveală chiar și o trupă, dar pentru asta trebuie să existe întîi și întîi un actor sau o trupă, pentru că altfel ce să mai descoperi și ce să înai scoți la iveală?

La reuniunea, despre care am pomenit mai sus, s-a vorbit mult (și bine, chiar foarte bine) despre *Hamletul* de la „Nottara”. Și acum, cînd spiritele s-au mai potolit, aș vrea să spun și eu vreo două vorbe despre spectacolul în cauză. Cred că orice (sau aproape orice) spectacol Shakespeare, făcut astăzi, este acuzabil și acuzabil într-un sens foarte precis: se „umblă” la text. Se taie scene și (fie chiar și prin asta) se modifică niște raporturi, mai intră în joc și scenografia și costumele, care mai modifică și ele niște raporturi, și uite așa, încet-încet, dintr-un text

de (să zicem) o sută de pagini se ajunge la un text de 40—50 de pagini. Altfel spus (cel puțin privit pe dinafară) „textul“ se corijează. Se corijează Shakespeare, Dumnezeu! Din acest punct de vedere (al corijării) se ridică imediat câteva probleme. Prima: dacă un regizor știe mai bine chiar decât Shakespeare cum trebuie să arate o piesă, de ce n-o scrie? Și ultima, dar nu cea din urmă (ca să-l cităm pe autorul în cauză): pentru un cunoscător al lui Shakespeare lucrul poate să nu prezinte o prea mare importanță. Cunoscătorul vine la teatru și vede (ca să zic așa) o rezumare a textului, pe care cunoscătorul poate s-o judece din x puncte de vedere: e bine, nu e bine; ce s-a urmărit sau ce nu s-a urmărit; dacă se actualizează (și cum) sau nu se actualizează (și cum) etc., etc. Dar dacă vine un ne-cunoscător? Un spectator care ia pentru prima dată cunoștință cu acea piesă a lui Shakespeare sau a oricărui alt mare dramaturg? Va crede, evident, despre *text*, altceva decât este textul în realitatea sa literară. Și această credință (sau informație) poate să dureze o viață de om.

A cum mă întorc și zic: există posibilitatea (dincolo de orice fel de probleme de interpretare regizorală) reprezentării textului integral al lui Shakespeare? Aici vă rog să-mi permițeți un exemplu. Orice piesă contemporană are un volum de cca. 70 de pagini. O piesă a lui Shakespeare are un volum dublu, cel puțin dublu. Prin ce se explică diferența de volum? Prin receptor. Spectatorul elizabetan *asista* la un spectacol de 5—6 ore, spectatorul modern *nu poate să asiste* decât la un spectacol a cărui durată medie să varieze peste intervalul cuprins între două și trei ore. Închipuiți-vă un spectacol care ar începe la opt seara și s-ar termina la două noaptea. Pentru cine s-ar face un asemenea spectacol? Pentru nimeni. Și atunci regizorul trebuie să taie ceva. Un dramaturg contemporan s-a adaptat la condiția omului modern, prin urmare Shakespeare *trebuie să fie adaptat* la condiția omului modern. Și atunci regizorul taie nu numai pentru că vrea ca piesa să arate altfel, dar, mai presus de orice, pentru că n-are încotro. Asta e baza obiectivă a diverselor inovații și interpretări regizorale. Că, în unele cazuri, s-au făcut capodopere, iar în altele pur și simplu niște prostii, asta e cu totul altă poveste. Problema, însă, rămâne insolubilă: este cvasi-imposibil să-l joci pe Shakespeare în întregime; dar orice fel de reducere poate să aibă un caracter dezinformator asupra unei anume categorii de spectatori. Există o limită. O limită a ridicolului. *Othello nu poate fi interpretat* drept un gestionar și nici *Ofelia* drept studentă la arte plastice. Dar asta e o limită extremă. Cine însă poate stabili o limită normală? Acest tip de interpretare regizorală (cu inevitabilele erori și prostii) a rezultat dintr-un soi de selecție naturală. Și nu ne rămâne altceva decât să lășăm natura să opereze. Pentru că ce poate fi mai natural, dacă autorii înșiși fac musical-uri după propriile lor piese?

Din cînd în cînd, însă, se uită ceva. Se uită calitatea de eveniment al vizionării unui spectacol de teatru. Pentru un spectator *nespecializat* (deci, pentru cei care *fac, în mod obișnuit, sala*) venirea la teatru echivalează cu ieșirea în lume. Omul modern nu vine la teatru pentru că n-ar avea o altă posibilitate de a intra în contact cu o reprezentăție. Există teatrul radiofonic, există și teatrul TV. Dar nici unul n-are caracterul de mică sărbătoare pe care-l are teatrul ca teatru. Și aici, un mare rol îl joacă vestimentația și pauza. Una dintre cele mai bune reprezentății ale stagiunii trecute, ca și a celei actuale (*A opta zi din dimineață* a lui Radu Dumitru) păcătuiește prin lipsă de pauză. Pauza în care oamenii să discute neobișnuit teatral la care au asistat, în care să aibă posibilitatea unui dialog negrăbit de coada la garderobă, pentru că mai avem un act înainte și nu e cazul să ne luăm paltoanele.

Apoi, teatrul este o tribună, este o catedră, este tot ce vreți, dar este și un templu. Dacă e s-o luăm istoric și să pornim de la niște surse divers interpretabile, așa cum face orice istoric care se respectă. În sală se realizează o comuniune spontană, măcar și în sensul că toți spectatorii tac în același timp și privesc în același timp la același lucru, iar comportamentul colectiv este determinat nu de voințele individuale. ci de acel obiect exterior care se numește spectacol. Pentru noi, cei care sîntem, mai mult sau mai puțin, niște profesioniști ai teatrului, reprezentația teatrală reprezintă totuși altceva decât pentru spectatorul propriu-zis. Pentru noi este o activitate, pentru spectatori este un eveniment. Din păcate, se depun multe și susținute eforturi pentru a distruge caracterul festiv al evenimentului. Începînd cu controlorii de bilete care se îmbracă în hainele lor de slujbă, mai ponosite, mai mototolite, tocmai bune de tăvăleală, care-ți aduc imediat aminte de Inghesuiala de la celebra stație Ozana a tramvaiului 19 a nu mai puțin cunoscutului cartier Titan. Cu cit ar greva bugetul unui teatru făcutul a cîtorva uniforme de bun gust, mai ales că teatrele au în dotarea lor tot felul de ateliere, oameni pricepuți în materie de costume etc., etc. De ce e nevoie ca personalul

de serviciu să ne sugereze înghesuiala din orele de vîrf și nu primirea unor vizitatori distinși? Aici își spune poate, cuvîntul și o anumită modă. În ultima vreme s-a încetațenit această minunată modă hippy, conform căreia cu cît ești mai jerpelit, cu atît ești mai elegant. Dacă vrei să fii cît mai „artist“, atunci trebuie să vii la spectacol în niște blue-geanși care caută de multă vreme un cumpărător de haine vechi, sau în niște nădragi de catifea de aceeași calitate. Cum ai venit în haine negre și papillon, cum ți-ai stricat firma. Și mai și riști să fii întrebat dacă te duci undeva. Dar spectatorii nu sînt cu nimic de vină că noi sîntem artiști, noi toți, pentru că și cronica e o artă, nu-i așa? Și nu o dată spectatorii, care au venit cu hainele lor cele mai bune — pentru că la urma urmei trebuie să porți undeva hainele bune, nu-i așa? — se simt caraghioși ei, și nu, din păcate, ceilalți. După umila mea părere, dacă un teatru ar anunța că o ținută decentă este obligatorie (chiar și pentru secretarii literari), n-ar mai avea nevoie de un alt argument pentru un succes de public cu adevărat remarcabil. Pentru că spectacolul începe din foaiier, nu numai din pricina pozelor care anunță cît de grozavi sîntem, ci pentru că în foaiier sînt spectatorii.

Și, cu acest cuvînt — spectatorii — însemnările de față au luat sfîrșit. Vă mulțumesc pentru atenție. Noapte bună.

FOTOCRONICA

Silvia Ghelan, Ana Neculce-Maximilian și Petre Moraru în „Doamna Ministru“ de B. Nușici, Teatrul Național din Cluj-Napoca. Regia, Rodica G. Radu. Decorul, T. Th. Ciupe. Costume, Edith Schranz-Kunovits.



HORIA DELEANU

Masca

Intr-un text coreean de demult, Koryo sa („Istoria lui Koryo“), se menționează că din vremuri străvechi un singur cuvânt — kwang-dă — era întrebuințat pentru a desemna și actorul și masca. Confirmând această origine foarte îndepărtată în timp a măștii de teatru — apărută aproape simultan cu primele semne ale artei dramatice —, cunoscutul om de teatru american Peter Schumann își exprimă convingerea că „măștile sînt mai vechi decît actorii; chipurile de lemn și de piatră au precedat pe mimi“. Probabil că, din aceleași motive, de cele mai multe ori simbolul teatrului a fost și a rămas masca.

Diversele argumente istorice care vin în sprijinul însemnătății dobîndite de mască în teatru sînt întărite de elogioase și întemiate aprecieri din zilele noastre. Gordon Craig nu-și stăvilește entuziasmul, atunci cînd vede în mască „mijlocul suprem de expresie dramatică, în absența căruia jocul actorului trebuie în mod fatal să degenereze“. În altă parte, tot el își mai exprimă odată admirația pe acest tărîm, pronunțînd o sentință: „să se știe că masca este singurul intermediar prin care putem reda fidel expresia sufletului cu ajutorul aceleia a trăsăturilor“.

Desigur că formulările lui Gordon Craig sînt absolutizante, excesive. Dar ele cuprind, fără îndoială, și un simbre cert de adevăr.

Masca nu poate fi înțeleasă numai ca un simplu, chiar dacă nu destul de util costum al obrazului. Cîteodată, datorită formei sale cît mai neutre, ea ascunde personajul, eliminînd din competiție trădătoarea mobilitate a obrazului și înlesnindu-i actorului o prezentare treptată, care pînă la urmă este în stare să contrazică în mod total aparența inițială. În alte împrejurări, datorită formei sale foarte expresive care cuprind în sinteză datele caracterologice ale eroului interpretat ea recomandă cu insistență de la început personajul, lăsîndu-l pe actor să completeze, să ranițifice, să sublinieze, pe întreg parcursul rolului, recomandarea inițială.

În ambele situații — fie că forma de prezentare a măștii este neutră, fie că este foarte expresivă —, ea vine în sprijinul interpretului, stimulînd în scenă desfășurarea unei game variate, ingenioase de mijloace din generosul arsenal al artei actorului.

Lipsit de obrazul său natural, actorul care poartă mască este dator să compenseze această absență printr-o și mai amplă, și

mai nuanțată mișcare plină de semnificații a întregului corp. Fiecare gest al său trebuie să exprime — cum remarcă Gordon Craig — „spiritul lucrurilor“. Fiecare intenție, marcată de plastica trupului, trebuie să suplinească expresivitățile fizionomiei.

Dar compensațiile, suplinirile reprezintă nu-mai un aspect al problemei. Este strict necesară susținerea măștii, adică respectiv compunerea unei întregi filosofii a mișcării, ca și găsirea celei mai potrivite soluții de emisiune vocală, pentru a confirma convingător caracterul pe care îl propune „costumul obrazului“ în imobilitatea sa definitivă. Cred, în aceeași ordine de idei, că dificilă, specială devine și alegerea veșmintelor actorului, a costumului de scenă, alegere care trebuie și ea să țină în mod obligatoriu seamă atît de datele propuse de mască cît și de nevoia de a întări această ipoteză de joc.

În ansamblu, folosirea măștii s-a dovedit și se mai dovedește încă a fi prin excelență teatrală, îmbogățind soluțiile evoluțiilor scenice ale actorilor, dar însoțindu-le de o serie de legitime și dificile condiții specifice. Aceasta explică, în foarte mare măsură, largă, variată, rodnică ei răspîndire încă de la originile teatrului. Și dacă în Europa, masca a dispărut din uzul curent după declinul comediei dell'arte, prin secolul al XVIII-lea, ea continuă să funcționeze neostenit pentru gloria teatrului lumii în drama tradițională asiatică.

Din cînd în cînd, pe bătrînul nostru continent, ea reapare într-o experiență sau alta, producînd spectacole mari ca cele dirijate de Jean-Louis Barrault sau de Bertolt Brecht, dar și reprezentații sterile acolo unde exaltările formei pe care le poate îmbrăca „costumul obrazului“ nu sînt întovărășite de înțelegerea și respectarea substanței proprii a măștii.

Oricum, pe toate continentele, masca constituie un excelent, un indispensabil mijloc de lucru, de studiu — în toate școlile de teatru, ca și în antrenamentul ulterior, continuu al slujitorilor scenei —, dezvoltînd, îmbogățind capacitățile expresive ale trupului, poezia plasticii corporale a actorului.

În această optică, desigur justificată, masca nu rămîne numai o frumoasă, o nostalgică „mintire de pe tărîmul istoriei artei dramatice, ci și un instrument foarte util, contemporan al teatrului.

LA OPERA ROMÂNĂ: BĂLCESCU

Opera Română a integrat în actuala ei stagiune o nouă creație a teatrului liric național. A înscenat, cu colaborarea celor mai bune forțe de care dispune (regia Hero Lupescu; decoruri Ion Clapan; maestru de cor Stelian Olaru, costumația Paula Brîncoveanu și Roland Laub), spectacolul „Bălcescu” creat de compozitorul Cornel Trăilescu pe un libret de Val Săndulescu.

Cornel Trăilescu este un muzician multilateral care s-a afirmat pe planul creației cu câteva valoroase realizări în domeniul muzicii de cameră (ne amintim de un frumos Cvartet de coarde, un Cvintet pentru suflători), cu o operă pentru copii, *Moțanul încălțat*, baletul *Domnișoara Nastasia* (după piesa lui G. M. Zamfirescu) și alte lucrări. Ca dirijor permanent al primei noastre scene lirice este cunoscut și bine apreciat de publicul din țară și străinătate.

Toate acestea au constituit pentru noi un puternic îndemn de a asista la reprezentarea noii sale opere încredințată interpretării celor mai huni artiști lirici de care dispune Opera Română.

Ne așteptam ca opera *Bălcescu* să fi fost compusă după cunoscuta piesă a lui Camil Petrescu, dar libretistul, Val Săndulescu, a tratat subiectul într-o manieră personală, mai mult lirică — descriptivă, decât dramatică.

Într-un șir de 11 tablouri, divizate în 3 acte, ni se prezintă, la modul ilustrativ, câteva momente din scurta viață, atît de frământată, a istoricului, gînditorului politic și patriotului Nicolae Bălcescu, unul din ctitorii statului român modern.

Dar din succesiunea acestor tablouri, spre nedumerirea noastră, nu se încheagă nici o acțiune scenică centrală de real potențial dramatic, care să confere logică, echilibru și unitate evocării marelui Bălcescu.

Răsfoind programul de sală, am constatat că el evită să rezume libretul, și acest fapt

ne-a apărut ca o recunoaștere a deficienței lui, sub raportul esențial al unei construcții cu adevărat dramatice, urmînd linia unei gradații dinamice. Or, teatrul liric rămîne în primul rînd teatru, un teatru care face apel la potențele expresive ale limbajului muzical, vocal-simfonic.

Cu modestie, în același program de sală, compozitorul mărturisește: „a realiza pe plan sonor un Bălcescu, — iată într-adevăr o problemă”.

Nu este nici o problemă specială, proprie temei alese de compozitor, ci o problemă ce constituie o componentă a genului de „operă-istorică”.

Gheorghe Dumitrescu, neîndoielnic cel mai înzestrat dramaturg muzical al nostru, a dovedit atît în cadrul formei oratoriale (*Tudor Vladimirescu*) cît și al celei operale (*Ion Vodă cel cumplit*) că se poate da viață scenică, o viață tipică și profund românească în expresia ei muzicală, unor eroi ai trecutului nostru istoric, mai depărtat sau mai apropiat.

După exemplul lui, în ultimele două decenii, și alți compozitori au realizat opere cu tematică istorică, fiind convingi că genul ar avea succesul de public asigurat și că ar fi în același timp cel mai potrivit unei tratări muzicale într-un limbaj cu pronunțate caracteristici idiomatice naționale.

În realitate, tematică istorică este cea mai dificilă dintre toate, ridicînd în fața dramaturgului care o abordează probleme de filozofie politică și punînd la încercare puterea sa de a interpreta obiectiv un fenomen istoric, potențîndu-i sensul prin valențele specifice ale limbajului sonor de care se folosește.

Un scriitor și un dramaturg cu experiența și talentul strălucit al lui Camil Petrescu, după ce tratase viața lui Bălcescu, în cu-

noscute să fie, a simțit nevoia de a relua aceeași temă pentru a o expune mai amplu, mai nuanțat și mai profund în excelentul său roman *Un om între oameni*. Și totuși, piesa lui Camil Petrescu își păstrează calitățile unei reale construcții dramatice din care s-ar fi putut extrage un bun libret de operă. Eroul ne este înfățișat luînd cunoștință cu groază și indignare de condiția socială a țăranelor iobag. (Vezi Scena I din Act. 1.). Descoperind starea de înapoiere a poporului său, el se desprinde de clasa socială căreia îi aparține prin naștere, sacrificîndu-și sănătatea și viața, ba mai mult, jertfind fericirea celor mai dragi ființe, mama și sora, pentru triumful revoluției antifeudale și pentru unificarea și independența unui popor în a cărui stea credea cu statornicie.



Eroii piesei lui Camil Petrescu, Bălcescu, Arăpîlă, Magheru, Eliade, Ana Ipătescu, își dezvăluie personalitatea, gîndurile, capacitatea de înțelegere a evenimentelor, dintr-o replică sau două și astfel conflictul central al piesei — lupta dintre clasa feudală și popor — generează un șir de conflicte concentrice menite a defini clarviziunea istorică a marelui Bălcescu.

O condiție a teatrului istoric ne pare a fi investirea masei, a mulțimii, cu funcția dramatică a unui personaj-colectiv care participă activ la evenimentul social-politic. Acest lucru l-a înțeles dramaturgul Camil Petrescu cînd a proiectat existența lui Bălcescu pe fundalul sumbru al existenței țărănimii iobage. Din ignorarea unor principii fundamentale ca dinamică interioară a personaje-

lor determinată de înțelegerea dialectică a fenomenului istoric, se poate naște un libret cu calități lirico-descriptive, dar lipsit de tensiunea conflictuală ce generează o mișcare scenică logică și coerentă.

În teatrul liric, libretul fiind la fel de important ca limbajul muzical, carențele celui dintîi se răsfrîng asupra discursului muzical. Personajele ne apar insuficient diferențiate, situațiile de un nejustificat dramatism, aria și monologul — mijloace de expresie discursive — iau locul mișcării și conflictului proprii teatrului.

Din această cauză, opera *Bălcescu* de Corneliu Trăilescu nu se impune cu pregnanță publicului. Compozitorul realizează momente frumoase recurgînd la tipurile tradiționale ale idiomului muzical popular — baladă, doină, cîntec — dar ele se pierd în fluxul unui discurs muzical de un stil eclectic. Orchestrația realizată cu fantezie și știință nu poate acoperi o osatură dramatică firavă. Nici chiar excelenta distribuție în care figurează artiști lirici de calitate ca Dan Iordăchescu (admirabil) în rolul lui Bălcescu, Octav Enigărescu (Negri), Finățeanu (Russo), Constantin Gabor ((Kogălniceanu), Ioan Hvorov (Eliade), Constantin Iliescu (Magheru), David Ohanesian (Cancelarul), Magda Ianculescu (Maria), Eugenia Moldoveanu (Luxița), Iulia Buciuceanu (Zinca), Victoria Bezetti (Florica) și mulți alții, excelenți în interpretarea partiturii ce li s-a încredințat, nu pot acoperi slăbiciunea unui libret, care are neîndoielnic calități, dar nu tocmai cele cerute de teatrul muzical și de genul în care se încadrează subiectul ales de compozitor și libretist.

Însuși compozitorul afirmînd că „a realiza pe plan sonor un *Bălcescu* — iată într-adevăr o problemă!”, recunoaște existența unor mari dificultăți în cristalizarea unei creații dramatic-muzicale avînd ca temă viața și gîndirea aceluia patriot iluminat, aproape fără egal, în istoria veacului trecut.

Și mi se pare că atunci cînd un artist pornește de la convingerea că opera creată de el include o reală problemă, el poate ori- cînd să și-o revadă căutînd noi soluții.

TEATRUL DE OPERETĂ: Coordonatele repertoriale ale noii stagiuni

Din punct de vedere teoretic, plecând de la principii ideologice, estetice, istorice, de structură a personalului și de particularități ale publicului în locul și momentul dat, repertoriul unei instituții teatrale și muzicale este lesnicios de întocmit. Cu un index al lucrărilor de gen în față se poate face cu repeziune o selecție de 10—20 de titluri care poate stârni admirație și invidie. Dar repertoriul nu se construiește dintr-odată nici măcar pentru un teatru nou înființat. Asemenea personajului unui roman, capabil să capete voință independentă de intenția autorului (inițial, Tolstoi nu prevăzuse ca Anna Karenina să moară, dar eroina a vrut altfel...), repertoriul poate avea un destin care să scape de sub controlul organizatorului sau care să nu fie suficient de flexibil atunci când se impun modificări în evoluția sa. Repertoriul este și trebuie să fie o noțiune dinamică. El este în permanentă transformare și devenire, poate progresa sau degenera, se poate îmbogăți sau sărăci. Tocmai astfel de particularități fac ca actul de opțiune repertorială să fie un act de responsabilitate. Genul de operetă, mai tânăr în comparație cu altele, are totuși o literatură îndeajuns de bogată și de variată, atât în ce privește tematica și mesajul, cât și în formele teatrale și muzicale de transmitere a acestora.

Momentul repertorial actual al Operetei bucureștene este produsul a 24 de stagiuni a căror desfășurare relevă câteva dominante. Prima dintre ele este de ordin structural și surprinde prin aglomerarea de titluri din școala vieneză. Evident că pe parcurs s-au montat și lucrări din alte zone stilistice, dar acestea n-au avut longevitatea celor de Strauss, Lehar, Kalman. Nu stăm să analizăm fenomenul, dar o explicație a acestei stări de fapt nu poate ocoli caracterul melodramatic, comercial, încrederea realizatorilor în priza la public și dorința lor de a nu-l decepționa. Pe de altă parte, dintre lucrările românești, montate într-un ritm destul de susținut în deceniul al VII-lea, foarte puține au promovat în clasa creațiilor de prim rang,

justificând menținerea permanentă pe afiș. Având în vedere existența dominantei clasice, unilaterale, a școlii vieneze, încă din urmă cu trei stagiuni s-a căutat a se acumula piese cu factură deosebită, cu precădere din creația secolului XX; dintre acestea, desigur, piesa românească și-a avut locul primordial. În pragul stagiunii actuale repertoriul care urmează să ruleze cuprinde 7 piese românești, 6 din școala vieneză, 2 germane, 1 sovietică, 3 în maniera numită musical. Statistica dezvăluie o accentuată tendință de echilibrare. Realitatea este că proporția din lista repertorială se menține în linii mari și în rulajul săptăminal, lunar și anual al spectacolelor. În felul acesta, a fost înfrânt scepticismul unora față de creația originală, care de la 20% din planul anului 1970 a ajuns în 1973 aproape de 30%, nu numai ca număr de reprezentații, ci și ca număr de spectatori și cifre de încasări.

Iată de ce proiectele noastre prevăd consolidarea locului pe care creația originală trebuie să-l aibă, lărgirea zonei ocupată de piesele de factură modernă, investigarea produselor unor școli mai puțin reprezentate. Numărul de premiere este redus, fiind în funcție de complexitatea lucrărilor de gen, care presupun antrenarea unor colective diverse, artistice și tehnice, cu ritmuri variate de pregătire și execuție. O altă variabilă a problemei este dată de numărul relativ mic al personalului din fiecare compartiment și antrenarea lui aproape totală în producția curentă, care îi diminuează posibilitatea de lucru concentrat în timp pentru lucrarea nouă. Pe de altă parte, un titlu în premieră impune o prezență ritmică pe afiș, ținându-se seama și de nevoia de a se menține, de asemenea, în mod constant și ritmic, și premierele anterioare. Numărul mediu de spectacole de operetă depășește 100 (fiind pentru lucrările de deosebit succes de ordinul * 300—500 de reprezentații). Aceasta înseamnă că se pot asigura circa 2.000 de spectatori cu titlurile repertoriului actual și că timp de aproximativ 6 ani nu s-ar justifica o nouă

montare. Evident o astfel de concluzie este aberantă, dar explică de ce nu ne propunem mai mult de două premiere anual (altminteri ar însemna să renunțăm la spectacole înainte de a se fi consumat la public).

Piesa de deschidere — ca în fiecare stațiune, o premieră absolută, originală — se intitulează *Răspintia*. Este o evocare a răscruții istorice de acum trei decenii care, așa cum au remarcat de altminteri și primele cronici apărute, demonstrează compatibilitatea temei majore cu genul aparent (și neîndoielnic fals) frivol al operetei și, totodată, rolul fecund al acesteia în revitalizarea formulelor de spectacol, în care proza, muzica și dansul trebuie să alcătuiască o ființă unică și unitară. Libretul, semnat de Cezar Țipa și Ed. Ardan, muzica lui Florin Comișel, decorurile lui Arminio Iordănescu, conducerea muzicală a lui Constantin Rădulescu, coregrafia Mihaelei Atanasiu și, mai cu seamă, regia lui George Zaharescu contribuie la impresia noastră (neapărat subiectivă dar poate nu lipsită de elemente obiective) că noul nostru spectacol prezintă elemente de interes artistic major.

Cealaltă premieră, care urmează să apară în perioada 15 martie—15 aprilie 1975, va fi cu opereta *Victoria și al ei husar*, cu care

în 1929 Paul Abraham și-a înscris numele în rîndul consacraților teatrului muzical al veacului nostru. Pregătirile au și început (la nivelul de concepție a factorilor determinanți) încă din octombrie. În fine, un proiect pînă în prezent nerealizat va prinde viață în cursul stagiunii 1974—1975: activizarea unui Studio, unde noutatea absolută va fi un spectacol de balet, independent, încredințat Mihaelei Atanasiu și, în paralel, o operetă „de cameră”, prin care înlesnim din nou contactul publicului cu creația franceză, Miss Helyett de Edmond Audran (regia Toni Buiaici).

Pe lângă spectacolele de la sediu, Opereta întreprinde, ca și în stagiunile precedente, o vastă acțiune de lărgire și diversificare a publicului. Se înscriu aici, pe lângă obișnuitele întîlniri cu oameni ai muncii, recitaluri în uzine, cluburi ș.c.l., deplasările în marile centre muncitorești de pînă la 200 km. distanță de București și, într-o formulă nouă pentru noi înșine, spectacolul de selecțiuni, în fapt o suită de numere lirice, comice și de dans cu soliști, actori și balerini, cu o formație orchestrală redusă și aranjamente special întocmite, care vor avea loc și în localități cu scene mai mici pe care altminteri spectacolul obișnuit de operetă nu ar putea încăpea.

TURNEE

Arta veșnic tînără a veșnic tînărului Moiseev

Despre penetrația folclorului în arta culturii și despre influențele multiple ale acestuia au loc nu numai discuții, ci și dispute; uneori se pronunță opinii extremiste (arta care nu vedește trăsături folclorice e lipsită de valoare, sau — dimpotrivă — artistul care folosește motive din afara propriei sale invenții n-ar avea forță creatoare ș.a.), între care aș situa și destul de răspîndita părere cum că arta populară trebuie preluată așa cum este, fără intervenția unui aranjor, dirijor, coregraf etc. Fără a nega importanța și necesitatea dezbaterilor, să nu pierdem niciodată din vedere că factorul esențial al efi-

cienței actului artistic rămîne, înaintea mijloacelor, *expresia*. Am avut încă o dată confirmarea justetei acestei aserțiuni urmărind cele două spectacole ale Ansamblului Academic de Stat de Dansuri Populare al U.R.S.S. condus de Igor Aleksandrovici Moiseev. Acest ansamblu, de aproape patru decenii renumit în lumea întreagă, valorifică într-un stil numai al lui dansuri ale popoarelor Uniunii Sovietice și, de la un timp, și dansuri folclorice din alte părți ale lumii. Stilul este imprimat de concepția și personalitatea lui I. A. Moiseev, mare coregraf al epocii noastre nu doar prin imensul număr

de montări, ci prin viziunea sa încheagată, cu viabilitate dovedită, prin atitudinea particulară față de originea folclorică a dansului, atitudine care include deopotrivă respectul față de creația lui, dar și intervenția invenției personale a maestrului. Moiseev este culegător, aranjor, prelucrător și creator în aceeași măsură. Știe să ia dintr-un dans ceea ce îi este propriu și esențial, știe să combine elemente asemănătoare sau contrastante în așa fel încît spiritul dansului să fie și mai mult evidențiat. Prezența unor elemente eterogene (în sensul alăturării unor pași, mișcări și poze de proveniență depărtate stilistic) nu deranjează, bunul gust și simțul măsurii dominînd oricare creație a coreografului. Moiseev știe să desprindă esențialul și să-l propulseze în prim plan. Suita de dansuri rusești încintă prin optimism, cea de dansuri ucrainiene prin buna dispoziție debordantă, dansul de luptă adjan prin nerv și tensiune lăuntrică, dansul eston prin umor, cadrilul prin satira amabilă, polcalabirint prin inepuizabila inventivitate a împletirii mîinilor celor doi dansatori, tabloul coregrafic *Partizanii* prin robustețea spirituală — și exemplele pot continua la nesfîrșit. Ca trăsături generale nu pot să nu treacă neobservate frumusețea și diversitatea tratării formelor variaționale, vitalitatea irezistibilă, viteza în execuție și virtuozitatea (termen care nu trebuie înțeles numai în raport cu agilitatea, ci și ca stăpînire perfectă a mișcărilor indiferent de natura lor), concordanța deplină dintre desenul coregrafic și desenul muzical (inclusiv în detalii, cum ar fi accente, sincope, contratimpuri etc.), caracterul neostentativ al fabulației.

Asupra acestei din urmă caracteristici merită să stăruim, întrucît pasul de dans folcloric, prin excelență abstract dar nu lipsit de sugestivitate ci dimpotrivă, este folosit de către Moiseev ca punct de plecare în crearea dansului de caracter, în stilul său

personal. În acest scop, coreograful evită îndeobște pantomima, iar fabulația nu urmărește detaliul ci își propune doar să înfățișeze liniile mari ale unei idei directoare. În felul acesta, Moiseev a construit prima treaptă din trecerea de la arta populară la cea cultă, fără a înstrăina esența artei folclorice, fără a o deforma. Sînt interesante incursiunile pe care Moiseev le face în folclorul altor popoare — după cum am constatat în cel de al doilea spectacol, îndeosebi în cel al dansului latino-american, pe care îl tratează în stilul propriu atît prin atitudine cît și prin dinamica întregului corp.

Interpreții (din rîndul cărora pot fi citați soliști ca O. Moiseeva, V. Ulianov, V. Kulikova, B. Berezin, G. Zaharov, B. Arutiunov, A. Enikeev, N. Kosogorov, S. Kulikov, E. Semenova, V. Harcenko, A. Tetrașvili, I. Kalughin) sînt cu toții parcă soliști, iar soliștii se integrează de minune în ansamblu. Toți au datele profesionale pentru abordarea celor mai variate dansuri, toți dansează parcă fără efort, toți sînt înflăcărați și dăruți artei pe care o slujesc.

Ansamblul dispune de o orchestră simfonică (dirijor Anatoli Gus) al cărei nivel l-am apreciat îndeosebi în condițiile sonore naturale din sala Ansamblului Rapsodia Română, ca și de un grup de instrumentiști populari, și ei veritabili virtuozii. Dacă adăugăm că spectacolul se desfășoară în costume cu un larg registru cromatic, cu efecte de lumini bine conduse, avem imaginea aproximativă a bucuriei pe care o produce contactul cu arta interpreților sovietici. Am scris aproximativă întrucît arta spectacolului nu poate fi descrisă, ci cunoscută direct; cine a văzut ansamblul lui Moiseev își explică, în plus, cu ușurință, și motivul celebrității sale mondiale.

Petre Codreanu





Ansamblul „Mansude“ din R. P. D. Coreeană

Grație și vigoare

Spectacolele ansamblurilor de cîntece și dansuri se bucură în genere de atenția publicului intrucît prilejuiesc contactul cu arta folclorică, produs spiritual esențial pentru cunoașterea, înțelegerea și prețuirea unui popor. Faptul este cu atît mai mult explicabil cînd ansamblul vine dintr-un colț îndepărtat al lumii, laturilor caracteristice și esențiale adăugîndu-li-se și atracția exoticii. Spectacolele susținute în sala Operei Române de Mansude, cea mai importantă formație de acest gen din Republica Populară Democrată Coreeană — renumită pe drept cuvînt în patru continente — au fost expresia elocventă a nivelului artistic al creației cu tematică revoluționară și a cîntecului și dansului folcloric.

Repertoriul a fost axat, cum este și firesc, pe lucrări care reflectă noile aspirații ale poporului, crescute pe trunchiul puternic al tradițiilor naționale. Actualitatea socialistă a reieșit cu pregnanță în cîntece străbătute de patos eroic cum a fost *Cîntecul generalului Kim Ir Sen*, *Prosperă Patrie*, *Coreea este una singură* și altele. Ele denotă generozitate melodică, o tratare simplă și maiestuoasă și constituie un factor mobilizator în lupta și munca eroică a poporului pentru libertate și bunăstare. La rîndul lor, dansurile, îndeobște de grup și susținute de regulă de formația feminină, au dezvăluit o mare delicatețe de simțire, expresia rezultînd în principal din atitudinea corporală și jocul brațelor și miinilor, adesea cu felurite obiecte (tobe, evantai etc.). Unele dansuri au un accentuat caracter programatic, însă fără exces de pantomimă, evocînd munca — *Recoltă bogată de mere*, *În întîmpinarea recoltei bogate*, *Dans cu vînturătoare* și altele —, lupta revoluțio-

nară — *Azaleele Patriei*, *Ninge* — sau aspecte din viața cotidiană — *La izvor*, *Iang-sando*. Muzica dansurilor reprezintă de cele mai multe ori un aranjament al materialului inițial, foarte profesionist făcut, pentru o orchestră în a cărei componență intră și instrumente tradiționale, ceea ce dă culoare și savoare sonorităților. Exceptînd o piesă pentru un instrument de suflat asemănător clarinetului dar cu ancie dublă (ca la oboi), cu acompaniament orchestral, programul a cuprins numai piese vocale de grup (mixt sau pe voci egale). Omagial, ansamblul Mansude a inclus în repertoriu și lucrări românești, mai întîi corul *Partidul, Ceaușescu, România*, apoi o serie de cîntece populare, redată cu acuratețe și în spiritul lor adevărat.

Interpretarea a fost, de la un capăt la altul de o mare precizie ca intonație, ritm, dinamică, plasticitate, efect și cu bunul gust propriu artei folclorice. Orchestra, deși nu prea mare, a avut momente de plînatate sonoră, de grandoare. Corul, foarte bine echilibrat, integrează, așa cum am constatat prin grupuri componente, un număr impresionant de artiști distinși cu înalte titluri profesionale. Merită a fi subliniată în chip deosebit dăruirea totală și sinceră a tuturor în actul interpretativ, aura de entuziasm.

Spectacolele susținute în Republica Socialistă România de Ansamblul Mansude din Republica Populară Democrată Coreeană s-au constituit într-o manifestare a prieteniei dintre cele două popoare, artiștii oaspeți fiind adevărați purtători ai mesajului de luptă, muncă și solidaritate, ai idealurilor comuniste de libertate și pace.

P. C.

Sufletul fotografiei de teatru

Am un sertar mare și a-dînc, pe care nu mai reușesc să-l închid de tixit ce e cu programe de teatru. Uneori caut ceva, în acea dezordine familiară, și întirzii răsfoind unul sau altul dintre ele, cu aceeași voluptate cu care zăbovim, rătăcind de la un volum la altul, atunci cînd avem pretextul de a face ordine în bibliotecă. Programele — cele mai multe și mai bune dintre ele — conțin fotografii: portrete ale actorilor, scene din spectacole. Unele sînt de-a dreptul extraordinare. Există un portret al Ienei Predescu, în Moartea lui Danton, care poate sta alături de capodoperele picturii: sufletul rolului e prins în el, amar, exaltat și plin de dispreț. Există o Gina Patrichi, furibundă și tragică, în D-ale carnavalului, care pare a țîșni din pagină. Radu Beligan are niște „capete“ nemaipomenite, modificîndu-și înfinitezimal expresia, fără artificii de grimă, mereu altul în Rinocerii, în Șeful sectorului suflete, în Opinia publică, în Cine se teme de Virginia Woolf? în Transplantarea inimii necunoscută. O imagine cu Irina

Petrescu, Ion Caramitru și Virgil Ogășanu fixează pentru todeauna strălucirea jucăuș-meditativă a spectacolului Leonce și Lena. De curînd, înainte de a-și lua locul printre celelalte, programul de la Cu cărțile pe față a stat cîteva zile, deschis, pe masa de lucru; aveam senzația că privirea neagră, disperată, fascinantă a Olgăi Tudorache mă urmărește prin cameră.

Asemenea fotografii au suflet, sînt opere de artă. Totuși, de cele mai multe ori, programele nici măcar nu menționează numele autorilor lor. Doar așa, în ierarhia neoficială a culiselor, se știe că cei mai talentați dintre talentații fotografi de teatru se numesc Clara Spitzer, Sandu Mendrea, Ion Miclea, N. Șvaico, Edmund Höfer. Și actorii, chiar dacă se preface că-i deranjează agitația fotografiatului, se bucură în secret cînd îi zăresc circulînd prin fața rampei pe acești mari artiști ai imaginii. Acolo, pe fișa de celuloid din cutiuța neagră, e singurul loc unde-și pot regăsi zbućiumul și împlinirea propriei lor creații.

Intr-adevăr, singurul. Cel puțin deocamdată, cîtă vreme nu există o veritabilă activitate de documentare teatrală, cît nu s-a reușit înregistrarea pe film măcar a montărilor-eveniment, fotografia reprezintă unica șansă de fixare a spectacolului în memoria colectivă. Dar ea, fotografia, are parte de același destin de efemeridă. Să fie o fatalitate? Mă gîndesc ce ecou ar putea avea azi, printre oamenii de teatru, dar și printre spectatori, atît de atașați Actorului, inițiativa alcătuirii (în mod special, sau utilizînd bogata arhivă de programe) a unor albume selective: pe teatre, ori pe stagiuni, ori ca o antologie de mari spectacole, ori dedicate carierei unor mari actori... E loc pentru multe idei, și mai ales pentru gesturi concrete, atît din partea editurilor, cît și — de ce nu — din partea A.T.M.

Tot în nemaipomenitul meu sertar, se mai află și un fel de caiet-program, mai voluminos, scos de Teatrul „Bulandra“ cu prilejul turneului său în Anglia, Belgia, Olanda etc., care sugerează cam ce vreau să spun. Cuprinde

38 de imagini superbe din istoria acestui anasamblu, începînd cu aceea, antologică, reprezentînd-o pe însăși doamna Bulandra în Pădurea de Ostrovski; apoi, pe Sonia Cluceru în Oameni de azi, pe Ștefan Ciubotărașu, pe Jules Cazaban, Sint fotografiu din Tache, Ianke și Cadîr, din Cum vă place, din Sfînta

Ioana, din Passacaglia, din Domnul Biedermann și incendiatorii, din Opera de trei parale, din Livada cu vișini, din Nu sînt turnul Eiffel, din Nepotul lui Rameau etc. etc. Unde altundeva mai sînt de găsit atîtea la un loc, și ce n-ar da spectatorii să-și poată procura, în loaiere, ast-

fel de culegeri? Iată doar o mică, palidă, modestă mostră de ceea ce s-ar putea face pentru a ține în viață, cît de cît, sufletul fotografiei de teatru — dacă, oricum, nu depinde de noi să-i asigurăm nemurirea.

I. P.

NOTE

S-a anunțat continuarea ediției critice naționale a operelor lui M. Eminescu. Rivna benedictină a lui Perpessicius, dusă peste marginile devotamentului, a dat culturii noastre cele șase inegalate tomuri ale liricii antume și postume, cu aparatul de variante și comentarii. Un eminent colectiv format din Șerban Cioculescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Marin Bucur continuă seria, probabil sub titlul generic „Perpessicius”, spre a da și istoriei literare un tezaur similar colecției Hurmuzaki la care au lucrat cele mai luminate minți ale istoriografiei politice, sub girul cititorului. Așadar, tomul al VII-lea va însuma activitatea teatrală — fragmente dramatice, cronici, traduceri etc. pentru prima dată tipărită unitar. Poate după această restituire integrală exegezele vor sărui asupra vastelor proiecte eminesciene de dramă în versuri, căutînd substanța lor romantică nu numai pentru o încadrare locală, ci chiar europeană. Eminescu în dramaturgia roman-

tică — iată un subiect fascinant.

Tot despre Eminescu. Sînt risipite prin publicații greu accesibile (bunăoară buletinul „Mihai Eminescu”) contribuțiile documentare ale unor harnici eminescologi la precizarea legăturilor poetului cu teatrul. În special Bogdan-Duică, Lecca Morariu, D. Murărașu, Th. Bălan și Perpessicius au comunicat date prețioase care pot întregi sumarul unui volum consistent și edificator pentru rolul teatrului în formarea personalității eminesciene. Multe dintre comunicări sînt veritabile secțiuni de istorie teatrală, despuieri de arhive revelatoare. Pribegile genialului poet cu actorii, popasul la Teatrul Național, chiar scrisul vor apărea după lectura unui asemenea volum drept semne sigure ale unei alese vocații de om de teatru.

O specie dramatică vitregită: feeria. Știm, e riscant să amintim virtuțile feeriei, fără să nu primim replica

ironiei din partea practicanților de gimnastică suedeză în repertoriul clasic. Dar feeria n-are nimic desuet și, fără glumă, e mai dificilă scenic decît piesele lui A. Miller. În majoritate versificate, ele prilejuiesc un examen actoricesc greu, căci rostirea versului amplu, mișcarea în costum arhaic, lupta cu spada sînt puncte moarte în evoluția tinerelor cadre. Apoi teatralitatea feeriilor este cuceritoare, iar poezia atinge uneori accente sublime. Avem o producție bogată, cu tradiție și mari succese actoricești. Înșirte mărgărite de V. Ești-miu, Rodia de aur, Fata din dafin, Tinerete fără bătrînețe de Adrian Maniu și colaboratorii, Trandafirii roșii de Zaharia Bîrsan etc. pot figura cu cinste în repertorii pentru încîntarea profană și artistică a tuturor, căci toți putem deveni copii la teatru spre lauda unei purități definitive.

Ionuț Niculescu

CU

Titi Constantinescu

despre

- Exigențele, orgoliul și ispitele unei meserii
- Profesionistul luminilor
- Totul pentru actor
- Talent sau 3000 kv ?
- Legătura dintre Ermitage și Teatrul Mic
- Povestirile unui proiector



Nu toată lumea știe că există în teatre, constituit în timp și consfințit prin lege, un detașament de elită al profesioniștilor din umbra culiselor. Cei câțiva, vreo duzină și jumătate, sînt tîmplari, recuziteri, butaforiști, croitori, perucheri, electricieni, oameni a căror existență o ignorăm, dar fără de care teatrul n-ar fi ce este. Ei se numesc „specialiști de înaltă calificare“, dar sînt artiști în cel mai adînc înțeles al cuvîntului. Printre ei se numără Titi Constantinescu, vrăjitorul luminilor, un pumn de om fără astîmpăr, un băiețandru numai suflet, care are, să-mi ierte indiscreția, inchipuiți-vă, cincizecișase de ani, și care, vorba lui, bea apă din teatru de cînd s-a născut.

— Titi Constantinescu, ce sînteți de fapt, electrician sau maistru de lumini ?

— Eu sînt un meseriaș de teatru. Spuneți-mi cum vreți, electrician sau maistru de lumini, nici eu nu știu cum e mai bine. Un meseriaș de teatru e un meseriaș care lucrează cu o sculă, ceva ce trebuie să folosească actorului pe scenă. Croitorul are stofa, ața și acul lui și-i face actorului un costum. Tîmplarul are fierăstrăul și ciocanul,

și-i face actorului un scaun. Eu am becurile și-i fac actorului lumină. Asta-i tot.

— Chiar asta-i tot ?

— Nu mă credeți ? Meseria mea s-a născut în clipa cînd un om a răsucit un buton și s-a aprins — pentru întia oară — un bec pe scenă. De atunci lucrurile s-au mai complicat, tehnica a evoluat, dar, în esență, eu rămîn un meseriaș, care mînuiește tehnica iluminatului. Ca orice meseriaș, o pot



face mai bine sau mai rău, și atunci sînt sau un artist, sau un tehnician oarecare. Important e ca eu, omul, să fiu stăpînul tehnicii, și nu invers. Asta ar fi punctul doi din tabla de legi a meseriei mele.

— Și punctul unu ?

— L-am spus. Punctul unu e să slujesc actorul. Actorul e Dumnezeu. Dacă uit o singură clipă acest lucru, pot să mă arunc în trapă, nu mai e nevoie de mine în teatru.

— Atunci e simplu.

— Nu-i chiar așa de simplu. Fiindcă dacă mă pune naiba să-l ascult pe Dumnezeu ăsta al meu, iese totul pe dos. Actorul își închipuie — și vă rog să mă credeți, mulți actori mari își închipuie — că dacă-l scald în trei mii de kilowați, gata, i-am rezolvat scena. El nu e în sală să vadă că dacă, să zicem, îi trec o umbră pe față și fac să pîlpiie o rază pe un colț de masă, vorba lui mă poate cutremura. Vedeți că nu-i chiar așa de simplu ?

— E chiar foarte complicat.

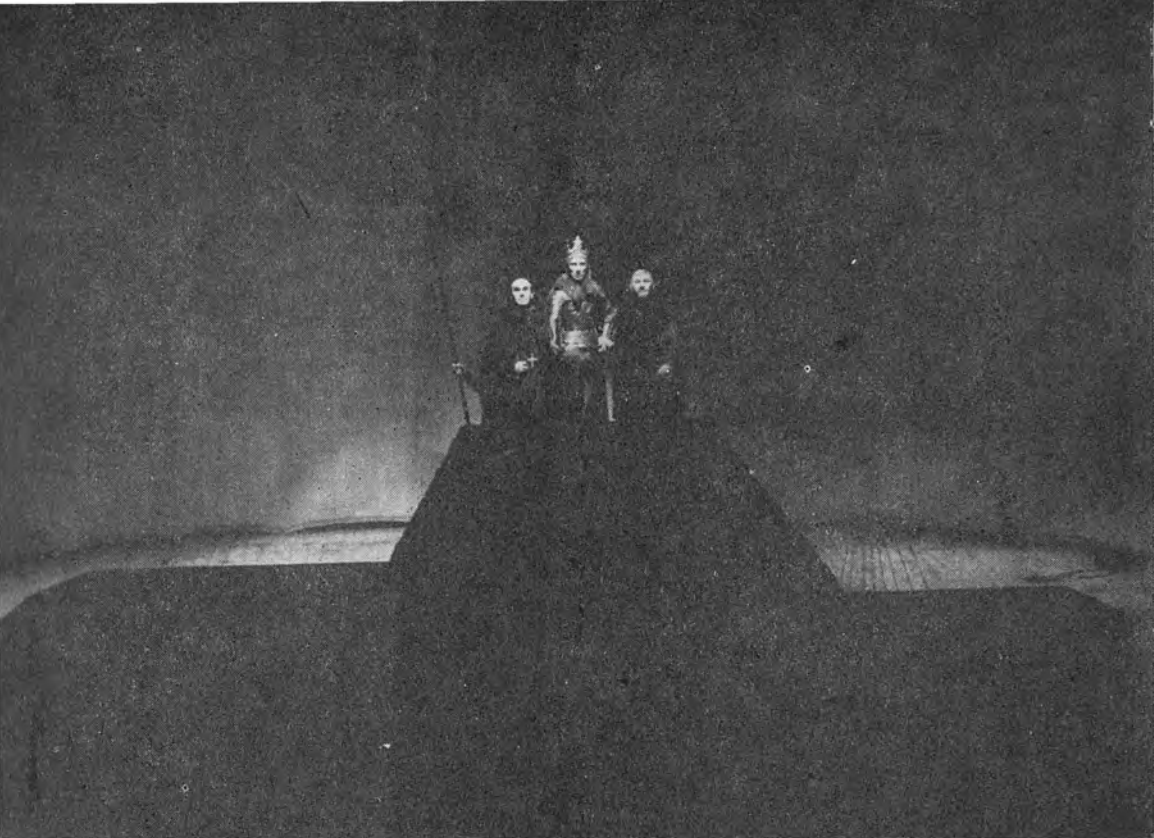
— Nu-i complicat. E altceva, mai greu de spus. Binder, neamțul, electricianul șef al Operei Române de la care am deprins cu meseria, îmi spunea : „Măi băiete, eu în patru ore te învăț să umblî la lumină. Mai departe, înveți singur, o viață întreagă, cum te pricepi“. Și avea dreptate. De peste patruzeci de ani cu ucenicesc.

— Care e cel mai greu lucru în meseria dumneavoastră ?

— Cel mai greu e să nu îți seama de ce poți storce dintr-o orgă de lumină. Asta o știu de la Ion Sava, cel dintîi mare artist cu care am lucrat. Mai tîrziu a venit la mine Liviu Ciulei. Era foarte tînăr, a stat cîteva seri la rînd cu mine în cabină, m-a urmărit ce fac și pe urmă a zis : „Gata, acum știu tot, acum trebuie să uit !“ Așa a spus mai înainte Ion Sava, așa a spus mai tîrziu Radu Penculescu, parcă erau înțeleși.

— Cum se face lumina unui spectacol ?

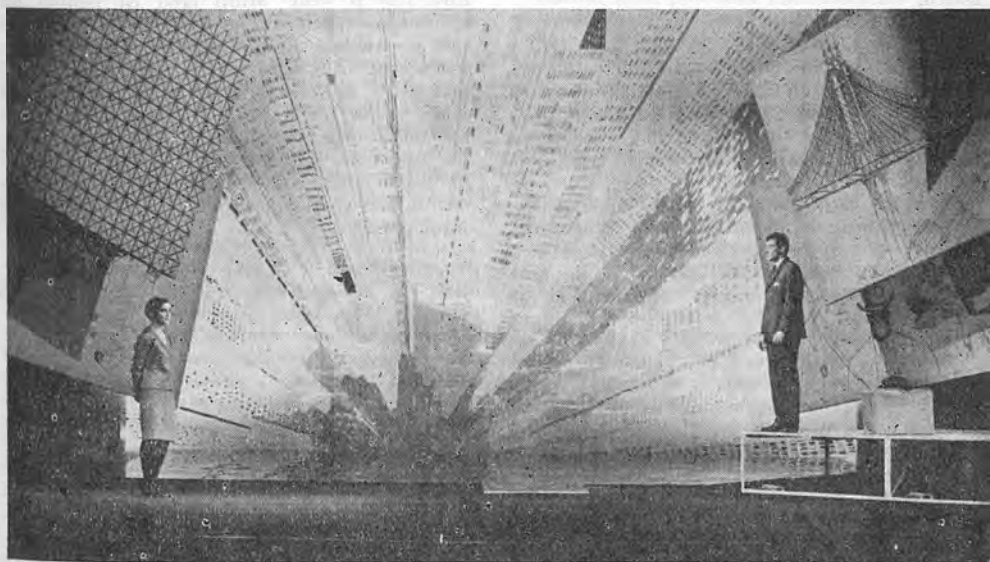
— În principal, lumina se face în două feluri. Uneori, cînd spectacolul e ridicat în picioare, mă cheamă regizorul și scenograful, și-mi zic : „Nea Titi, la noapte facem lumină“. Și în noaptea aia zicem noi că facem lumină. Asta-i cîrpeală, nu lumină. Punem petice, pe unde se mai poate. Nu-mi place să lucrez așa. Nu știu cum să spun, eu sînt practician, nu pot să teoretizez, sînt alții care scriu cărți despre asta fără să știe să facă o lumină. Cel mai bine, se face lumina așa cum o făceam cu Tony Gheor-



Cîteva ipostaze ale luminii în spectacol

În pagina alăturată sus, „Nu sînt Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu ; jos în paginile 64 și 65, două scene din „Doi într-un balansoar“ de William Gibson

Sus, „Richard“ II de Shakespeare



și unor soluții rigurose didactice. Poate pentru prima dată în istoria teatrului românesc gândurile regizorale își caută drumul concretizării imediate. Pentru că Sava înțelegea că progresul teatrului nu poate fi realizat prin menținerea vechilor forme administrative. Prefigurând marile înnoiri sociale care se anunțau, propune modificări cu certe implicații sociale. Regizorul visa de fapt la prototipul ideal al creatorului înarmat cu o altă etică decît aceea obișnuită în teatru.



Desigur că la un consens depreciativ care l-a determinat să gîndească un sistem de funcționare a teatrelor în întregime nou, au contribuit — alături de practica scenică — două experiențe decisive: colaborarea cu directorul Naționalului din București, Camil Petrescu și experiența de conducător al scenei ieșene. Scepticismul și intransigența lui Camil Petrescu nu l-au ocolit pe neobositul căutător de metafore, inclus fără menajamente intențiilor de dislocare a tradiției. Regizorul a fost obligat să suporte imixtiunea dramaturgului teoretician în concepția limbajului său teatral, de multe ori aflat în faza de elaborare. I s-au propus²⁾, drept îndreptar ideatic, principiile „regiei concrete“, deși autorul memorabilului *Macbeth* „cu măști“ depășise nivelul transunerii semantice a ideilor unei piese. Sava căuta, cu o fantezie neobosită, o sintactică proprie în interpretarea unui text³⁾. Ca director al Teatrului Național din Iași, Sava propune îmbunătățiri care se impuneau de urgență pentru ameliorarea situației dezastruoase a instituției: reimprospătarea personalului actoresc, pensionarea „inutilizabililor“, un proiect de repertoriu cu piese de valoare din patrimoniul național și universal (Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, Ion Luca, Dan Botta, Shakespeare, Maeterlinck...), un proiect de buget alcătuit în funcție de necesitățile reale ale momentului, ca de pildă utilizarea cel puțin modestă a aparatului tehnice. Fermitatea opiniilor și intransigența propunerilor, amenințînd să zdruncine formula scenică burgheză, au alarmat oficialitățile regimului fascist, care l-au destituit după numai o lună și jumătate de activitate.

Au fost două încercări dramatice pentru temperamentul său efervescent creator. Dar eșecul l-a obligat la meditație și acțiune. Sava se va strădui să desprindă rațiunea și directivele unei noi coordonări. Necesitatea aplicării altei structuri o găsește în utilitatea înființării unor teatre cu un profil bine conturat. Dar mai presus de orice, modificarea

i se impune ca un remediu față de legislația în vigoare⁴⁾, depășită în raport cu exigențele artistice ale momentului. Se proteja sistemul societariatului și în consecință înghețarea schemelor și retribuțiilor actorilor, mentalitatea concesiivă a angajărilor, conducerea autoritară dispunînd adesea distribuerea interpreților, sau asumîndu-și dreptul de a interveni în concepția artistică a spectacolelor.

Programul, menit să indice căile prin care teatrul poate să-și recîștige un loc de prestigiu alături de celelalte arte, dedică un spațiu considerabil repertoriului și repartizării acestuia în funcție de precizarea riguroasă a îndatoririlor. Propune o nouă configurație⁵⁾ în care atribuțiile sînt împărțite între teatrele oficiale și teatrele particulare, primei categorii revenindu-i înalta misiune de a promova dramaturgia de valoare și spectacolul de înaltă ținută artistică.

Compartimentarea preocupărilor se înscrie în sfera vederilor sale progresiste. Sava năzuia la acea formă de spectacol în care actul teatral să devină o acțiune comună de oficiere, prin participarea unanimă a interpreților și spectatorilor. Reluarea pe aceeași scenă a unei categorii dramatice sau spectacologice ar fi avut șansa cuprinderii mai vaste a unei anumite zone a creației teatrale. S-ar fi realizat o operă de culturalizare și s-ar fi asigurat, în timp, firește, premisele accesibilității și participării la cele mai diverse modalități artistice. În fond, Sava propunea un riguros program-școală sperînd să deschidă căi de cunoaștere pentru dramaturgia străină și originală contemporană, experimentul regizoral, teatrul oriental și medieval, considerate de el încă necunoscute. Fără îndoială că Sava se gîndea totodată la consecințele fericite ale constituirii colectivelor, animate de aceleași disponibilități creatoare și idealuri estetice.

Consecvent liniei de modernizare a regiei și interpretării, convins de eficacitatea activității echipelor omogene de realizatori specializați, Sava ajunge la poziția exclusivistă a desființării teatrelor naționale, ca lăcașuri ce protegiuau elementele netalentate „...cari nu joacă în doi, trei ani decît un rol de două vorbe în 10–15 spectacole“. Atitudinea sa fățiș potrivnică viza o serie de interpreți ai scenei oficiale. Sava se gîndea, la fel ca și Davila, la un nou tip de actor, selecționat după calități psihice și fizice excepționale. Invectiva sa nu ocolea nici autorul dramatic, izolat în cabinetul său de lucru, care imita schemele piesei de import.

Pentru o înțelegere cît mai completă a programului, novator, nu putem să omitem paginile care îl preced. În articolele „Teatrul oficial“ și „Teatrul particular“. Sava operează judicioase judecăți de valoare asupra tuturor problemelor care alcătuiesc viața scenei. Referindu-se la pleiada de interpreți ai teatrului național preciza: „Rostirea exagerată și insistența a vorbelor a dat pe scena teatrului oficial, acea dezagreabilă silabisire care

dă senzația penibilă a efortului și a părenii exagerată de actor că vorbirea, în sine, e un eveniment“.

Dacă repertoriul, alcătuit pe „gustul publicului“, cuprindea câteva titluri pentru „stimă“ iar cele mai multe pentru „lovitură“, o situație dezastruoasă o înregistra calitatea pieselor originale. Sugerează posibilitatea îmbogățirii tematicii cu subiecte de inspirație folclorică, legendară și istorică. Fără să minimalizeze succesele înregistrate, consideră că numai în condițiile creșterii producției dramatice un teatru național își poate justifica existența.

În privința realizării artistice, Sava apreciază că teatrele particulare au urmărit în exclusivitate profitul material, iar Teatrul Național nici „...pînă astăzi nu și-a adaptat scena cerințelor moderne de spectacologie...“. Necruțător în dezvăluirea piedicilor ce stăteau în calea progresului, Sava consideră regia ca fiind aproape în exclusivitate „empirică“, preocupată „de a aranja spectacolul cît mai cochet, să fie frumos, cu lumină multă și să placă întii domnului director“.

Paginile preliminare proiectului destinat să indice căile de revitalizare a teatrului închis în cutia scenei italiene, constituie în fond sinteza conceptelor de bază ale unui limbaj propriu menit să „reactualizeze teatrul“. Pentru a putea să-și experimenteze noile mijloace, Sava restrînge sfera problematicii teoretice încercînd să indice direcții de restructurare.



Este uimitor cîtă energie spirituală, cîtă vervă și rigoare a investit Sava în expunerea situației reale a existenței scenei românești. În fond în ce constă noutatea programului? După ce demonstrează superficialitatea preocupărilor estetice ale teatrelor existente de tip hibrid, el preconizează :

O „conducere autonomă, centrală și unitară“ a teatrelor. În mod obișnuit teatrele erau diriguite de „personalități marcante în alte domenii, de preferință literatura, cu condiția ca respectivul să dețină cartea de membru în clubul politic al partidului la putere“. Sava simte acut nevoia constituirii unui aparat alcătuit din specialiști. Direcția generală a spectacolelor din România (D G S R) cu funcții administrative și artistice ar fi trebuit să avizeze repertoriul, ideile puse în circulație, eficacitatea activității. Instituirea unei astfel de conduceri responsabile ar fi putut - prin control permanent și exigent - să

exercite o influență binefăcătoare asupra destinului scenei, pentru care Sava dorea „o ridicare pînă la planul patetic al marilor preocupări ale existenței“.

Sava este conștient de consecințele fericite ale fuzionării Societății Scriitorilor cu Societatea Autorilor Dramatici și Societatea Compozitorilor (S.D.C.R.), în scopul de a mobiliza „forțele creatoare contemporane pentru creșterea producției dramatice românești“. Socotea, pe bună dreptate, că autorilor români le revine îndatorirea susținerii repertoriului unui teatru național. Unificarea ar fi stimulat creația dramaturgilor care, în afara citorva excepții, nu au atins cele mai înalte niveluri ale literaturii destinate spectacolului.

Pe acest principiu al densificării și retrubuirii riguroase a îndatoririlor concrete, Sava ajunge la noua configurație a funcționării teatrelor, amintită mai sus. Nu este omis nici un compartiment al dramaturgiei. Avea în vedere și publicul, dar mai ales intenționa să scoată „din letargie pe somnolenții teatrului românesc“. Chiar dacă indicarea atribuțiilor nu se pare astăzi prea rigidă, nu trebuie să uităm că spiritul său vizionar se adresa unor factori răspunzători cufundați într-o totală indiferență. Sava era convins că nu va putea să opună încă rezistență opacității și mentalității mercantile. Așa ne explicăm de ce, fără să insereze comentarii acide, lasă pe seama teatrelor particulare repertoriul dramei și comediei burgheze, revista, ciroul... Pe de altă parte, abundența textelor politice, scrise de muncitori, ce zăceau în sertarele Teatrului Național, îl determină să ceară înființarea unui Teatru Muncitoresc cu un declarat și pronunțat program propagandistic și educativ.

Sava ajunge, în sfîrșit, să precizeze condiția creatorului în teatru. Aceasta nu este „stabilitatea“ așa cum o tradiție lincedă și perimată, bazată pe interese materiale, propăvăduia de câteva decenii. Proporțional cu posibilitățile artistice și randamentul actorilor și regizorilor propune premiile și retribuțiile fixe. Și legea anului 1926, iar mai tîrziu Camil Petrescu, încercaseră, însă timid și ineficace, să ofere o deschidere afirmării talentelor. Sava nu putea să nu respingă o formulă încremenită care nu lăsa nici o șansă dezvoltării forțelor creatoare în teatru. Vedeă cu durere cum capacități de valoare se pierdeau în anonim. Din acest principiu programatic, de însemnătate capitală, decurg unele exigențe. Una din acestea era deplina libertate a realizatorului unui spectacol, conceptuală și scenografică. Nu avea în vedere, desigur, regizorul artizan. Acesta îl nemulțumea, ca și pe Craig sau Tairov. Sava se gîndea la acei oameni de teatru cultivați, cu imaginație efervescentă, mistuiți de necesitatea experimentării noului, care gîndesc actul regizoral ca o operație de ridicare a ideilor textului pe un plan elevat. Sava restrînge deci, în conformitate cu idealurile sale, condițiile exercitării activității, în funcție de studii sau de experiența practică.

Asigura astfel valorificarea talentului, oferind posibilitatea eliminării imposturii și a intereselor personale.

Odată stabilite premisele creativității, Sava trece la alcătuirea unui plan administrativ și financiar privind atribuțiile sindicatului, subvenția parțială acordată de stat, condiția deținerii unei săli de teatru sau a unei trupe, organizarea spectacolelor pe stagioni, turneele, activitatea teatrală în provincie... Grija pentru plasticizarea scenografiei și pentru stilul spectacolelor îl determină să propună înființarea unui atelier general de decoruri și costume, în cadrul căruia voia să inițieze un curs practico-teoretic cu participarea studenților plasticieni. Nu omite, deși expune lapidar, problemele învățămîntului teatral. Sava nu a putut, și nici nu a intenționat, să epuizeze întreaga sa teorie asupra modului cum teatrele pot și trebuie să-și exercite funcția estetic-educativă. O tratare în amănunt a problemelor artistice și de politică repertorială sau organizatorică poate fi reconstituită din numeroasele pagini răspîndite pe tot parcursul activității sale în presa ieșeană și bucareșteană.

Premergînd anumite formule administrative ale teatrului de azi, spirit novator, căutător neobosit, Sava a preconizat soluții de organizare ce vor căpăta contururi reale — conducerea unitară centralizată, fuzionarea Societății Scriitorilor și a Autorilor Dramatici, înființarea unui Teatru Muncitoresc sau a Teatrului Universitar. Artistul care nu se sfia altădată să afirme că „noțiunea de teatru nu suportă temperatura normală“, care pleda pentru transfigurarea realității într-o viziune artistică „incandescentă“, s-a dovedit un gânditor lucid și pragmatic în sprijinirea preocupărilor de spectacologie modernă prin intermediul noii organigrame teatrale. Intuind prefacerile radicale ale actului istoric de la 23 August 1944, Sava s-a străduit pe linia democratizării teatrului, prin revizuirea drepturilor creatoare înăbușite adesea de supremația vedetei, să polarizeze atenția unui număr tot mai mare de participanți, artiști și spectatori. Pentru că Sava era conștient de menirea socială a scenei.

Medeea Ionescu

¹⁾ Teatrul Rotund, *Lumea*, nr. 8, nov. 26, 1944, ian. 21, 1945. Citatele lucrării sînt extrase din: Teatrul particular, *Lumea*, an I, nr. 12, dec. 24, 1944, Pitic — Manifest teatral, *Lumea*, an II, nr. 16, Proiect de reorganizare a teatrului românesc, Teatrul oficial, *Lumea*, an I, nr. 10, dec. 1944.

²⁾ Camil Petrescu a deținut funcția de director al Teatrului Național din București între 10 feb. și 24 nov. 1939. vezi Geo Șerban — O viziune directorială a lui Camil Petrescu, în revista *Manuscriptum* nr. 1/1973.

³⁾ Ion Sava a fost director al Teatrului Național din Iași de la 15 aug. la 1 oct. 1940.

Vezi Ion Sava de Petru Comarnescu, Ed. *Meridiane*, 1966.

⁴⁾ Simion Alterescu și Florin Tornea, *Teatrul Național „I. L. Caragiale“ 1852—1952*, Ed. Academiei R.S.R., 1955.

⁵⁾ Ion Sava preconiza următoarea compartimentare: *Teatre oficiale, particulare și lirice*. Teatrele oficiale erau: *Teatrul de Stat, Teatrul Popular, Teatrul de Artă, Teatrul Universitar, Teatrul Muncitoresc, Teatrul S.O.C.R.* (care ar fi prezentat numai repertoriu original), Vezi *Lumea*, an II, nr. 14, ian 7 și nr. 15, ian 14, 1945.

Teatrul — la răspîntie?

Sînt numai doi ani, de cînd ampla dezbateră a celui de al VII-lea Congres internațional de Estetică (București, august 1972) a adus în discuție — cu un imens ecou emoțional și prestigioase luări de poziții — problema crucială a perspectivelor artei în viitor, în condițiile tehnicității crescînde a civilizației contemporane. Strigătul de alarmă formulat în zguduitoră întrebare: asistăm la „Criza artei? Moartea artei?“, care a constituit și tema centrală a intervențiilor celor de față, relua în actualitate afirmarea lui Hegel referitoare la sfîrșitul artei romantice, făcută cu o nuanță de istorică generalizare, în care arta modernă — ne mai avînd posibilitatea de a-și invigora conținutul perimat — ar fi nevoită să se rezume la simpla diversitate a mijloacelor de expresie. Și intrucît „forma sa a încetat de a satisface nevoia celei mai înalte spiritua-lități... arta a devenit un lucru al trecutului; ea și-a pierdut pentru noi adevărul și viața sa“. În fond, ceea ce readucea pe planul actualității constatarea filozofului german, era „criza“ înregistrată de arta occidentală în principalele ei sectoare de manifestare, lipsită în mare măsură alît de o certă axă ideologică, cît și de un autentic fond umanist, marcînd o anumită „distanțare“ în relația: artist-operă-public, căreia participanții la Congres i-au oferit soluții susceptibile de remediere.

Observația răsfrîntă astfel pe un fundal de universală îngrijorare e tot atît de pregnantă, cînd se referă la funcția specifică a diferitelor arte și (ine mai curînd de o stare de spirit generală, cu privire la funcționalitatea și rolul profund al artei în condițiile proprii valorificării ei concrete. Teatrul, poate cea mai directă și mai dinamică dintre arte, e departe de a face excepție. El reacționează sensibil la acest seism de ordin spiritual. După conceptual „reteatralizării“, acceptat ca o replică dinamică la imobilismul clasicismului tradiționalist, după tulburătoarea teoretizare a lui A. Artaud în formula revenirii la esența primară a fenomenului spectacol, numeroasele experimente actuale ce afirmă prioritatea gestului și a mobilității în arta scenică (Jerzy Grotowski, Living-theatre Bread and Puppet) par a căuta o justificare și un fundament inbranlabil pentru consolidarea funcției artistice a teatrului epocii noastre. Dar întrebarea despre „esența“ teatrului și îndoielele asupra elementului de bază al unei funcții adevărate a scenei persistă, constituînd nu o dată o problemă derutantă, în încercarea de a surprinde avaturile dar și valorile teatrului actual. O mărturie, printre altele multe, în acest sens o constituie și lucrarea lui René Girandon (*Démence et mort du théâtre, Faut-il dire adieu au théâtre?* Castermann, Tournai, 1971), care abordează nevralgică problemă atacată de atîția istorici și teoreticieni ai teatrului, în scopul găsirii unei explicații sau chiar unei soluții crizei teatrului contemporan.

Cert, privită în ansamblu pe parcursul unui secol, sinuoasa evoluție a teatrului european indică — drept centrală — obsedanta problemă a „revitalizării“ teatrului. Căutarea frenetică a „esenței“ în primul rînd, oscilînd între poziții extreme, de la realismul cel mai brutal (Zola, Antoine) la „incantația“ teatrului poetic simbolist, de la „teatrul cruzimii“ teoretizat de Artaud, la „teatrul epic“ brechtian și „teatrul-document“ sau la improvizatiile rituale ale „happeningului“ (Allan Kaprow), o întregă serie de experiențe, șocante în expresia lor materială, au marcat frămîntările accentuate ale teatrului modern. În al doilea rînd, trebuie remarcată încercarea de *re-evaluare* a anumitor

forme perimate în structura artistică a teatrului, în raport cu tendința de democratizare a gustului pentru artă, specifică sensibilității publicului în veacul nostru. În fine, nu este greu de observat tentația de accentuare izolată a unor aspecte specifice naturii teatrului (de unde și „răsturnările“ anti-tradiționale asemenea curentelor din artele plastice: impresionismul, expresionismul, fauvismul, abstracționismul etc.), ca și valorificarea fenomenului teatral, fără esență, cu semnificație redusă (anti-teatru, anti-literatură).

În fond, înregistrăm aci efortul de *re-creare* a unui teatru, prin renunțarea la unele idei și forme tradiționale, considerate ca un balast, în căutarea unor relații noi și subtile, încă nedefinite cu claritate, dar urmînd să fixeze în cadrul receptivității sociale opera literară și expresia ei concretă, spectacolul. După naturalismul, teoretizat de E. Zola (*Le naturalisme au théâtre*) cu unele rezerve în reușita lui scenică dar prezent în dramaturgia lui H. Becque, A. Strindberg și parțial chiar a lui H. Ibsen (cu un nuanț de analiză caracterologică și determinism social) apariția lui, *Ubu-roi* — șarja încărcată de „burlesc“ a lui Alfred Jarry — a reușit să atingă un grad de sensibilitate comunicată, care va fecunda inspirația dramatică sub forma unei fantezii emancipate în teatrul lui J. Giraudoux sau în „unanimismul“ lui Jules Romains.

Acı e, cred, locul de a se pune o întrebare crucială în legătură cu variatele experimente teatrale încercate în ultimul deceniu. Trebuie oare ca teatrul contemporan în efortul de a atinge „esențialul“ fenomenului, să-și rezume arta spectacolului la „mobilitate“, la mișcări expresive (de altfel, efectuate cu un real succes în montarea unor tragedii shakespeariene: *Regelc Lear*, *Hamlet* sau în *Tango-ul* lui Mrozek, în *D-ale Carnavalului* sau în unele schițe dramatizate ale lui I. L. Caragiale) cu un efect semi-sensorial, semi-afectiv, sacrificînd echilibrul gest-cuvînt, care în toate epocile a realizat sinteza de remarcabilă originalitate în teatru? Artaud era în această problemă categoric. „Teatrul se va nutri din toate formele de spectacol, dar nu din literatură. El trebuie să se inspire din „patetic“, să fie făcut (...) dintr-o acțiune adevărată, dar fără urmări practice“ (*Le théâtre et son double*, p. 195). Și, în altă parte: „Actorul e un atlet al inimii. El trebuie să se servească de propria-i afectivitate ca un atlet de musculatura sa (*ibid.*, p. 175).

Este incontestabil că teatrul e o artă, în care pătrunde — accentuat și sensibil — tonusul vital, ritmul impetuos al vieții. Remarcabili oameni ai scenei au sesizat caracterul lui vitalist și inerenta coordonare a artei scenice cu realitatea. „Teatrul — nota J. L. Barrault — e chiar arta vieții, poate chiar e mai mult viață decît artă (...) E un ecou de viață mai adînc, mai misterios, mai adevărat ca viața însăși (*Pourquoi j'aime le théâtre?* în „L'Age nouveau“: *Forces du théâtre*)“ La rîndul său, spectacolul preconizat de Artaud e o „reprezentare totală“, realizată într-un baroc uimitor, cu un imens ecou sensibil-afectiv. Dar el restrînge conceptul obiectiv de „viață“ la sensul psiho-fizic al manifestărilor corpului uman. Reluat în teatrul actual, cu unele efecte de tehnicitate ce urmăresc o supra-solicitare sensorială, de care nici futuriștii nu erau străini (vezi: „scenodinamica“ lui Cangiullo), el nu poate fi lăsat să ducă la golirea de sens, la eliminarea cuvîntului rostit în avantajul total al gestului.

Acea încercare de sinteză între cele două tendințe divergente: sobrietatea reținută de esență clasică (chiar Eug. Ionescu mărturisește: *Finalement je suis pour le classicisme* (Notes et contre-notes, Paris, 1965) cu afirmarea valorii textului — și depășirea barocă ce pune la baza spectacolului primatul „acțiunii“, mobilitatea scenică și condiționarea psiho-fiziologică (vezi și „psihodrama“ preconizată de J. L. Moreno) se face și astăzi simțită, cu toate că echilibrul între natura literară a teatrului și cea spectaculară poate fi ușor deplasat în avantajul moderat al celei din urmă. După unii autori, acest echilibru nici nu apare esențial. Dimpotrivă, în însăși esența teatrului persistă o ambiguitate. „Creația este fecunditatea sensibilității — remarcă R. Giraudon — precum fecunditatea este produsul vitalității (procreația). Și, întocmai ca viața, atunci cînd izbuteste, arta dă naștere la organisme complexe, integrale, vii: capodoperele“ (*op. cit.*, p. 25).

Dar implicarea noțiunii de viață nu rezolvă potențialul „esențializării“, a „unității“ de esență a teatrului, căci problemele actuale în anumite împrejurări și în cadrul unei anumite ambianțe sociale (societatea de consum) exprimă îndoiala însăși asupra sensului existenței. Astfel, procesul de dezagregare umană e sensibil în piesele, cu un dureros fond tragic — ale lui S. Beckett sau Jean Genet. Destinul personajelor din: *Oh, les beaux jours!* sau *Fin de partie* e cert acel al distrugerii, al limitării la eșecul prezent, datorită unei condiții sugerate, presimțite, dar nedefinite, în care viața e sărăcită de materie și spiritualitate, iar eroii capătă comportarea automată a unor clowni. Structura pieselor menționate se bazează pe ritmul lent al așteptării și repetiției mecanice, ce se opune descifrării unei adevărate sens al existenței, scoțînd pe om din circuitul afirmării vitale și izolîndu-l printr-o calculată „reducție“ a cadrului spațio-temporal. Nu e greu de sesizat aci încercarea de a desprinde „aventura“ umană de realitate, în credința că aceasta contribuie la atingerea „esenței“ pure a fenomenului teatral, prin abandonarea contactului cu lumea viabilă pe de o parte, prin estomparea și „transgre-

sarea“ granițelor dintre arte, pe de alta. Ceea ce a fost numit cu un termen uzat rebarbativ : „de-realizare“, în teatru corespunde acestui proces de descompunere, rezultat din excesul de degajare și purificare a esenței fenomenului teatral. Dar, supus încercărilor celor mai diverse, el a dus la crearea unei stări de improvizație și provizorat, în care e de așteptat încă o perioadă de lungi și temerare încercări pentru a se ajunge la un nou concept și la o nouă confirmare a valabilității diferitelor modalități de exprimare artistică, cu respectul forței de comunicare și prezența conținutului social-uman al teatrului.

Se poate vorbi, cu autoritatea faptului generalizat, de o reală „criză“ a teatrului contemporan ? Afirmția, în formă brută, ni se parte discutabilă și reclamă o luare în considerare a condițiilor de afirmare a artei scenice în ambianța diferitelor orânduri sociale. Teatrul concretizează un „stil“ de viață și valorificare, pe linia materializării ideilor, evitând „mutația“ lor în domeniul abstracțiilor — ceea ce ar diminua funcția lui specifică. E, deci, în primul plan, o atitudine spirituală, căreia i se atribuie o tehnică specifică, care se distinge prin originalitatea „modurilor“ de comunicare, deosebite atit de forma uzuală a limbajului — printr-o notă de poezie sau lirism — cât și de celelalte mijloace proprii altor arte. De aci, fragilitatea raportului dintre „intenția“ originară și gradul de „finalitate“ realizată în operă, ca și dificultatea sesizării lui directe și exacte în aprecierea critică.

E astăzi însă atit de amenințată de a fi compromisă relația creator-actor-public (cu inerenta prezență a celorlalți factori ai spectacolului : regizor, scenarist etc.), dintre „creație“ și „receptare“, încit să se poată vorbi despre o „criză“ a teatrului, ca un indiciu al efemerității sau perisabilității sale într-un viitor deja întrezărit ?

Din nou, vom răspunde că o asemenea sumbră perspectivă mi se pare exclusă. Dar e un fapt constatată că legătura dintre opera dramatică — garanție a actului creator în teatru — și public e adesea considerată ca un fapt efemer, instabil și cvasi-inconsistent. Nu rareori, în reprezentarea esențialului vieții, expresia formală a devenit fie inaccesibilă, fie lipsită de valoare și de precizia ideii pe care o comunică. Ne referim aci mai puțin la forma literară, cât la modalitățile de transmitere și concretizare scenică. Dacă altădată Antoine era convins că e necesar numai a „prezenta“ realitatea pe scenă, lăsându-i ei sarcina de a se exprima și a convinge pe spectator, azi, nu o dată se ajunge la o „reducție“ geometrică și abstractă în construcția decorului, suprimându-i puterea de sugerare, lipsindu-l de posibilitatea transpunerii concrete a mesajului artei. *Gordon Craig* remarca cu drept cuvint : „adevăratul decor al piesei se găsește în piesa însăși“ (*De l'art du théâtre*) și afirmația mi se pare deplin justificată în efortul de a pătrunde sensul operei, fără a ajunge la deviații sau deformații. De altfel, rolul de sugerare a realității, propriu decorului, de accentuare a esenței vieții imaginate, e reținut și de *Etienne Souriau* : „Decorul în teatru are rolul să explicitizeze implicitul“ (*Sur une nouvelle formule du réalisme au théâtre*, Revue d'Esthétique, Nr. 2, 1974) ; — ceea ce contribuie fără îndoială la creșterea receptivității publicului spectator și nu se poate realiza prin complicații inutile și derutante sau prin simplificări ce reduc gradul de înțelegere în masă.

Problema poate să apară și sub un alt aspect. Simbolul, care a fost întotdeauna un intermediar al artei și literaturii și un auxiliar al scenei, își pierde uneori funcția lui sugestivă și apare ca un mijloc de frinare a înțelegerii situațiilor dramatice sau problematice piesei, pregătind și el o discrepanță, o „ruptură“ de viață cu lumea reală.

Dacă ne referim la dramaturgia și teatrul nostru contemporan, fără îndoială că abandonarea funcției realiste a scenei constituie cazuri de excepție în raport cu realizările curente. Dialectica revoluționară a luminat și aci calea artei dramatice, a întărit nu numai poziția ideologică a teatrului românesc, dar a clarificat și linia de gândire în interpretarea problemelor artei scenice, ca și aceea a artelor și literaturii în general.

E, astăzi, o axiomă afirmația că teatrul reprezintă pe plan artistic corelatul experiențelor înnoitoare și succeselor colective în procesul producției economico-sociale, transpuse în imaginea scenică și exprimând totodată procesul de ridicare a conștiinței socialiste în rindul maselor. Iar din punct de vedere al tehnicii teatrale, contestarea formelor caduce sau perimate ale artei realiste nu trebuie să ducă la înlăturarea oricărei noi

modalități de exprimare artistică a vieții. Apelul repetat în documentele de partid în vederea unei creații originale în toate domeniile artei bazate pe un puternic atașament de realitatea vieții clocotitoare în uriașa operă de construcție a socialismului, a avut incontestabile consecințe fecunde în teatru. E oare necesar să amintim numele unor dramaturgi cunoscuți (P. Everac, H. Lovinescu, Al. Voitin, I. Băieșu ș.a.) sau a unor tineri debutanți, care au adus omagiul creației lor în atmosfera înălțătoare a evenimentelor cruciale ale acestui an ?

„Criza“ teatrului implică, pe de o parte, atitudinea de refulare a artistului în fața societății; pe de alta, ea exprimă poziția de respingere a mediului social față de creația dramatică individuală, marcând o „discontinuitate“, subliniată uneori de violente forme de contestare a artei și literaturii unui moment istoric. Ea e posibilă acolo unde există o contradicție acută pe planul structurii social-economice. În care persistă — afirmându-se cu intensitate — frământări sociale în vederea obținerii revendicărilor de clasă. În acest caz, teatrul — ca oricare artă în general — reflectă însăși condiția de viață reală, apare și ca o reflectare a „crizei sociale“ pe plan spiritual și ca reflectare a tendințelor de depășire a crizei. Dar incapacitatea de a corespunde integral funcției sale, de participare la afirmarea progresului social, atestă o lipsă de „funcționalitate“, de combativitate și de aderență la rezolvarea problemelor societății de consum. Teatrul reflectă aici o realitate precară — ea însăși nesigură și derutantă în frământările ei — și, prin aceasta, încă își îndeplinește rolul de seismograf al stărilor sociale în perioadele de tensiune ale societății.

În societatea socialistă, al cărei principal obiectiv pe plan etic și cultural e înălțarea continuă a maselor la conștiința creației și a valorilor artistice și morale, teatrul își regăsește rolul esențial: exprimarea valorilor spirituale la nivelul artei superioare, reflectarea vieții în continuă ascensiune, potențarea actelor de eroism și devotament colectiv al omului societății socialiste la nivelul exemplului de mase, exprimarea inepuizabilei energii umane în lupta pentru realizarea concretă a principiilor umanismului socialist.



Tudor Arghezi, infidelul cronicar dramatic

Întîi Pompiliu Constantinescu apoi Șerban Cioculescu au fixat în eseuri asupra operei — devenite clasice — personalitatea proteică a lui Tudor Arghezi, personalitate care relevă o concentrație lirică deghizată genial în modalități literare cărora li se vestejește entitatea prestabilită. La examenul critic, un Arghezi romancier, de pildă, nu se judecă în limitele genului, ci se filtrează epica prin viziunea sensibilizată a materiei văzută din interiorul ei, „muzical“. Arghezi e un fascinat de esențe și un înduioșat de candori ale tuturor regnurilor, un liturgic — în ordinea lirică — al cosmosului. O formulă literară consacrată nu-l supune și oricît de canonic ar trebui să fie rezultatul, el se substanțializează printr-o scriitură pe „desubt“, cum ar spune artistul.

Pînă și cronica dramatică, restrictivă în judecățile ei, capătă la Arghezi o fizionomie literară pe un fond de cozerie subtilă, antrenînd multiple informații colorate pentru atmosferă. Fără disimulată umilință, cronicarul se jenează în ținuta de gală, strecurîndu-se discret prin baia de lumină a sălii. El e omul de atelier, vrednic moralist privind de departe. Prezența rigidă, de circumstanță, îl îndispune, obligația unor reflecții îi produce oroare. Solemnitatea spectacolului, indiferent de genul său, este descifrată prin actul demiurgic al dramaturgului și abia apoi prin artificialul redării cum l-ar obliga, mai ales, statutul meseriei.

Glosator impresionist, cronicarul este urmărit multă vreme de cele văzute. În fața hîrtiei are totuși sfieli, emoțiile sînt prea puternice și impulsurile nu pot fi decît lirice: „Ți-e sufletul atît de tulburat de vir-

tejurile ce trec prin piesa grandiosului norvegian (Ibsen, n.n.) încît găsești cu greu, sosind acasă de la teatru, însemnările inutile ce trebuiesc făcute pe hîrtia cronicarului. E ceva de biserică și de zi de revoluție mare în senzația cu care te înfățișezi condeului și liniștitelor călimări“. Metafora convertește expresia tehnică, intenția autorului e urmărită pînă la finalizarea ei sau dojenită la incipiență fără consecințe. Un bun simț fără greș, nealterat de academismul unei constatări experte, pune lucrurile la punct fără replică. Imaginea plastică dă ideii frenezie, mai bine spus îi regizează un recital de slobod joc adecvat salvării de un bănuț echivoc. Rotația planurilor descriptiv-pamflet rarefiază atmosfera pînă la o limpezire suspectă, echivalînd cu liniștea dinaintea furtunii. Verbul arghezian cade apoi greu, pecetluînd vigoarea atitudinii.

Ideația este strînsă tocmă prin aceste zvicniri, erupînd în șuvoiul strîns din apele calme ale observațiilor. Tehnica de șoc nu face decît să legitimizeze o certitudine critică asupra textului. Abia după aceea actorii cad sub raza observației. Operația este mai simplă decît s-ar părea, căci discuția se acceptă numai atunci cînd se pot pune de acord temperamentul profesional al interpretului cu natura partiturii. Arghezi nu admite decît compoziții scenice integrate unui specific, dezvoltat în linia unui context istoric, adică o colaborare cu dramaturgul, numai pe unda unor filiații de percepție a aceluiași univers. Restul trece hotarul în burlesc pînă la viziunile grozave ale impostorilor orbecînd pe un tărîm străin.

Ionuț Niculescu

CRONICA
nr. 35—46/1974

Săptămînalul ieşean CRONICA promovează în continuare rubrici legate de viaţa teatrală din capitala Moldovei, din ţară şi din străinătate, realizînd, pe măsura spaţiului tipografic limitat, nu numai o simplă oglindă a faptului de teatru brut ci puncte de vedere, de cele mai multe ori menite să introducă cititorul, pe o pistă bună, în lăuntru fenomenului dramatic. Cultivînd în acest sens cele mai diverse forme publicistice, de la informaţia incitantă, nota de lectură, interviul şi cronica de spectacol, pînă la comentariul escistic, CRONICA este în permanenţă o revistă la zi, o revistă căutată.

În nr. 35, Radu St. Mihail vorbeşte atent despre lucrarea lui Ioan Massof, *Teatrul românesc* (vol. V, Ed. „Minerva“).

În nr. 37, actorul Teofil Vălcu, directorul Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri“, întors dintr-un turneu în Uniunea Sovietică, declară într-un interviu: „Am prezentat acolo trei spectacole din repertoriul curent al teatrului: Într-o singură seară de Iosif Naghiu în regia Cătălinei Buzoianu şi scenografia lui Mihai Mădescu... Poveste de iarnă de Shakespeare, tot în regia Cătălinei Buzoianu, scenografia Paul Salzberger... şi Dona Rosita de Federico Garcia Lorca în regia Ancăi Ovanez şi scenografia lui George Doroşenco... Fireşte — a adăugat Teofil Vălcu (întrebat după ce criteriul a alcătuit respectivul repertoriu de turneu) după criteriul calităţii. Am vrut mai întîi să prezentăm în străinătate cele mai bune spectacole. Am vrut apoi să fie un repertoriu foarte divers, semnificativ pentru aria întinsă a preocupărilor noastre...“ În acelaşi număr de revistă Al. I. Friduş comentează turneul teatrului „Victor Ion Popa“ din Birlad, prezent la Iaşi cu dramatizarea lui George Vasilescu, *Ochiul babei* (după Ion Creangă), „...interpretarea actoricească valorifică eficient virtuţile dramatice şi bogatele resurse comice ale textului. El alimentează copios capacităţile de antren ale unei mîntări, căreia nu-i lipsea decît rigorea

unui ochi regizoral avizat pentru a elimina cele citeva, oarecum şocante, nealinieri la cota, mai ambiţioasă, indicată de o dramatizare de notorietate, în care utilizarea versului nu este chiar întîmplătoare ori, o regie „în colectiv“ implica, de la sine, o eterogenizare a soluţiilor, puse mai toate sub semnul unei indecizii, care se resimte mai ales într-o cam rudimentară orchestrare a diverselor componente ale spectacolului, o scenografie voit naturalistă cuprinde, în mod curios, o inserţie stilizată şi metaforică în acel ochi, naiv proiectat pe acoperişul casei Aftiniei: ochi căruia îi sînt demonstrativ adreseate unele replici din piesă“. Dihotomiile lui Al. I. Friduş ni se par deosebit de interesante.

De asemenea, foarte interesantă ne-a apărut intervenţia balerinului Dan Brezuleanu (nr. 43, 1974) publicată la rubrica *Moment* cu titlu de epistolă, intervenţie care repune în discuţie relaţia dintre artă şi cultura fizică: „Arţiştii, slujitorii scenei în speţă, — în afara mijloacelor de expresie legate strict de profesie, au nevoie în permanenţă de mari resurse fizice pe care le exploatează în actul interpretativ... Studiul exclusiv al dansului clasic, nu conferă toate calităţile fizice necesare unui balerin, în condiţiile în care repertoriul curent îi reclamă cunoştinţele de scrimă, gimnastică sau lupte.

În aceeaşi situaţie se află actorul sau artistul liric. „Talentul“ nu poate suplini tehnica, supleţea, mobilitatea şi elanul pe care ţi-l conferă practica sistematică a exerciţiilor fizice. Nu o dată, pe diverse scene, am văzut buui cîntăreţi de Operă, stîrnind zîmbetul publicului în timpul luptei „pe viaţă şi moarte“!

Cum ne mai apar astăzi acei cîntăreţi voluminoşi care, cu vizibile eforturi fizice, stînd în „poze“ convenţionale, îşi susţin doar... partitura muzicală ? !

„Nu ne putem imagina — cu tot aportul cascadeurilor — un Amza Pelea, Florin Piersic sau Sergiu Nicolaescu, care să nu ştie să lupte, să călărească sau să tragă la ţintă. Belmondo, Yves Montand şi Danny Kay sînt actori „compleţi“ cîntăreţi şi dansatori — polisportivi în acelaşi timp“.

În numărul 46, criticul de teatru Liliana Moldovan semnează o interesantă micropanoramă comentată a premierelor teatrelor din actuala stagiune, la Cluj, Timişoara şi Braşov.

Cronicarul dramatic al revistei de la Cluj-Napoca este poetul Ion Cocora. Talentul cu care acest critic abordează domeniul Thaliei, seriozitatea cu care urmărește și decantează valorile din instituțiile teatrale ale Transilvaniei, confirmă încă o dată că poeții sînt legați de teatologie prin vocația sintezelor. Ne propunem să ne oprim altundeva în mod special asupra acestui fenomen (poeții și teatrul) considerîndu-l la fel de definitoriu ca și fenomenul poezilor critici de literatură (deja bine observat în exegeze publicate în reviste și chiar în volume). Important este că cititorul apreciază că TRIBUNA are un reprezentant onest în condeilul inspirat al lui Cocora, că săptămînal va întîlni filmul subiectiv și observațiile apte de sugestie ale unui scriitor profesionalizat în critica de teatru. Nu vom analiza aici stilul cronicilor de teatru semnate de Ion Cocora. Rostul acestor rînduri este satisfacția pe care ne-o produce întîlnirea cu comentariile acestui critic care nu se oprește niciodată la textul dramatic (cum reclama cineva la recentul Colocviu al criticilor dramatici) ci jalonează și afirmă constanțele din personalizarea tuturor factorilor ce participă la viața unui spectacol. Sistemul e al radiografiei; iată-l bine divulgat în legătură cu regia lui Dan Micu la *Piticul din grădina de vară* (Teatrul de stat din Tirgu Mureș — Secția română); „Imaginile și semnele la care apelează nu apar complementare textului, ci provin dintr-o minuțioasă explorare a faptelor, extînd realismul acestora pînă la consumarea și trecerea lui într-o zonă a fantasticului poetic. Scenele-cheie dobîndesc astfel o semnificație simbolică, devin nuclee ordonatoare pentru întreaga acțiune, obligînd actorii (în majoritate tineri și ei) la un joc preocupat să refigureze din interior fiecare caracter în parte.“

De foarte multă vreme TRIBUNA apelează la semnătura lui Ion Mihăileanu, pentru rubrica de portrete intitulată lapidar TEATRU. Actorii români, văzuți de criticul Ion Mihăileanu, capătă — mai ales atunci cînd sînt dispensați de horbota metaforelor impresioniste — semnificații reale, interesante. Stilul sobru servește mult lui Ion Mihăileanu și mai ales actorilor care au, astfel, posibilitatea să se recunoască într-adevăr în rubrica „Tribunei“.

Revista „Luceafărul“, a creat spații egale exprimării artelor. Rubrica de teatru este semnată de obicei alternativ, de doi scriitori afirmați în ultimul deceniu: poeții Marius Robescu și Cezar Ivănescu. Fără voia lor, cei doi cronicari de teatru realizează, pe un plan spiritual, o competiție, un duel în care va trebui să scînteieze ca sabia, tăișul ideii sau al observației personale. Intermitența celor două nume dă rubricii de teatru, a „Luceafărului“ o prospețime anume, o individualitate ce o face realmente căutată.

Este de asemenea salutar modul cum înțeleg cronicarii teatrali ai revistei pentru tineri să folosească dreptunghiul din subsolul paginii a patra. Marius Robescu, de pildă, a publicat în trei părți studiul „Eminescu despre teatru“, subliniind elemente ce țin de concepția asupra reprezentării dramatice, a poetului nostru național: „Eminescu recunoștea primatul textului, spunînd „execuție“ acolo unde spunem *montare*. Textul este principiul de la care se pornea, actorii încorporîndu-l doar, supunîndu-i-se cu cît mai mare suplețe. (Nu trebuie să uităm însă că pe atunci termenii unui spectacol erau în principal doi: *piesa* și *actorii*. Regizorul, care în zilele noastre concurează cu atîta ambiție pe autor, avea un rol mult mai modest)... Eminescu poseda doi termeni suprapuși pentru gradele de comparație. Cel dintîi califica jocul drept *execuție* bună (vorhîre clară, neafectată, gesturi cuvîncioase, echilibrate) cel de al doilea constata deplina *identificare* cu rolul și reprezenta desigur, culmea.

Este potrivit să încheiem cu încă o dovadă a gustului pentru clasic, împărtășită de poet. Lăudîndu-l pe Mîlo pentru evoluția sa într-un spectacol, el critică diferența flagrantă dintre protagonist și ceilalți. Lipsa de unitate, disproporția jocurilor, îl supără vădit.“

În nr. 36, LUCEAFĂRUL, publică o întreagă pagină de revistă (cu urmări în celelalte pagini) despre dramaturgia contemporană. Sub genericul PATRŪ DRAMATURGI DE AZI, criticii Ovid S. Crohmălniceanu, Eugen Simion, Nicolae Baltag și N. Ciobanu se opresc asupra teatrului profesat de D. R. Popescu, Ion Băieșu, Teodor Mazîlu și respectiv Titus Popovici, configurînd teritoriile cucerite de acești creatori de teatru, dezvoltarea gustului și a simțului lor pentru teatrul de factură politică, diversificarea modalităților stilistice. Salutăm această inițiativă substanțială a revistei, voința conducerii de a asimila în paginile revistei, întreg fenomenul literar și cultural artistic.

T. Paul

Argument

Răspîndiți prin dicționare și enciclopedii, termenii din lumea teatrului se cuvine a fi sistematizați, reactualizați, contemporaneizați, dacă ne putem exprima astfel.

La cel de al III-lea Colocviu al criticilor de teatru, la Bacău, s-a făcut observația că în critica și în noua teatrologie românească, termenii specifici sînt adesea folosiți în accepții diferite, ceea ce, dacă nu înseamnă neapărat lipsa unui limbaj comun, duce în orice caz la anumite poticniri sau încetiniri în încercările de elucidare a feluritelor probleme cu care se confruntă literatura dramatică și artele noastre scenice. Opiniile criticilor, exprimate în cronică, eseuri sau studii, riscă, din pricina înțelesurilor variate ce au dobîndit unii și aceiași termeni, să fie adesea receptate, mai ales de cititorul neavizat, dincoace ori dincolo, ori împotriva chiar a adevăratei lor intenții.

Remarcăm, în aceeași ordine de idei, că o serie de noțiuni din domeniul teatrului și-au îmbogățit conținutul; în ceea ce privește teatrul politic, de pildă, apar elemente noi, de conținut și formă, pe măsură ce însăși viața societății noastre evoluează.

De aici necesitatea unei aplecări din nou asupra termenilor respectivi, cu gândul unor definiții în măsură să risipească starea lor amfibologică de acum. Iată rațiunea DICȚIONARULUI ce inițiem. Dacă începem cu articolul CRITICA (de teatru) o facem și pentru că ni se pare că în jurul criticii roiesc nespuse de multe și nu odată contradictorii accepții, și pentru că misiunea și acțiunea ei sînt, cu deosebire astăzi, chemate în primul plan al vieții noastre teatrale, dar și pentru că (și nu în ultimă instanță) așteptăm de la critici o largă colaborare; evident semnalați și lămuriri definitorii, în legătură cu eventualele categorii sau noțiuni ce plutesc cu semnificații mai puțin decise sau mai elastice în lumea artelor și judecăților noastre de valoare.

O cit mai exactă elucidare a termenilor, înainte de a însemna un suport substanțial în munca de concepție, presupune un autoexamen al gândirii criticii la zi, și poate prilejui, nădăjduim, deschiderea unui cîmp de dezbateri viu și rodnic de care, de asemenea, de multă vreme cam ducem lipsă.

red.

CRITICA

Critica (de la grecescul *kritikos*, provenind din *krinein*, adică a judeca bine) e acțiunea de relevare a nonconformităților pentru a se descoperi cauzele lor și a se contribui la înlăturarea erorilor. Critica și autocritica reprezintă o metodă a muncii de partid și acționează ca o forță motrice în viața societății socialiste. Critica de artă e un domeniu specializat al activității teoretice, a cărei îndatorire e să exprime conștient și să aperc

rațional cerințele estetice, să lumineze constant raportul dintre aceste cerințe și interesele culturii naționale. Cercetarea privind critica teatrală ca un compartiment al criticii de artă, precum și ca un sector al mișcării teatrale fiind încă la începuturile ei, definim, provizoriu, această critică drept parte a teatrologiei, efectuînd analize și sinteze ale fenomenului teatral curent, călăuzindu-se după idei estetice integrate în concepția filozofică materialist-dialectică și istorică, tinzînd spre clasificarea operelor, orientarea creației, cultivarea gustului. În Programul Partidului Comunist Român, criticii de artă i se con-

feră un rol de mare însemnătate atât în promovarea creației artistice cu un înalt conținut educativ, militant, cât și în educarea estetică a maselor populare“.

Propozițiunea formulată în „Dicționarul de terminologie literară“ (Editura Științifică, 1970), după care ar fi vorba de o știință aplicată la studiul operelor individuale e legitimă, trebuind însă să-i adăugăm și cuvintele „în primul rând“, deoarece tot criticii îi revine și studierea tendințelor generale dintr-un moment dat, sau a conexiunilor culturale ale teatrului, ori a modalităților de conectare la circuitul mondial al valorilor. De asemeni, acceptând fraza după care critica își precizează obiectul în opoziție cu istoria și teoria e necesar a înlocui termenul de „opozitie“ cu „contradicție dialectică“, întrucât negînd, dialectic vorbind, istoria teatrului, critica se situează inerent în cîmpul istoriei contemporane, în care face act de prezență concretă, după cum aflîndu-se în opoziție dialectică declarată cu teoria își subordonează judecățile unei teorii, contribuind, totodată, la dezvoltarea teoriei.

După Croce, bibliotecarii de la Alexandria au fost cei dintîi critici, deoarece ordonau, clasificau și ierarhizau cărțile uriașului deposit. Nu altceva, fac, în esență, criticii de azi, activitatea lor cunoscînd însă un număr mult sporit de conexiuni. Sub raportul propriului său proces de creație, criticul realizează o sinteză între intuiția personală și criteriul estetic, confruntă opera cu realitatea și emite, obligatoriu, o judecată de valoare. El organizează impresiile generale, grăbind procesul de asimilare (G. Călinescu) îndemnat de „plăcerea actului critic“ (Adrian Marino, „Dicționar de idei literare“, Editura „Eminescu“, 1973) și de conștiința unei misiuni sociale.

În teatrul ultimilor treizeci de ani, critica a fost conștiința sa vie și a constituit nucleul doctrinei teatrale românești, care a înrîurit formarea școlii naționale.

Conceptul și-a avut, firește, evoluția sa. Multă vreme critica teatrală s-a rezumat exclusiv la cronica foiletonistică — făcută uneori strălucit, fie de mari scriitori, fie de critici specializați, alteori însă însemnînd doar un simplu proces-verbal al reprezentațiilor, cu adjective și invective. În timp ce critica literaturii dramatice, exercitată de mari critici, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu intra ca parte constitutivă în mișcarea literelor — și în istoria literară —, în timp ce problematica teatrală dobîndea argumente teoretice originale prin contribuțiile semnate de Mihail Dragomirescu, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Victor Ion Popa, Tudor Vianu, Lucian Blaga, Ion Marin Sadoveanu,

Alice Voinescu, Haig Acterian, Lucia Sturdza Bulandra, critica teatrală, răspîndindu-se în din ce în ce mai multe publicații (și de specialitate) căpăta un aspect uniform consemnativ și o prea strictă raportare la obiect, cronicile din cotidiene nefiind diferite de acelea din săptămînale și nici de acelea ale mensualelor culturale, pîrînd mai mult „reportaje din sala de spectacol“, domeniul fiind, în genere, considerat „umil în cultura epocii“ („Istoria teatrului în România“, Editura Academiei, 1973).

O dată cu sporirea considerabilă a instituției teatrale, noțiunea de critică a intrat și ea în cîmpul vast al mutațiilor spirituale, s-a lărgit și s-a amplificat, activitatea aceasta precizîndu-și și ea funcționalitățile, asumîndu-și sarcini culturale mai complexe, participînd direct la elaborarea politicii teatrale. Democratizarea mișcării teatrale și formele noi, ramificate, de contact cu publicul, manifestările auxiliare actului artistic au dus și la apariția unei critici orale, nu lipsite de interes. Aproape toate ziarele și revistele au deschis rubrici de comentare a teatrului. În aprilie 1956, a apărut lunarul de teorie și critică *Teatrul*, avîndu-l ca președinte al colegiului de redacție pe Camil Petrescu, statornicindu-se astfel inserarea criticii în mișcarea teatrală, cu statut autonom.

Caracteristica definitorie a criticii teatrale actuale e faptul că a făcut din obiectul ei... teatrul, depășind faza infantilă a gilcevii primatelor („*primatul textului?*“, „*primatul regiei?*“) preocupîndu-se de actul de creație teatral încheiat în opera scenică, luînd, adică, în discuție arta căreia i se dedică. Evident, această aplicație integrală la obiect nu exclude considerările asupra dramei, regiei, interpretării actricești, scenografiei — fie disjunctiv, fie în sinteza oferită de scenă, cu aprecieri particularizante asupra unui actor sau altul de creație. Prestigiul mare al criticii literare și existența istoriilor literare, ca posibilități stabile și ademenitoare de referință — în timp ce istoria teatrală și studiile teatrologice sînt încă în faza adolescenței — nevoia de a impune piesa care, oricum, trăiește și dincolo de spectacol, faptul că lucrarea literară e determinantă, în esență, pentru orientarea tematică și pentru expresia spectacolului, fac ca, în genere, critica să se preocupe precumpănitor de aspectul literar al teatrului. Problema nu e însă a cantității de comentariu acordat textului sau actorilor ci a specificității critice a acestui comentariu, întrucît se pot spune două cuvinte despre o piesă și două sute de cuvinte despre interpreții ei, toate însă fiind lipsite de orice interes, după cum se poate redescoperi piesa în spectacol printr-o analiză profesională care să ofere satisfacție tuturor creatorilor precum și cititorului laic. Prin abordarea obiectului, adică a actului

teatral, prin discutarea la obiect a operei teatrale, critica noastră trece și ea — ca să folosesc o propozițiune exprimată de muzicologi — de la rapsodism la simfonism. Adică de la empirism la știință, de la improvizajie gazetărească la artă, de la viziune caleidoscopică la perceperea ansamblurilor creative și problematică.

Maturizarea aceasta a criticii a avut loc, într-adevăr, cum foarte bine se spune în „Dicționarul de estetică generală” (Editura Politică, 1972), pe măsura înțelegerii necesității de examinare internă (din punctul de vedere al obiectului și conținutului) și de examinare externă (din punctul de vedere al originii și al relațiilor cu alte domenii etc.) a artei. Pe aceste coordonate, critica a evoluat de la judecarea izolată a aspectului (aspectelor) operei, la o atitudine complexă determinată de dorința manifestă de a îndeplini un program. Astfel, judecata critică se realizează printr-o lectură specializată și o trăire esențializată.

Critica teatrală are un rol formativ, influențând conștiințele spectatorilor, ca și cele ale artiștilor, conturând — împreună cu creatorii și spectatorii — conceptul de teatru românesc modern. În acest sens, ea îndeplinește o funcție *maieutică*, ajutând la nașterea ideilor și a formelor noi, la verificarea noului prin exigențele estetice ale societății și la stabilizarea acelor inovații care-și vădesc viabilitatea. Aproape toți autorii români actuali, de la Horia Lovinescu la Romulus Guga, au fost puternic și uneori foarte direct sprijiniți de critică. Aproape toți regizorii români actuali, de la Liviu Ciulei la Dan Micu, au fost puternic și uneori foarte direct sprijiniți și stimulați de critică. Aproape toți actorii însemnați ai zilelor noastre au fost stimulați și amplu recomandați spectatorilor de critică. Firește, odată cu creșterea gradului de intelectualitate a întregului popor, cu diversificarea stilurilor și cu personalizarea accentuată a criticilor se ivesc și divergențe de opinii, uneori polare. Polemica din interiorul criticii (declarată ori nu) este însă o expresie obiectivă a disputei dintre gusturi, ea nu afectează esențialul, adică aderența criticii la cauza progresului continuu al teatrului românesc. Punind bazele unei literaturi dramatice noi, la vremea lor, frații Goncourt se plingeau în următorii termeni de critica timpului: „*Citind zările sînt izbît de senilitatea ideilor și a doctrinelor în mîntea criticilor dramatici; printre domnii aceștia s-a menținut, în chipul cel mai ortodox, cultul mîdei vechi. Criticii literari au primit o transfuzie de singe tînăr și chiar cei mai înpoițați, cei mai înfeudați clasicismului îngust, sînt mai puțin ferecați, sînt mai deschiși în fața lucrurilor noi din literatură, în vreme ce criticii dramatici, mai ales cei de la micile ziare populare, de la micile ziare ilustrate, au rămas niște adevărați critici din vremea*

Restaurației” („Pagini din jurnal”, vol. II, Editura Univers, 1970). O atare diatribă, azi, la noi, n-ar avea temeii.

Participînd fundamental la formarea și modelarea gustului pentru teatru, difuzînd și propagînd ideile moderne, generalizînd experiențele izbutite și combătînd impostura, mediocritatea, epigonismele, anacronismele, mimetismele, critica îndeplinește și o funcție *propeutetică*, de prozelitism luminat și de introducere nu numai în cultura teatrală, ci și în teoria ei. E de reținut, de altfel, că postura cercetătorului de cabinet, scoliast pedant și abstras, e străină criticului român de azi, participant la toate reuniunile de creație pe teme teatrale, la juriile marilor concursuri naționale, în consiliile teatrelor și editurilor și în activul societăților și organizațiilor de difuziune culturală, iar în anumite epoci chiar și în colegiul forului guvernamental de conducere a treburilor culturale, militînd pretutindeni, pe căi felurite, pentru ideea ce-l călăuzește, programatic, în rubrica de gazetă.

Critica își asumă azi și o funcție *hermeneutică*, elaborînd, prin suma manifestărilor ei, coduri de înțelegere a dramaturgiei și teatrului, dînd interpretări proprii fenomenelor artistice. În exegeza operei teatrale, relația dintre subiectivitatea criticului și obiectivitatea judecării sale — relație privită, cîndva, static și dogmatic — cunoaște azi o nouă considerare, mai suplă, dialectică în fond. Interpretînd lucrarea artistică, criticul o face dintr-un unghi de vedere propriu, conform cu individualitatea sa și de pe o poziție partizană, antineutrală, reprezentînd cea mai înaltă comprehensiune pentru artă și artist. În același timp, această interpretare se obiectivizează prin efectul încadrării ei într-un sistem criteriologic, decurgînd dintr-un program artistic, acesta, la rîndul său, emanat fiind de o concepție științifică despre lume și despre rostul artei în lume. Subiectiv în elaborarea etaloanelor, criticul e obiectiv în deducerea lor din chiar operele de artă reprezentative și, o dată mai mult, în aplicarea lor conform cu necesitățile culturii românești contemporane. Expresia relației dialectice dintre subiectivitate și obiectivitate e cea ce numim principalitatea criticii.

Îndeplinindu-și funcția hermeneutică, critica examinează noile structuri dramatice, descoperă etiologia ideilor și formelor noi, dă publicului chei pentru pătrunderea unor compoziții mai dificile. E neîndoielnic că poezia lui Arghezi sau a lui Ion Barbu au pătruns în universul familiar al cititorului român de literatură și prin aportul unor exegeze de prim rang, stăruitoare uneori pînă la îndărătnicie și cetezător militante în afirmarea adevărului despre aceste creații poetice. Tot astfel s-a întîmplat și cu cea mai bună parte a poeziei noi, de azi, susținută, cînd trebuia, de analize comprehensive, pătrunzătoare și îndrăznețe. Critica teatrală, prin cei mai buni reprezentanți ai ei, a susținut, la rîndu-i, explicînd prin cronici, articole, co-

locvii, cărți, operele scenice moderne, reevaluările contemporane ale capodoperelor lui Caragiale, Alccsandri, Shakespeare, Goldoni, Cehov, Ibsen, Shaw, prezentarea autorilor Brecht, Sartre, Osborne, Eugen Ionescu, Peter Weiss, Slavomir Mrozek, experiențele novatoare ale tinerilor autori, regizori, actori români mereu în căutarea unor moduri de consonanță cu cultura actuală a patriei și cu cea a lumii.

Criticul teatral (ideal — dar idealul e sinteza superioară a particulelor celor mai sensibile ale realului) e un om de vocație și de talent, „un creator de puncte de vedere“ (M. Ralea), bizuit pe intuiție în diagnostic, pe cultură generală și mai cu seamă pe o vastă cultură specializată. E „un om bine informat“ (Camil Petrescu) lucrând fără preget și cu o afecțiune totală pentru teatru, la traducerea în viață a crezului său artistic. Pe lângă talent, sensibilitate estetică, informație, erudiție și alte imponerabile „elementul esențial al autorității criticului e de natură pur morală... Din relativitatea criteriilor estetice rezultă tocmai nevoia autorității, adică a garanției morale de seriozitate, de conștiință profesională, de sinceritate absolută, ireproșabilă...“ (Eugen Lovinescu). Criticul autentic are, azi, o ideologie clară, ideologia societății ce înaintază spre comunism, își formează o axiologie și elaborează, uneori în cursul unei vieți întregi, o metodologie de arhitecturare a actului critic, înglobând posibilitățile cele mai diverse, de abordare a tuturor speciilor, de la nota fulgurantă la eseul compact, de la recenzia rapidă la studiul teoretic, de la spațiul îngust al paginii de ziar la raftul nelimitat al bibliotecii.

În 1921, se pare, a fost întemeiată, în România, o Asociație a criticilor dramatici, al cărei prim președinte a fost Victor Eftimiu. Asociația a avut o existență zbuciumată, cu mari perioade de latență și s-a dizolvat, se pare, în deceniul al patrulea. În 1957 a luat ființă, la Uniunea Ziariștilor, Secțiunea criticilor teatrali, având cca 40 de membri, toți din București, secretar al secției fiind Valentin Silvestru. Constituiți astfel, cronicarii au acordat, pentru prima oară la noi, *Premiul Criticii Teatrale*. El a fost decernat regizorului Horea Popescu pentru realizarea spectacolului *Domnișoara Nastasia* la Teatrul Giulești, artistului Radu Beligan pentru interpretarea rolurilor Miroiu în *Steaua fără nume* și Cerchez în *Ziariștii* (ambele, reprezentații ale Teatrului Național) și actriței Marga Anghelescu, pentru rolul titular din *Domnișoara Nastasia*. În 1967, constituiți ad-hoc într-un juriu, în cadrul Festivalului dramaturgiei originale, criticii au acordat din nou premiul lor, pentru cel mai interesant debut dramaturgic, scriitorului Leonida Teodorescu.

În 1972, din inițiativa redactorilor revistei *Ateneu* și a filialei locale a Asociației oame-

nilor de artă (A.T.M.), s-a organizat, la Bacău, „Colocviul criticilor teatrali“, criticii acordând, aici, și premiul lor, în cadrul „Galei recitalurilor dramatice“ (manifestare concomitentă cu colocviul profesional). Reuniunea s-a ținut în fiecare an, sub conducerea unor „coordonatori“: Valentin Silvestru (1972), Radu Popescu, Dinu Săraru și Valentin Silvestru (1973), Dina Cocea și Valentin Silvestru (1974).

În anul 1974 funcționau, în calitate de critici, deținători, cu titlu permanent, de rubrică într-o publicație: Natalia Stancu (*Scinteia*), Radu Popescu (*România Liberă* — și redactor-șef al revistei *Teatrul*) Victor Atanasiu și Viorica Tănăsescu (*Scinteia Tineretului*), Traian Șelmaru (*Informația Bucureștiului*), Florin Tornea, Mira Iosif, Al. Popovici, Ileana Popovici, Valeria Ducea, Virgil Munteanu (*Teatrul*), Margareta Bărbuță și Aurel Bădescu (*Contemporanul*), Valentin Silvestru (*România Literară*), Dinu Săraru (*Săptămîna culturală a Capitalei* — și la *Televiziune*), Marius Robescu și Cezar Ivănescu (*Luceafărul*), Julieta Țîntea (*Radio*), Liliana Moldovan (*Televiziune*) Ion Cocora (*Tribuna-Cluj*), N. Barbu, Ștefan Oprea, Al. I. Friduș (*Cronica-Iași*), Mihai Nadin (*Astra-Brașov*), Dumitru Chirilă, Stelian Vasilescu (*Familia-Oradea*), Ion Calion (*Vatra-Tg. Mureș*), George Genoiu, Mihail Sabin, Carol Isac (*Ateneu-Bacău*) Victor Parhon (*Ramuri-Craiova*) Carmen Kehiaian (*Tomis-Constanța*). Printre colaboratorii permanenți ai ziarelor, revistelor, radioteleviziunii: Valeriu Răpeanu, Andrei Strihan, N. Carandino, Horia Deleanu, Ion Pascadi, C. Paraschivescu, Dinu Kivu, Ileana Colomieț, Anton Radu Roman, Bogdan Ulmu.

Funcționează o secție de specializare — în care se studiază teatrologia — la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“ din București.

Se publică o colecție de critică, istorie și teorie „*Masca*“, de către editura „*Eminescu*“ (director, Valeriu Răpeanu) cărți de critică apărînd sporadic și la Editura „*Meridiane*“ (redactor-șef, Modest Morariu).

La Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român, în Raportul Comitetului Central, s-a exprimat cerința unei critici militante, jucînd un rol activ în promovarea artei revoluționare, manifestînd exigență clară.

În general, starea criticii teatrale în anul 1974 e bună, observațiile principale (îndreptățite) care i se aduc, spre posibilă perfecționare, fiind: combativitate slabă față de asaltul mediocrității și față de revărsarea unui val de platitudine, cantonarea în formule jurnaliere, cu preocupări prea evazive pentru analiză și sinteză, interes scăzut pentru cercetarea specificității creației teatrale și a formelor novatoare.

Prezența criticii în cîmpul teatral continuă, însă, a fi multilaterală, complexă și de eficacitate probată.

Valentin Silvestru



Un posibil, un virtual, un viitor dramaturg de televiziune, un viitor *bun* dramaturg de televiziune: Mihai Duțescu. Piesa transmisă la televiziune, *Oameni fără adresă*, este un certificat de vocație, contrasemnat convingător de o regizoare de prima mână a teatrului TV, Letiția Popa. Să îți totuși o tensiune dramatică timp de aproximativ o oră și jumătate (dacă-mi amintesc bine) cu numai două personaje care nu au nimic comun, fiindcă se întâlnesc întâmplător, care nu intră în conflict între ele, pentru că nu au nimic de împărțit, dar care spun totuși lucruri importante și dramatice despre fiecare și despre amândoi, este, pentru un debutant, o veritabilă performanță. Firește, numai pentru televiziune, căci pe scena unui teatru acest tip de dialog-monolog ar fi constituit o inabilitate profesională. Așadar, doi oameni se întâlnesc undeva, într-un loc pustiu, în așteptarea unui autobuz care întârzie. Unul din ei este vechi constructor de șantier, betonist, celălalt e inginer și se află la începutul carierei de constructor. Amândoi sînt bărbați tineri, amândoi cred în meseria lor. Dar ce își pot spune acești bărbați care nu se cunosc și care își spun totuși foarte mult în așteptarea unui autobuz întârziat? Unul vorbește despre experiența sa, celălalt despre dorințele sale, unul răscolește adinc în viața sa aspră și aventuroasă de om al șantierelor, celălalt visează. Aflăm că betonistul a fost student la filosofie, că a venit pe șantier împreună cu soția sa, doctoriță, că își iubeste soția, că o vede rar pe Liza, misterioasa Liza, despre care celălalt, inginerul, întreabă mereu, obsedat, chinuit: „vorbește-mi de Liza“, „vorbește-mi de Liza“. Și, treptat, cei doi oameni care nu se cunosc dar care vor lucra împreună la șantierul de la Fintinele, încep să se cunoască, să-și descifreze secretele, de la cele ale existenței pînă la cele niciodată avuabile: visurile și aspirațiile intime. Betonistul, excelent interpretat de Cornel Coman, face filosofia vieții de șantier, a sincerității în dragoste, a priete-

niei. Sigur, se spun și multe locuri comune, dar, ceea ce este cel mai important, se descoperă o existență, o dramă („Liza m-a înșelat: a murit“) și o vocație. Mai puțin precizat ca personaj, inginerul, într-o bună interpretare dată de Costel Constantin, se relevă mai ales prin romantismul visurilor sale, printr-o naivitate de neofit, iar împreună, cei doi comunică ceva despre frumusețea dură a acestei specii umane, care este constructorul. Regizoarea a făcut, așa cum cerea piesa, portretistică și atmosferă, a săpat înlăuntru caracterelor, a dat tot ce se poate da într-un dialog de televiziune, inclusiv trecerea timpului, inclusiv gradția dramatică, inclusiv tensiunea interioară. Iată, deci, că o piesă fără subiect, fără acțiune, fără intrigă, fără, în ultimă instanță, un conflict vizibil, ne poate trezi interesul dacă, prin talentul autorului, al regizorului, al actorilor, dezbate adevăruri omenești.

O remarcabilă învioreare s-a produs în reacția de cinema a televiziunii. Principiul minimei rezistențe a fost abandonat mai demult; în consecință, nu se mai transmit doar filme verificate de trecerea timpului, parafate de critică, de enciclopedii și intrate sigur în istoria cinematografului, filme de cultură cinematografică sau de cult al vedetelor, dar și filme controversate, care nu au avut încă prilejul să se confrunte cu istoria și cu istoricii, filme asupra cărora ne putem pronunța noi înșine, liberi de tratate și clasașamente. La telecinematecă, bunăoară, un Stanley Kramer de dată mai recentă, *Binecuvîntați animalele și copiii*, un altfel de Stanley Kramer decît acela pe care-l știam din *Lanțul*, *Procesul de la Nürnberg*, *Procesul maimuțelor*, *Ghici cine vine la cină*, din *Ultimul țărnam sau din O lume neună, neună, neună* (reluat și acesta la televiziune), un Stanley Kramer sondînd psihologia copilului, un Kramer lucrînd cu mijloace moderne, montînd surprinzător, spărgînd ecranul cu flash-beckuri, povestînd discontinuu, dar menținîndu-și moralismul său demn, acut, tezismul atît de specific american și kramerian, un tezism umanist și luminos. Tot la telecinematecă: *Stare de asediu* a lui Costa Gavras, film politic de profundă actualitate, prezență remarcabilă a celei de-a șaptea arte în viața societății contemporane. Asta după *Atentatul*, alt film în care se pun în debateră marile drame politice ale ultimilor ani. În sfîrșit, emisiunile cinematografice ale televiziunii ne pun în contact cu filme, unele în premieră pe țară, care introduc o problematică inedită, ca *Charly*, sau formule noi, viziunii cinematografice noi, ca *Ivan Cernișev ori Atacul trenului cu aur*. Cu un repertoriu atît de interesant, televiziunea concurează serios cinematografele. În același timp, ne ispitește să ne ocupăm, în viitor, și de filme, cu toate că ne exprimăm în paginile unei reviste de teatru.

Dumitru Solomon

ILEANA POPOVICI

A avea „chemare“...

Pornesc de la două premise ferme.

Prima — că discut niște cazuri strict individuale, niște persoane, fără pretenția — sau măcar intenția — de a generaliza, de a scoate din aceste exemple o concluzie; chiar dimpotrivă.

A doua — că nu raportez vreuna din aceste situații particulare la criteriile de bine și rău, ori de mai bine, ci le evoc în calitatea lor de fapte ale vieții, de chipuri ale realității atât de diverse.

Aceste precauții fiind luate, spre a mă apăra de cei ce ar dori să mă răstălmăcesc, intru în subiect.

Subiect spinos: trecerea de la meseria pentru care te-ai pregătit — corect, serios — într-alta, spre care se dovedește, eventual ceva mai tirziu, că ai „chemare“. Firește, calea simplă și normală e ca acei ce au urmat medicina să devină medici, absolvenții I.A.T.C. să facă teatru, cei ce studiază muzica să cînte, să compună. Dar există și căi mai întortocheate. Slavă domnului, avem o sumedenie de scriitori-medici; teatrul, însă, a început să vegheze atent la trecerea barierelor sale. Nu sint așa de sigură că, azi, unui talent de talia Vasilicăi Tastaman i s-ar mai deschide ușile... Totuși, oamenii încearcă

să-și găsească, în viață, locul lor. Sanda Țăranu e absolută de actorie, dar și-a descoperit vocația televiziunii, Corina Chiriac e și ea actriță, dar preferă să cînte muzică ușoară, Cristina Stamaté și Gelu Colceag au avut succes în teatru, dar condiția de vedetă și-au cucerit-o la revistă. În celălalt sens, cine știe de ce, e mai greu. Iată două „cîntărețe de muzică ușoară“ care și-au dovedit chemarea pentru teatru, fără ca teatrul să se grăbească să le adopte. Una a fost Margareta Pislaru; cu Polly Peachum, din Opera de trei parale, ea a avut marea șansă — și marele ghinion — al tinereții ei de actriță. Marea șansă, căci a strălucit într-un spectacol memorabil, alături de unii din cei mai importanți actori ai țării, sub mina de maestru a lui Liviu Ciulei; proșpețimea ei a supt învățătura ca un burete și a restituit totul, înzecit. Marele ghinion — căci a fost un vis scurt, fără urmare. De atunci, Margareta Pislaru s-a întors la viața ei, la șlagărele ei, la costumele pe care le desenează, harnică și ambițioasă. Poate prea mîndră ca să încerce, ea, un al doilea pas... În fond, ce-ar putea face?

A doua e Anda Călugăreanu. Cîntă nostim, inteli-

gent, dar, de fapt, e născută pentru teatru, mai actriță decît mulți din cei cu diplome adecvate, aflați pe schemele instituțiilor teatrale. Televiziunea a intuit asta. A verificat-o în emisiuni de dramă și în emisiuni de divertisment. Spectatorilor nu le-a venit să creadă văzînd-o cum îi ține piept, de la egal la egal, monstrului sacru numit Toma Caragiu: a plomb și farmec, deșteptăciune și măsură. Talent... Am privit și cu una sau două emisiuni fastuoase, cu și pentru Julie Andrews; fără exagerare... Anda Călugăreanu se poate uita de sus. De curînd, Margareta Niculescu a distribuit-o într-un rol neașteptat: un travesti — Pepelea — în feeria comică Sineziana și Pepelea. Anda s-a jucat cu o poftă nespuse de serioasă, aproape cu fanatism! Cine știe cînd i se va mai așeri o altă ocazie...

Intreb, deci: nu greșesc oare directorii de teatru și regișorii atunci cînd, aștin-du-se în fața unor asemenea cazuri, întorc capul, închid ochii, lăsînd ca talentele autentice să se piardă, spre păguba lor și a teatrului? Timpul trece... De unde atîta rigiditate?

Intrebare privind, firește, numai acele excepții care... confirmă regula.

CARTEA DE TEATRU

Jienii — Teatru Popular Haiducesc

Editura Minerva a inițiat o nouă colecție de folclor românesc : colecția „Meșterul Manole“. Sigur, despre oportunitatea emblemei alese nu este cazul să discutăm aici, deși, evident, colecția se putea intitula foarte bine „Soarele și Luna“, „Miorița“, „Iorgovan“, „Vidrosul“, toate aceste balade, precum și alte cîntece bătrînești constituind măști sui-generis ale unor lumi fabuloase din cultura noastră populară. Neîndoios însă, editorul colecției ne prilejuieste în acest volum o plăcere reală, pentru că adună într-o carte, o bună parte din variantele teatrului haiducesc, teatru laic țărănesc, funcționînd arhetipal în jurul unor figuri reprezentative care, în vremurile mai apropiate nouă, s-au numit Jianu, Bujor, Groza, Codreanu etc.

Ce înseamnă în fond teatrul haiducesc ? Mici spectacole în aer liber sau de interior, realizate de înșiși sătenii, după un ritual învățat din strămoși, la anumite perioade ale anului, de obicei cu ocazia sărbătorilor de iarnă. Textul spectacolului este transmis pe cale orală, actorii sînt și regizori și creatori de text, iar tot ceea ce se petrece în fața spectatorului (care știe pe de rost versurile și ansamblul de mimică și gest) și care numai întîmplător nu face parte din *trupă*, tot, așadar ce se desfășoară în jumătatea de oră numită *Jienii* este de fapt o ilustrare faptică dar rituală a ideii de acțiune pentru dreptate, un fel de fabulă limpede a justiției populare. Dar teatrul haiducesc nu vorbește doar prin ceea ce am putea numi înfruntarea tezistă dintre Bine și Rău, dintre vitejie și lașitate ; estetica spectacolului cu haiduci se revendică și ea atenției noastre deosebite, dincolo de sincretismul comun oricărei producții folclorice — înlănțuirea dintre cuvînt, muzică și dans — prin adaosul specific acestei manifestări de cultură populară românească și care constă mai ales în reactualizarea unor tradiții de vestimentație autohtonă. În felul acesta, spectacolele cu haiduci impresionează de fie-

care dată prin ceea ce este superior în pitoresc. De asemenea, nu este hazardat să afirmăm că teatrul haiducesc s-a adăugat, pînă la afirmarea poeziei și artelor noastre culte, aceluși fond de cultură orală, de civilizație de la care s-a hrănit, pentru instruire și educație, sute de ani, poporul nostru. Generațiile ce s-au succedat și-au actualizat, de fiecare dată, spectacolele, operînd simple schimbări de nume, în funcție de popularitatea imediată a cîte unui viteaz plecat să apere adevărul și dreptatea socială, la adăpostul codrului.

După 1900, adică după formele încetățenite de spectacolele lui Pascali și Millo, textul „Jienilor“ începe să fie înregistrat cu deosebire de învățători ; prelucrările care apar nu mai sînt spontane ; spectacolele capătă actualitatea pe care învățătorii o stabilesc ; așa s-ar explica pare-se formele corupte ce încep să se perpetueze pînă la noi. De pildă, un martor afirmă că la Bicaz, *Jianu* „a fost adus“ de Vasile Brețcanu în 1904 și că la Piatra Neamț, *Jianu* se juca înainte de 1900. Acel Vasile Brețcanu, împreună cu colegii de clasă de la Școala profesională din Bicaz, au ieșit în sat, cu spectacolul, în ajunul anului nou. Apoi, în 1906, absolvînd școala, un Haralambie Iosifescu l-a adus pe *Jianu* în celelalte sate de pe Valea Bistriței : Poiana Teiului, Gađu, Bistricioara, Răpciune. Se realiza astfel un „turneu“.

Semnificația teatrului haiducesc fiind bine asimilată în popor, așa cum, la grecii antici, semantemele mitologice, întîmplările vieții divine ale zeilor sau ale semizeilor fiind elemente lipsite de inedit, neîndoios că ceea ce atrăgea în primul rînd numeroșii spectatori la *Jieni* era originalitatea „înscenării“, costumația. Într-adevăr, ea era „acel ceva“ esențial care făcea într-un an ca un *Jianu* din anul precedent să nu semene cu *Jianul* din anul în curs sau cu *Jianul* din comunele învecinate. Iată, de pildă, fastul popular consemnat de un N. Vartic în 1908, în satul Borcea din județul Neamț : „*Jianu* avea în cap căciulă neagră în formă de comănac, simplă, fără nici o podoabă cum s-a pus mai tîrziu ; avea plete și mustăți ; cămașă în pantaloni ; brîu lat, roșu ; cartușieră în care erau înfipte două pistoale turcești și un pumnal ; pieptar alb de lînă, sărăluit cu negru pe piepti și în spate ; pantaloni de aba, înflorați numai sus, sub buzunare și pe margini cu vipușcă neagră ; cizme crețe, oltenești. Mai avea două

puști puse cruciș în bandulieră și o pușcă în mână care o dă lui Niță Ciobănașu când îl primește în bandă. Haiducii aveau căciuli simple, purtate țurcănește cu o pană în mîna dreaptă ; plete și mustăți, cămașa era lungă, oltenească și înflorată ; brîu roșu lat ; cartușieră în care sînt virite două pistoale turcești ; purtau pieptar alb, înflorit cu sarad negru ; ițarii erau simpli ; obiele albe de lînă ; ațe negre din păr de cal ; opinci ; la șold purtau iatagan ; aveau două puști, una în spate, în bandulieră și una în mînă“...

Schema personajelor gravitează în jurul a două grupări : reprezentanți ai puterii de o parte (Căpitanul, Vînătorul, sau chiar Potera) și, de altă parte, reprezentanții haiducilor (Jianu, Groza etc. la care se adaugă Haiducul I, Haiducul II). Apare frecvent o fată care este ori sora unuia dintre haiducii principali ori chiar sora eroului. În textele transilvănenești, fata este Mireasă. „Anul Vechi“ și „Anul Nou“, personificați folcloric, deschid într-un dialog (astăzi clasicizat) cadrul temporal și ocazional al spectacolului. Un alt personaj interesant (dacă ne gîndim la funcția arhetipală a acestui fenomen de cultură populară) este Păstorul, în alte variante Ciobanul, nu întotdeauna determinat onomastic. Acest personaj va simboliza elementul convertibil la haiducie. În alte variante mai apare un Moșneag, tată al haiducilor. Un Popă sau un Grec. În județul Ilfov apare și un Judecător. Toate aceste elemente trimit neapărat la un cadru social precis. De altfel nu vulgarizăm dacă semnalăm, alături de comunicările cunoscute pînă acum, faptul că acest teatru haiducesc conține de fiecare dată elemente agitatorice, din sfera unei conștiințe sociale manifestată — e drept — numai în sine și nu și pentru sine. În înfruntarea dintre Jianu și Poteră, Jianu capătă dimensiunile unui voievod, preocupat de destinul neamului său :

Jianu : Dar tu, dacă ești judecător,
De ce nu faci legi în popor ?
Știi prea bine că eu am făcut
Cinci mînăstiri
Și cinci poduri peste Jii

Alta este viziunea puterii, în plan axiologic, despre haiduc :

Maiorul : Măi, voi de cînd umblați pe-acest
pămînt

N-ați auzit de-un Jian,
De un mislean,
De un hoț de căpitan
Ce umblă prin păduri
Cu doisprezece haiduci
Toți în ghebe și ponturi ?

Ceea ce este foarte interesant la teatrul pe care-l discutăm nu este numai schema arhetipală previzibilă (în urmă cu două mii de ani „Jianu“ putea fi numit Decebal iar „Maiorul“, bineînțeles un trimis al lui Traian) ci îndeosebi valorile de sincretism caracteristice, pe care le-am semnalat la început, naturațea simbiozei dintre replică și muzică, dintre identitatea teatrală și semnul ei simbolic. Dialogul are o spontaneitate care, credem, ține mai mult de tehnică decît de simplism. Limbajul păstrează uneori concentrarea definiției și dezvăluie intenții politice în conturarea factorilor antagonici.

Valoarea de document a teatrului popular haiducesc nu este susținută, în text, cu mijloace artistice. Comorile stilistice din lirica și epica noastră folclorică sînt aici foarte rare, ceea ce ne duce la o evidență : funcționalitatea acestei specii de cultură populară „prin anularea factorilor de opoziție din viața reală“, s-a diminuat. Fenomenul a început, poate, după crearea statului național român și s-a desăvîrșit în epoca noastră. De aceea accentul estetic s-a mutat în caracterul ocazional gratuit și în noutatea festivă a vestimentației populare.

Lectura volumului *Jienii* îndeamnă la o cercetare mai atentă a valorilor spirituale ale românilor, cartea ca atare constituind o reușită restituire a editurii Minerva. În acest sens merită să reținem numele lui Horia Barbu Opreșan, îngrijitorul ediției precum și faptul că prefața este semnată de Eugen Barbu.

Paul Tutungiu

GALAȚI

Teatrul Dramatic

PE AFIȘ

Misterioasa convorbire telefonică de Virgil Stoenescu. (Premiera : 23.II.1973.) Regia : Petre Popescu. *Scenografia* : Victor Crețulescu. *Ilustrația muzicală* : Timuș Alexandrescu. *Regia tehnică* : Octavian Fulger. *Sufleur* : Eugenia Bogdan. *Distribuția* : Ioana Citta Baci, Leni Ștefănescu (Lucky), Ion Lemnar (Paul Larian), Radu Gheorghe Jipa (Colonelul), Mihai Mihail, Anton Filip (Anton Chelaru), Eugen Popescu-Cosmin (Mihai Silvestru), Marga Georgescu (Mira), Lavinia Teculescu (Ticuța), Dan Andrei (Toma Cristescu).



Avarul de Molière. Traducere : Alexandru Kiriteșcu. (Premiera : 31 octombrie 1973). Regia : Letiția Popa. *Scenografia* : Mircea Nicolau. Asistent regie : Dimitrie Bitang. *Coregrafia* : Trixy Checais. *Ilustrația muzicală* : Ing. Lucian Ionescu. Regia tehnică : Panait Dimitriu. *Sufleur* : Mioara Coșa. *Distribuția* : Gheorghe V. Gheorghe (Harpagon), Mihai Mihail, Florin Dumbravă (Cléante), Ioana Citta Baci (Elise), Dimitrie Bitang (Valère), Ioana Ioniță (Marianne), Șerban Bogdan (Anselme), Stela Popescu-Temelie (Frosine), Traian Dănescu (Jupinul Simon), Grigore Chirițescu (Jupinul Jacques), Alexandru Năstase (La Flèche), Veronica Irașog (Jupineasa Claude), Leonard Calea (Brindavoine), Lucian Temelie (La Merluce), Marcel Hîrjoghe (Comisarul).



Sfîntul Mitică Blajinu de Aurel Baranga. (Premiera : 19.I.1974.) Regia : Ariana Kunner-Stoica. Regia tehnică : Ion Mărgineanu. *Sufleur* : Tamara Mărgine. *Distribuția* : Mihai Mihail (Mitică Blajinu), Marga Georgescu (Adela Cosîmbescu), Leni Ștefănescu (Geta Tudorică), Liliana Lupan (Doina Boboc), Dan Andrei (Gică Balaban), Stela Popescu-Temelie (Frosa), Geta Bogdan (O secretară), Dimitrie Bitang (Ionescu P. Anton), Florin Dumbravă, Lucian Temelie (Adrian Mateescu), Radu Gheorghe-Jipa (Gheorghe Mitrofan), Eugen Popescu-Cosmin (Ion Cristea), Mitică Iancu (Florin Colibaș), Gheorghe V. Gheorghe (Vasile Vasile).



Căsătorie prin concurs de Carlo Goldoni. Traducere : Tudor Mușatescu și Polixenia Karambi. (Premiera : 3.III.1974.) Regia : Gheor-

ghe Jora. *Scenografia* : Olimpia Damian. Asistent regie : Dimitrie Bitang. *Distribuția* : Mitică Iancu (Pandolfo), Lucian Temelie (Anselmo), Dimitrie Bitang (Filippo), Anton Filip (Roberto), Marcel Hîrjoghe (La Rose), Dorel Bantaș (Traversen), Stela Popescu-Temelie (M-me Fontene), Liliana Lupan (Lisette), Leni Ștefănescu (Doralice), Alexandru Năstase (Servitorul, Băiatul, Garçonul).



Inscripție pe o fereastră. de Lorraine Hansberry. Traducere : Dana Crivăt. (Premiera : 11.V.1974.) Regia : Ariana Kunner Stoica. *Scenografia* : Olimpia Damian. *Coregrafia* : Trixy Checais. *Ilustrația muzicală* : Gabriel Purdea. *Distribuția* : Mihai Mihail (Sidney), Leonard Calea (Alton Scales), Eugen Popescu-Cosmin (Wally O'Hara), Dan Andrei Bubulici (David Ragin), Șerban Bogdan (Inspéctorul de poliție), Ioana Citta-Baci (Iris), Liliana Lupan (Gloria), Lavinia Teculescu (Mavis).



Fata din baracă de Maria Földes. (Premiera : 1.VI.1974.) Regia : George Rada. *Scenografia* : Victor Crețulescu. Asistent regie : Lucian Temelie. *Distribuția* : Ion Lemnar (Poetul), Șerban Bogdan (Clopotarul), Anton Filip (Marinarul și Metalol), Dan Andrei, Traian Dănescu (Puștiul), Eugen Popescu-Cosmin (Contele), Dimitrie Bitang (Spărgătorul), Mitică Iancu (Telalul), Grigore Chirițescu (Evecul), Gheorghe V. Gheorghe (Peștele), Alexandru Năstase (Lazăr), Radu Gheorghe Jipa (Deprimatul), Marcel Hîrjoghe (Profesorul), Dorel Bantaș (Șeful barăcii), Lucian Temelie (Comandantul lagărului), Calea Leonard, Florin Dumbravă (Adjunctul).



Cazul profesorului Enăchescu de Eugenia Busuiocanu. (Premiera : 13.X.1974.) Regia : Ariana Kunner Stoica. *Scenografia* : George Niculescu. *Distribuția* : Mihail Mihai (Vasile Dogaru), Liliana Lupan (Andra Enăchescu), Leonard Calea (Dan Oancea), Dan Andrei Bubulici (Alec Dima), Leni Ștefănescu (Sofia Dima), Stela Popescu-Temelie (Maria), Dorel Bantaș (Mihai Popa), Lucian Temelie (Ștefan Dima), Marga Georgescu-Coleșa (Magda Dima), Șerban Bogdan (Paul Enăchescu), Alexandru Năstase (Diamandi), Radu Gheorghe-Jipa (Ion Văideanu), Eugen Popescu-Cosmin (Virgil Papadopol), Marcel Hîrjoghe (Emil Andreescu), Anton Filip (Dinu Stamate), Dimitrie Bitang (Dumitru Segărceanu), Grigore Chirițescu (Goriloiu), Viorica Hoдел (Sanda Turcanu), Eugenia Bogdan (Tovarășa Dogaru).

Indice bibliografic

PIESE DE TEATRU

- FÜLDES (Maria) — *Fata din baracă*. Piesă în trei acte (după o idee de Romain Gary), nr. 2.
LEU (Corneliu) — *Fata bună din cer*. Piesă în patru acte, nr. 3.
MARCU (Corneliu) — *Personalitate pentru concurs*. Scenariu T.V., nr. 1.
NICOROVICI (Vasile) — *Dansul urșiilor*. Baladă tragică, nr. 2.
POPESCU (D. R.) — *Pasărea Shakespeare*. Piesă în două părți, nr. 4.
SEVER (Alexandru) — *Menajera*. Dramă în două părți, nr. 1.

EDITORIALE, ARTICOLE, STUDII, REPORTAJE, RECENZII

- *Acest an de sărbătoare*, nr. 3.
— *Amatorii*, nr. 2.
— *Arta majoră a societății socialiste*, nr. 12
— *Arta spectacolului la nivelul exigențelor istorice*, nr. 4.
— *A servi partidul, a servi poporul* nr. 7.
— *Dublul mesaj al anului XXX*, nr. 1.
— *După festival*, nr. 9.
— *Festivalul dramaturgiei românești, 10—20 aug.*, nr. 8.
— *Gîndire și creație artistică revoluționară*, nr. 10.
— *Gloriosul jubileu*, nr. 8.
— *Hotărîrea țării întregi*, nr. 11.
— *Programul — carta fundamentală a vieții noastre*, nr. 9.

- *Ștafeta marilor tradiții — Actorii noștri*, nr. 8.
— *Teatrul, puternica funcție socială*, nr. 6.
— *Unanimitate în aspirație și efort*, nr. 5.
— *Un nesecat tezaur*, nr. 8.
- ALBALA (Radu) — *Paradisul de Horia Lovinescu*, nr. 1; *Oratoriu pentru Dimitrie Cantemir* de M. Emilian și Dan Nasta, nr. 3; *Tragedie greacă*, nr. 4; *Lady X*, de Eugen Mirea, după Thomas Middleton, nr. 10.
- ALEXANDRESCU (Liliana) — *Scenografie și semn în teatrul clasic și în teatrul popular*, nr. 5.
- ANDREESCU (Margareta) — *Drumul spre inima ta* de Emil Braghinschi și Eldar Reazanov, nr. 4.
- BALACI (Alexandru) — *„Teatru expresionist german”*, nr. 6; *Ariosto și comedile lui (la 500 de ani)*, nr. 10; *Omul contemporan în centrul scenei*, nr. 11.
- BALOTĂ (Nicolae) — *Teatrul expresionist*, nr. 1; *„Schnitzler — Renaissance”*, nr. 2; *Resurecția tragediei?*, nr. 10.
- BARANGA (Aurel) — *Romantismul epocii noastre*, nr. 10.
- BĂDESCU (Aurel) — *Permanența unor exigențe*, nr. 11.
- BĂLAN (Ion Dodu) — *10—20 august Festivalul Dramaturgiei românești — cuvînt de deschidere*, nr. 3;
- BARBUȚĂ (Margareta) — *Folclorul — sursă de revigorare a teatrului*, nr. 10.
- BRAGA (Mircea) — *Teatrul experimental — o realitate artistică*, nr. 10; *Literatură și spectacol — preliminarii la o încercare de definire a „artei spectacolului”* nr. 11.

- BURTON (Richard) — *Mesaj* (A XIII-a zi mondială a teatrului), nr. 3.
- CHITIC (Paul-Cornel) — *Scena centrală*, nr. 2; *Prezumții despre obiectul scenografic*, nr. 3; *Decorul pentru „Hamlet” în spectacolul lui Dinu Cernescu*, nr. 4; *O scenografie fabulară: „Volpone” la Teatrul de Comedie*, nr. 5; *Scenografia mișcării actorului*, nr. 6; *Scenografie — Promoție '74*, nr. 7; *Scenografia franceză*, nr. 10; *Cluj-Napoca, simpozionul: Valorificarea scenică a dramaturgiei românești*, nr. 11; *Cele trei spații ale scenei (I)*, nr. 12.
- CRISTESCU (Claudiu) *Un dramaturg dat uitării* — Nicolae Scurtescu, nr. 5.
- COCEA (Dina) — *A XIII-a zi mondială a teatrului*, nr. 3; *Teatrul și educarea conștiinței socialiste*, nr. 11.
- CONSTANTINIU (Cristina) — *O fată imposibilă*, de Virgil Stoescu, nr. 1; *Monserat* de Emmanuel Roblès, nr. 1; *Reinventind teatrul. Trupa populară din comuna Șant*, nr. 3; *Microstagione bucureșteană*, nr. 4; *Ferma Dangaard* de Martin Andersen-Nexö, nr. 5; *Farse medievale*, nr. 7; *Intr-o singură seară* de Iosif Naghiu, *Misterioasa convorbire telefonică* de Virgil Stoescu, nr. 11; *Ianoș Viteazul*, (adaptare de Tömöry Peter după balada lui Petöfi Sandor), *Cuconițele mele dragi* (scenariu de Valentin Silvestru după schițe de I. L. Caragiale), nr. 11; *Ursulețul Strică-Tot* de Jan Wilkowski, *Alelei, voinicii mei* de Viorica Huber-Rogoz, nr. 11; *Ultima cursă* de Horia Lovinescu, nr. 12; *Umbrele Zilei* de Radu F. Alexandru, *Speranța nu moare în zori* de Romulus Guga, nr. 12.
- CRISAN (Mihai) — *Zigger-Zagger* de Peter Terson, nr. 4; *Teatrul de amatori — Puterea și Adevărul* de Titus Popovici în interpretarea Teatrului Popular din Rîmnicu Vilcea, nr. 8; *Arta amatorilor*, nr. 8; *Teatrul de amatori — Amploarea unui concurs*, nr. 10.
- DELEANU (Horia) — *Seducția culturii*, nr. 1; *Gestul*, nr. 2; *Intensitate sau tonalitate?*, nr. 3; *Iluzia perfecțiunii*, nr. 5; *Floarea nu se oșilește*, nr. 6; *Spontaneitate și disciplină*, nr. 7; *Masca*, nr. 12.
- DRAGOȘ (Nicolae) — *Supremația ideii*, nr. 11.
- DUCEA (Valeria) — *La un sfert de veac. (Trei generații de L. Demetrius și Poveste despre florica purpurie de Karnauhova și Brausevici)*, nr. 1; *Isabella, trei caravelle și un mare mincinos* (Dario Fo), nr. 1; *Steaua Zimbrului* de Valeriu Anania și *Pentru cine bat clopotele* de Ernest Hemingway, nr. 2; *Expresia dramatică a versului la recitalul Irinei Răchiteanu*, nr. 3; *Adîncimi* de Constantin Chiriță, nr. 3; *Swanewit* de August Strindberg, nr. 3; *Volpone* de Ben Jonson, nr. 4; *Profil în actualitate — Teatrul din Tg. Mureș*, nr. 5; *Căitorul de contor* de Paul Everac, nr. 5; *Soare apune, soare răsare* de Suzana Ciortea, *Omul care aduce ploaie* de Richard Nash, nr. 6; *Soarele și luna*, spectacol de balade și lirică populară, nr. 6; *25 de ani de la înființare: Teatrul de păpuși Timișoara*, nr. 6; *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, nr. 9; *Chițimia* de Ion Băieșu, nr. 10; *Cei treizeci se trag din două mii* (spectacol de poezie), *Rugul* de Octav Măgureanu, nr. 11; *Sinziana și Pepelea* (după V. Alecsandri), *Copilul din stele*, nr. 11; *Ion Talion, De-a Scufița roșie*, nr. 11; *Păpușa cu piciorul rupt și Pufoșor și Mustăcioara*, de V. I. Popa, nr. 12; *Trei generații* de Lucia Demetrius, nr. 12.
- FORTU (Elena) — *Actorul — sufletul universului scenografic*, nr. 5.
- FRUNZETTI (Nicolae) — *Condiția teatrului itinerant. În întîmpinarea cerințelor publicului de la sate*, nr. 7.
- GANĂ (George) — *Un studiu de istorie a literaturii dramatice românești*, nr. 1.
- GĂTZĂ (Letiția) — *Fișe de lucru pentru istoria teatrului românesc contemporan*, nr. 6.
- GHEORGHIU (Mihnea) — *Continuitate național-istorică*, nr. 11.
- IONESCU (Medeea) — *Ion Sava o organigramă teatrală*, nr. 12.
- IOSIF (Mira) — *Dinamica scenelor din țară sau deplasarea inițiativelor*, nr. 1; *Bucătăria* de Arnold Wesker, nr. 1; *Viața e ca un vagon?* de Paul Everac, nr. 2; *Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller, nr. 2; *Eu sint tatăl copiilor* de Angela Bocancea nr. 3; *Subiectul era trandafirii* de Frank D. Gilroy, nr. 3; *Apus de soare* de Barbu Delavrancea, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, nr. 4; *Copacii mor în picioare* de Alejandro Casona, nr. 5; *Intrigă și iubire* de Schiller, *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, nr. 5; *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, nr. 6; *Passacaglia* de Titus Popovici, *Eu sint tatăl copiilor* de Angela Bocancea, nr. 6; *Singurătatea trăgătorului la țintă* de Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu, *A șasea putere* de Vincenzo di Mattia, *Războiul Troiei nu va avea loc* de Giraudoux, nr. 6; *Munții* de Maria Bratei, nr. 9; *Dona Rosita* de Federico Garcia Lorca, *Poveste de iarnă* de Shakespeare, nr. 9; *Poezie patriotică românească*, nr. 9; *Adîncimi* de Constantin Chiriță, *Insula* de Mihail Sebastian, *Swanewit* de August Strindberg, nr. 10; *Tranzit* de Leonid Zorin, nr. 12.
- ISAC (Carol) — *Despre o metodologie a repertoriului*, nr. 10.
- MANCAȘ (Mircea) — *Dimensiuni eroice și valori poetice*, nr. 8; *Coordonate poetice în drama contemporană*, nr. 10; *„Preliminarii” la o sociologie a teatrului*, nr. 11. *Teatrul — la răspintie?*, nr. 12.

MĂRGINEANU (Ioana) — *Jocuri populare cu păpuși la Muzeul Satului*, nr. 11.

MÎNDRA (Vicu) — *Între istorie și meditația dramatică de actualitate*, (Mihail Georgescu: *Elegii pentru Ceteata Soarelui*, Ed. „Cartea Românească”), nr. 1; *Poezia dramelor lui Ion Sava* (Ion Sava, Măști, Ed. „Cartea Românească”), nr. 3; *Reabilitarea poeziei dramatice în teatrul nostru contemporan*, nr. 5; *Eroul în dramaturgia română contemporană — Observații fragmentare*, nr. 8; *Literatura dramatică și moralismul epocii socialiste*, nr. 11.

MUNTEANU (Valentin) — „*Casa artiștilor*”, nr. 11.

MUNTEANU (Virgil) — *Singurătatea trăgătorului la țintă* de Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu, *Povestea unui ghicitor și a bogătaşului furat și-a hoțului păgubitor, și-a văduvei de laudat*, nr. 1; *O inimă de aur* de Oliver Goldsmith, nr. 2; *Omul invizibil* dramatizare de Ion Hobană după H. G. Wells, nr. 2; *Hamlet* de W. Shakespeare, nr. 3; *Misterioasa convorbire telefonică* de Virgil Stoescu, nr. 3; *Atenție la cotitură...!* de Mehes György și *Curtea cu miracole* de Iacovos Kambanellis, nr. 4; *Năpasta, Conul Leonida* de I. L. Caragiale, nr. 4; *Timon din Atena* de Shakespeare și *Electra* de Euripide nr. 5; *A opta zi dis-de-dimineață* de Radu Dumitru, *Amurgul acela violet* de I. D. Șerban, nr. 6; *Inscripție pe o fereastră* de Lorraine Hansberry, nr. 6; *Șoc la mezanin* de I. D. Șerban, nr. 10; *Expansiunea teatrului*, nr. 11; *Studioul de teatru — între învățămînt și producție. O sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu; *Procesul Horia* de Al. Voitin; *Simbătă la Veritas* de M. R. Iacoban, nr. 11; *Balada femeii care ride de potop. Matca* de Marin Sorescu, nr. 12; *Dudul lui Traian*, de V. I. Popa la Teatrul „Ion Vasilescu”, nr. 12.

NADIN (Mihai) — *Moartea lui Socrate*, nr. 1; *Ingenuitate și ignoranță*, nr. 8; *Cuvîntul și valoarea lui*, nr. 11.

PARASCHIVESCU (Constantin) — *Marginalii la teatrul lui Paul Everac*, nr. 1; *Cornada* de Alfonso Sastre, *Casa de mode* de Th. Mănescu, *Fata fără zestre* de A. N. Ostrovski, nr. 1; *Marginalii la teatrul lui Aurel Baranga*, nr. 2; *Marginalii la teatrul lui D. R. Popescu*, nr. 3; *Totul într-o noapte* de Mihail Sabin și *Canemir* de Dumitru Almaș, nr. 4; *Fata din baracă* de Maria Földes, nr. 6; *Nunta din Perugia* de Al. Kirițescu, nr. 6; Virgil Petrovici: „*Lumină și culoare în spectacol*”, nr. 7; *Școala birfelilor* de Al. Popovici după Sheridan, nr. 9; Zoe Dumitrescu-Bușulenga „*Sofocle și condiția umană*”, nr. 9; *Cazul profesorului Enăchescu* de Eugenia Busuioceanu, nr. 10; „*Această oglindă*”... nr. 11; *Nu sînt turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu*, nr. 12.

PASCADI (Ion) — *Obșnuit și obișnuință*, nr. 5; *Este posibilă o istorie contempo-*

rană a teatrului?, nr. 7; *Criterii de valorizare*, nr. 11; *Statutul contemporan al teatrului*, nr. 12.

PETROVICI (Virgil) — *Sunet și lumină*, nr. 9.

POPOVICI (Alec) — *La 25 de ani. Teatrul Evreiesc*, nr. 2; *A fost odată un băiat și o fată*, nr. 3; *Simbătă la „Veritas”* de M. R. Iacoban, nr. 4; *Casa cu șapte buclucuri* de Mehes György, nr. 6; *Stagiunea estivală '74*, nr. 7; *Sinziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri, nr. 9.

POPOVICI (Ileana) — *Petru Rareș*, de Horia Lovinescu, nr. 1; *Nocturn: Grupul de dans contemporan „Consens”*, nr. 1; *Pygmalion* de Bernard Shaw, nr. 3; *Chițimia* de Ion Băieșu, nr. 4; *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* de Max Frisch, *Omul cel bun din Si-Ciuan*, de Bertolt Brecht, nr. 4; *Teatrul de păpuși — Sibiu: două musicaluri cu păpuși (O fetiță caută un cîntec* de Alec Popovici și *Trei iezi cîntăreți* adaptare după I. Creangă de Andrei Gilea), nr. 4; *Scenografie '74*, nr. 5; *Lozul cel mic* de Hector Quintero, nr. 5; *Divorțul* de Alexandru Sever, nr. 6; *Elisabeta I* de Paul Foster, *Molière la Teatrul de comedie — spectacol colaj* de Mircea Șeptilici și Valentin Plătăreanu, nr. 6; *El, ea și corul* de Gyurko Laszo, nr. 6; *Schiță subiectivă pentru un portret al dramaturgului Horia Lovinescu*, nr. 7; *Pasărea Shakespeare* de D. R. Popescu, nr. 7; *Cine ucide dragostea?* de Petru Vintilă, nr. 9; *Cununa Soarelui* de Nela Stroescu, nr. 9; *Un turneu exemplar (Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, *Vilegiaturistii* de Gorki și *Procesul rebelilor de pe „Caine”* de Herman Wouk), nr. 9; *Cu cărțile pe față* de Antonio Buero Vallejo, nr. 10; *Marea expediție* de Romeo Muller, nr. 11; „*Tîndărică*” *la nunta de argint*”, nr. 11; *Joc la soare* (scenariu de Natalia Dănăilă și Cătălin Ciolca după versuri de Constanța Buzea), *Farse medievale* (de Hans Sachs), nr. 11; *Răspîntia cea mare* de Victor Ion Popa, la Teatrul Mic, nr. 12; *Play Strindberg* de Fr. Dürrenmatt nr. 12.

RADU-MARIA (Constantin) — *Farsa în dramaturgia noastră contemporană* (încercare de tipologie). I. *Farsa satirică și Farsa cinică*, nr. 4; II. *Farsa burlescă și Farsa enormă*, III. *Farsa grotescă și Farsa tragică*, nr. 6; *Antigona* de Sofocle, nr. 9; *Cîntec pentru sora soarelui*, nr. 9; *La Bacău. Gala recitalurilor dramatice*, nr. 11; *Omul cu piciorul bandajat* de Francisc Munteanu, nr. 12; *Formulă de spectacol inedită* la Teatrul „Ion Creangă”, nr. 12.

SCARLAT (Nicolae) — *Dimensiunile deschise ale universului* Caragiale, nr. 7.

SEVER (Alexandru) — *Iraclide, dialog despre teatru: (I) O întrebare în căutarea unui răspuns*, nr. 7; (II) *A edifica și a*

dăinui, nr. 8; (III) *Conceptul de mimesis și arta actorului*, nr. 9; (IV) — *Teatru citit — teatru jucat*, nr. 10.

SILVESTRU (Valentin) — *Vasile Alecsandri și teatrul politic* (I), nr. 3; (II) nr. 4; *Anul XXX — Evoluția conceptelor teatrale*, nr. 6; *Scurtă istorie paralelă. Două stagii despărțite de un sfert de veac*, nr. 8; *Scrisoare către un tânăr coleg, pe marginea unei cărți*, nr. 9; *Meditind la destinul teatrului*, nr. 11.

SOLOMON (Dumitru) — „*Actori de ieri și de azi*” de N. Carandino, nr. 3; *A gândi cutezător*, nr. 11.

STANCU-ATANASIU (Natalia) — *Confruntare cu „opinia publică”*, nr. 11.

STOENESCU (Virgil) — „*Cea mai bună SUTO* (Andras) — *Frăția — rodul lui august*, nr. 8.

ȘELMARU (Traian) — *Noua tradiție și vechea inovație*, nr. 6.

TEODORESCU (Leonida) — *Dramaturgia și teatrul*, nr. 8; *Dramaturgia lui Pușkin*, nr. 9; *Dramaturgia implicată*, nr. 10; *Realismul: factologie sau sens*, nr. 11; *Asocieri și disocieri — note la sfârșit de an*, nr. 12.

TORNEA (Florin) — *Valențe estetice la noi dimensiuni scenice* (*Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea și *Sinfonia patetică* de Aurel Baranga), nr. 1; *Dramaturgia stagiunii și unele probleme anexe*, nr. 3; *Năpasta de I. L. Caragiale*, nr. 3; *Intr-o singură seară* de Iosif Naghiu, pe trei scene, nr. 9.

TUTUNGIU (Paul) — *Studentii pe scenă — A IX-a ediție a Festivalului național de teatru studentesc — 13—15 aprilie la Craiova*, nr. 5; *Moștenitorii* de I. D. Șerban, nr. 5; *Valea risului* de Constantin Munteanu, nr. 6; *Amurgul acela violet* de I. D. Sirbu, nr. 10; *La Bacău: Colocviul criticilor dramatice: Etic și politic în dramaturgia contemporană*, nr. 11; *Răspalta* de Ghiță Barbu, nr. 12; *Jienii — Teatru popular haiducesc*, nr. 12.

ȚINTEA (Julietta) — *Vlaicu Vodă*, de A. Davila, *A doua față a medaliei* de I. D. Sirbu, *Frumoasa fără corp* de Victor Hilmu, nr. 4.

ULICI (Laurențiu) — *Spiritul actualității*, nr. 11.

ULMU (Bogdan) — *Alexandru Sever: „Teatru”*, nr. 1; *Sfintu Mitică Blajinu* de Aurel Baranga, nr. 2; *Gib Mihăescu „Teatru”*, nr. 3; *Ion Băieșu „Cine sapă groapa altuia”*, nr. 7; *Prezentul istoric*, nr. 11.

VASILIU (Mihai) — *Dramaturgia contemporană românească în viitoarea stagiune*, nr. 9; *Repertoriul permanent*, nr. 11; *VISARION* (Alexa) — *Teatrul și dialectica socială*, nr. 8.

ZAMFIR (T.) — *Viața spectacolului. A XII-a noapte de Shakespeare*, la Teatrul „Bulandra”, *Furtuna* de Ostrovski, la Teatrul

Național „I. L. Caragiale”, *Gaițele* de Al. Kirițescu — Teatrul „Nottara”; *Viața e ca un vagon?* de Paul Everac, la Teatrul Mic, *Mitică Popescu* de Camil Petrescu la Teatrul „Ion Vasilescu”, nr. 4.

ZAMFIRESCU (Dan) — *Noul sentiment al istoriei naționale*, nr. 8.

ZOLT (Galfalvi) — *Alecsandri, Mădăch, Schiller pe coordonatele umanismului socialist*, nr. 8.

Dramaturgii în anul XXX—nr. 7

CASSIAN (Nina) — *Atracția teatrului*.

DORIAN (Dorel) — *Eroul și nobila lui continuitate*.

LEU (Corneliu) — *Izvorul teatrului nostru*.

SIRBU (I. D.) — *La cumpăna apelor: mirabilia sămânță*.

TEODORESCU (Leonida) — *Responsabilitatea dramaturgiei*.

Nr. 8

ANGHEL (Paul) — *Istorie și scenă*.

BARANGA (Aurel) — *Chemarea acestor ani*.

EVERAC (Paul) — *O să facem mai mult*.

MIRODAN (Al.) — *A construi*.

MUNTEANU (Constantin) — *Teatrul și viața*.

NAGHIU (Iosif) — *Romantismul implicării*.

POPESCU (D. R.) — *Cum se scrie o piesă*.

SOLOMON (Dumitru) — *Diversitate și valoare*.

TĂRCHILĂ (Dan) — *Dramaturgia Eliberării*.

Stagiunea 1974—1975 regizorii și problemele repertoriului, nr. 10

BUZOIANU (Cătălina) — *Valorificarea repertoriului*.

ȘTEFAN (Farcaș) — *Locul regizorului*.

TATOS (Alexandru) — *Pecetea personalității*.

TAUB (Ion) — *Responsabilitatea selecției*.

TOCILESCU (Alexandru) — *Rolul regizorului în stabilirea repertoriului teatrului*.

VISARION (Alexa) — *Repertoriul — între proiecte și realizări*.

Tinerii și teatrul, nr. 5

BĂDESCU (Aurel) — *Timbrul specific*.

CASSIAN (Nina) — *Educație și autoeducație*.

DIMIU (Mihai) — *Jocul ca teatru*.

MAHLER (Fred) — *Autenticitate și teatralitate în adolescență.*
 MITRU (Al.) — *O artă a artelor.*
 POPOVICI (Ileana) — *Cu Elisabeta Bostan despre spectacolul și universul copilăriei.*
 RAȚIU (Iuliu) — *Dincolo de joc...*
 STOENESCU (Virgil) — *Teatrul — instrument de modelare a conștiinței.*
 STORIN (Aurel) — *Teatrul pentru copii, copii pentru teatru.*
 ȘELMARU (Traian) — *Teatrul văzut de la „galerie”...*
 TĂNĂSESCU (Viorica) — *Sensul etic al dramaturgiei pentru tineret.*
 TUTUNGIU (Paul) — *Tinerii și viitorul în teatrul românesc (convorbire cu actorul Mihai Dogaru).*

DICȚIONAR TEATRAL

SILVESTRU (Valentin) — *Critica, nr. 12.*

DISCUȚII, ANCHETE, INTERVIURI, PORTRETE MĂRTURII, MEMORII

— *Revirement și statornicie.* Interviu colectiv cu artiștii Naționalului clujean de Valeria Ducea, Mira Iosif și Virgil Munteanu, nr. 3.
 ANGHEL (Paul) — *Bibanu în „Conu Leonida”, nr. 7.*
 BELIGAN (Radu) — *Animatorul, nr. 12.*
 BERECHET (Mihai) — *L-am respectat și l-am iubit, nr. 12.*
 DIMIU (Mihai) — *„Ghiță — artistul din lume”, nr. 3.*
 DUCEA (Valeria) — *George Constantin, Vasile Nițulescu, nr. 8.*
 FULDES (Maria) — *De ce am devenit scriitor, nr. 8.*
 GRIGORESCU (Mircea) — *Cheia succeselor lui Sică Alexandrescu, nr. 9.*
 IOSIF (Mira) — *Ion Fiscuteanu, Tatiana Ieckel, Gina Patrichi, Amza Pellea, nr. 8.*
 IOSIF (Petre) — *Iso Schapira la 70 de ani, nr. 2.*
 MARCU (Virginia Itta) — *Meșterul — un an de la plecarea, nr. 9.*
 MUNTEANU (Virgil) — *Gheorghe Cozorici, Csiky Andras, Cornel Dumitraș, Lohinszky Lorand, nr. 8; De vorbă cu Titi Constantinescu, nr. 12.*
 PARASCHIVESCU (Constantin) — *Mircea Albulescu, Dumitru Furdui, Victor Rebenigiu, nr. 8.*
 POPOVICI (Alec) — *Mircea Șeptilici, nr. 1; Sanda Toma, nr. 2; Nicolae Herlea, nr. 3; Îi cunoașteți? „Baronul”, „Daniela”, Tudorel Popa, Genoveva Preda, Alexan-*

drina Halic, Brîndușa-Zaița Silvestru, Iurie Dariș, Zolla, Așchiuță-Grad, nr. 5; Octavian Cotescu, Carol Marcovici, Ileana Predescu, Vasilica Tastaman, nr. 8; De vorbă cu Ion Lucian, nr. 10.
 POPOVICI (Ileana) — *Un interviu colectiv pe tema: Personajul dramatic în piesa românească actuală, Interlocutori: Toma Caragiu, Cornel Dumitraș, Dumitru Furdui, Dorina Lazăr, Ion Marinescu, Amza Pellea, Magda Popovici, Mihai Stan, nr. 2. Dialoguri de atelier cu Margareta Niculescu, despre drumul lui „Tândărică”, nr. 8; Diniță Moraru — portrete paralele, Petre Gheorghiu, Gilda Marinescu, Olga Tudorache, nr. 8; Dialoguri de atelier cu Gheorghe Leu, nr. 11.*
 TORNEA (Florin) — *Dialog de atelier cu Mihnea Gheorghiu — despre cunoaștere și comunicare, poezie și viață, nr. 4.*
 TUTUNGIU (Paul) — *De vorbă cu Horia Davidescu despre evoluția teatrului păpușăresc, nr. 5; Atitudinea politică a actorului — convorbire cu actorul Cornelii Dan Borcea, nr. 6; Un teatru de factură revoluționară, convorbire cu actorul Traian Dănceanu, nr. 7; Dialog de atelier cu Paul Cornel Chitic despre Vocația politică a tînărului dramaturg, nr. 7; Dialog cu Virginia Itta Marcu, nr. 10; De vorbă cu Mircea Radu Iacoban despre debutul în teatru, „munca” de spectator, prezentul și viitorul teatrului românesc, nr. 12.*

Z. (T.) — *La telefon Aldo Nicolaj, nr. 2.*

Roluri în pregătire

MARIN (Maria) — *Ion Pavlescu, nr. 1; Maria Voluntaru — o dublă aniversare, nr. 1; Maya Indrieș, Petre Moraru, nr. 2; Mireille Constantinescu, Teofil Pâlcu, nr. 3; Lucia Doroftei, Florin Vierscu, nr. 4; Marga Barbu, Corado Negreanu nr. 5.*

ANCHETE

— *Condiția și misiunea teatrului nostru (anchetă).* Răspund: Nicolae Dragoș, Valentin Silvestru, Mihai Nadin, Laurențiu Ulici, Dumitru Solomon, Ion Pascad, Constantin Paraschivescu, Aurel Bădescu, V. Mîndra, Natalia Stancu-Atanasiu, Bogdan Ulmu, V. Moglescu, Leonida Teodorescu, nr. 11.

Anul XXX

— *Critica dramatică și rolul ei în profilarea teatrului românesc contemporan (anchetă).* Răspund: Margareta Bărbuță, Ion Cozora, Horia Deleanu, Mihai Nadin, Traian

Șelmaru, Natalia Stancu-Atanasiu, nr. 4.

- *Stagiunea '74-'75. Sub semnul Programului (anchetă)*. Răspund : Horea Popescu, Emil Riman, Lucian Giurchescu, Nicolae Munteanu, Elena Deleanu, Alecu Popovici, Teofil Vălcu, Petre Bueșa, Traian Bunescu, Dan Alexandrescu, Iosif Capocean, Vasile Sporic, Dumitru Pislaru, Eugen Mercus, Maria Bisztrai, Jean Ionescu, Mihai Mihail, Eugen Țugulea, Mihai Radoslavescu, Al. Bârsescu, Mihai Raicu, Sinka Karoly, Iulius Moldovan, nr. 9.
- TUTUNGIU (Paul) — *Comuniștii — factor animator în teatru (anchetă)*. Răspund : Chiril Economu, Ion Besoiu, Ștefan Balint, nr. 4 ;
- Stagiunea 1974—1975. Dincolo de repertoriu (anchetă cu colectivele dramatice de la Teatrul Giulești, din Galați și Brașov)*, nr. 10.

Mesele rotunde ale revistei „Teatrul“

- În dezbateri : Stagiunea '74. Teatrul și angajarea politică ; Invitați : Margareta Bărbuță, Ileana Colomieț, Mihai Nadin, Valeriu Răpeanu, Valentin Silvestru, Traian Șelmaru, Natalia Stancu-Atanasiu, Andrei Strihan*, nr. 6.
- În dezbateri : Institutul de teatru — Promotia '74 ; Invitați : prof. George Carabin, conf. Petre Vasilescu, lector Valeriu Moisescu, din partea redacției : Florin Tornea, Valeria Ducea, Mira Iosif, Virgil Munteanu, Ileana Popovici*, nr. 7.

CRONICA SPECTACOLULUI

București

„LUCIA STURDZA BULANDRA“

- Pygmalion* (B. Shaw), nr. 3 ; *Chițimia* (I. Băieșu), nr. 4 ; *A XII-a noapte* (Shakespeare) nr. 4 ; *Lozul cel mic* (H. Quintero), nr. 5 ; *Elisabeta I.* (P. Foster), nr. 6 ; *Într-o singură seară* (I. Naghiu), nr. 9 ; *Trei generații* (L. Demetrius), nr. 12 ; *Tranzit* (L. Zorin), nr. 12.

COMEDIE

- Volpone* (B. Jonson), nr. 4 ; *Molière* (spectacol-colaj de M. Șepilici și V. Plătăreanu), nr. 6.

„ION CREANGĂ“

- Omul invizibil* (dramatizare de I. Hobană, după H. G. Wells), nr. 2 ; *Tragedie greacă*, nr. 4 ; *Moștenitorii* (I. D. Șerban), nr. 5 ; *Păpușa cu piciorul rupt și Pufușor și Mustăcioara* de V. I. Popa, nr. 12.

EVREIESC

- Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller, nr. 2 ; *A fost o dată un băiat și-o fată*, nr. 3 ; *Casa cu șapte buclucuri* (Mehes György), nr. 6 ; *Cintec pentru sora soarelui* (recital de poezie), nr. 9.

GIULEȘTI

- Năpasta* (I. L. Caragiale), nr. 3 ; *Copacii mor în picioare* (A. Casona), nr. 5 ; *Cine ucide dragostea ?* (P. Vintilă), nr. 9 ; *Marea Expediție* (R. Muller), nr. 11.

I.A.T.C.

- Bucătăria* (A. Wesker), nr. 1 ; *O sărbătoare princiară* (T. Mazilu), *Procesul Horia* (Al. Voitin), *Simbătă la Veritas* (M. R. Iacoban), nr. 11.

MIC

- Viața e ca un vagon ?* (P. Everac), nr. 2 ; *Subiectul era trandafirii* (F. D. Gilroy), nr. 3 ; *Viața e ca un vagon ?* (P. Everac), nr. 4 ; *Cu cărțile pe față* (A. B. Vallejo), nr. 10 ; *Matca* (M. Sorescu), nr. 12 ; *Răspintia cea mare* (V. I. Popa), nr. 12.

NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“

- Apus de Soare* (B. Șt. Delavrancea), nr. 1 ; *Simfonia patetică* (A. Baranga), nr. 1 ; *Furtuna* (Ostrovski), nr. 4 ; *Năpasta, Conu Leonida* (I. L. Caragiale), nr. 5.

„C. I. NOTTARA“

- Paradisul* (H. Lovinescu), nr. 1 ; *Hamlet* (W. Shakespeare), nr. 3 ; *Oratoriul pentru Dimitrie Cantemir* (M. Emilian, și D. Nasta), nr. 3 ; *Gaițele* (Al. Kirieșcu), nr. 4 ; *A opta zi dis-de-dimineață* (R. Dumitru), nr. 6 ; *Piticul din grădina de vară* (D. R. Popescu), nr. 9 ; *Șoc la mezanin* (I. D. Șerban), nr. 10 ; *Lady X* (de E. Mirea după Th. Middleton), nr. 10. *Ultima cursă* (H. Lovinescu), nr. 12.

„ȚÂNDĂRICĂ“

Nocturn : Grupul de dans contemporan „Consens“, nr. 1 ; *Sinziana și Pepelea* (V. Alecsandri), *Cununa soarelui* (N. Stroescu), nr. 9 ; „Țândărică“, la nunta de argint, nr. 11.

„ION VASILESCU“

O față imposibilă (V. Stoenuș), nr. 1 ; *Eu sint tatăl copiilor* (A. Bocancea), nr. 3 ; *Mitică Popescu* (C. Petrescu), nr. 4 ; *Școala birfelilor* (Al. Popovici, după Sheridan), nr. 9 ; *Dudul lui Traian* (V. I. Popa), nr. 12.

În restul țării

ARAD

Antigona (Sofocle), nr. 9.

BACĂU

Totul într-o noapte (M. Sabin) și *Cantemir* (D. Almaș), nr. 4 ; *Intrigă și iubire* (Schiller), *Mult zgomot pentru nimic* (Shakespeare), nr. 5.

BAIA MARE

Steaua Zimbrului (V. Anania), *Pentru cine bat clopotele* (E. Hemingway), nr. 2 ; *Passacaglia* (T. Popovici), nr. 6 ; *Nu sint turnul Eiffel* (E. Oproiu), nr. 12.

BIRLAD

Montserrat (E. Roblès), nr. 1 ; *Ferma Dangaard* (M. Andersen-Nexö), nr. 5 ; *Umbrele zilei* (R. F. Alexandru), *Speranța nu moare în zori* (R. Guga), nr. 12.

BOTOȘANI

Vlaicu Vodă (A. Davila), *A doua față a medaliei* (I. D. Sîrbu), *Frumoasa fără corp* (V. Hilmu), nr. 4 ; *Soare apune, soare răsare* (S. Ciorte), *Omul care aduce ploaie* (R. Nash), nr. 6.

BRAȘOV

Atenție la cotitură...! (Mehes György) și *Curtea cu miracole* (I. Kambanellis), nr. 4.

BRĂILA

Swanewit (A. Strindberg), nr. 3 ; *Adîncimi* (C. Chiriță), *Insula* (M. Sebastian), *Swanewit* (A. Strindberg), nr. 10.

CLUJ-NAPOCA — Teatrul Național

Singurătatea trăgătorului la țintă (V. Rebreanu și M. Zăciu), nr. 1 ; *Povestea unui ghicitor, și-a bogătaşului furat, și-a hoțului păgubitor, și-a văduvei de laudat*, nr. 1 ; *Pasărea Shakespeare* (D. R. Popescu), nr. 7.

Teatrul Maghiar de Stat

Piticul din grădina de vară (D. R. Popescu), nr. 6.

CONSTANȚA

Isabella, trei caravele și un mare mincinos (Dario Fo), nr. 1 ; *Divorțul* (A. Sever), nr. 6 ; *El, ea și corul* (Gyurko Laszlo), nr. 6 ; *Răsplata* (G. Barbu), nr. 12.

CRAIOVA

Viața e ca un vagon ? (P. Everac), nr. 2 ; *Apus de soare* (B. Șt. Delavrancea), *Vrăjitoarele din Salem* (A. Miller), nr. 4 ; *Soarele și luna*, spectacol de balade și lirică populară, nr. 6 ; *Amurgul acela violet* (I. D. Sîrbu), nr. 10.

Teatrul de păpuși

Ion Talion, De-a Scufița roșie, nr. 11.

GALAȚI

Sfintu Mică Blajinu (A. Baranga), nr. 2 ; *Misterioasa convorbire telefonică* (V. Stoenuș), nr. 3 ; *Fata din baracă* (M. Földes) nr. 6 ; *Inscripție pe o fereastră* (L. Hansberry), nr. 6 ; *Cazul profesorului Enăchescu* (E. Busuioceanu), nr. 10.

IAȘI

Teatrul Național „V. Alecsandri“

Petru Rareș (H. Lovinescu), nr. 1 ; *Simbătă la Veritas* (M. R. Iacoban), nr. 4 ; *Într-o singură seară* (I. Naghiu), nr. 9 ; *Dona Rosita* (F. G. Lorca), *Poveste de iarnă* (Shakespeare), nr. 9.

Teatrul pentru copii și tineret

Joc la soare (scenariu de N. Dănăilă și C. Ciolca după versuri de C. Buzea), *Farse medievale* (H. Sachs), nr. 11.

ORADEA

— secția română —

Singurătatea trăgătorului la țintă (V. Rebreanu și M. Zăciu), *A șasea putere* (Vincenzo di Mattia), *Războiul Troiei nu va avea loc* (Giraudoux), nr. 6; *Play Strindberg* (Fr. Dürrenmatt), nr. 12.

PETROȘANI

Cornada (A. Sastre), *Casa de mode* (Th. Mănescu), *Fata fără zestre* (A. N. Ostrovski), nr. 1; *Amurgul acela violet* (I. D. Sîrbu), nr. 6; *Chițimia* (I. Băieșu), nr. 10.

PIATRA NEAMȚ

Zigger-Zagger (P. Terson), nr. 4; *Valea risului* (C. Munteanu), nr. 6; *Farse medievale* (Foarte buna și foarte vesela farsă a hîrdăului, Comedia celui care a luat de nevastă o femeie mută, Farsa jupînelui Pathelin), nr. 7.

PITEȘTI

O inimă de aur (O. Goldsmith), nr. 2; *Fata bună din cer* (C. Leu), *Mama* (K. Capek), *O inimă de aur* (O. Goldsmith); *Puterea și Adevărul* (T. Popovici), nr. 4; *Nunta din Perugia* (Al. Kirițescu), nr. 6; *Omul cu piciorul bandajat* (Fr. Munteanu), nr. 12.

Teatrul de păpuși

Ursulețul Strică-Tot (Y. Wilkowski), *Aleii, voiniții mei* (V. Huber-Rogoz), nr. 11.

PLOIEȘTI

Adincimi (C. Chiriță), nr. 3; *Drumul spre inima ta* (E. Braghinschi și E. Reazanov), nr. 4.

REȘIȚA

Intr-o singură seară (I. Naghiu), *Misterioasa convorbire telefonică* (V. Stoeneșcu), nr. 11.

SATU MARE

— secția română —

Timon din Atena (Shakespeare), nr. 5; *Eu sint tatăl copiilor* (A. Bocancea), nr. 6; *Cei treizeci se trag din două mii*, *Rugul* (O. Măgureanu), nr. 11.

— secția maghiară —

Electra (Euripide), nr. 5.

SF. GHEORGHE

Teatrul Maghiar de Stat

Trei generații (L. Demetrius), *Poveste despre floricea purpurie* (Karnauhova și Brausevici), nr. 1; *Çititorul de contor* (P. Everac), nr. 5.

SIBIU

— secția română —

Chițimia (I. Băieșu), nr. 4; *O fetiță caută un cîntec* (A. Popovici), nr. 4; *Munții* (M. Bratei), nr. 9;

Sinziana și Pepelea (V. Alceasandri), *Copilul din stele*, nr. 11;

— secția germană —

Don Juan sau dragostea pentru geometrie (M. Frisch) și *Omul cel bun din Si-Cuan* (B. Brecht), nr. 4; *Trei iezii cîntăreți* (adaptare după I. Creangă de A. Gilea), nr. 4;

TIMIȘOARA

Teatrul Maghiar de Stat

Intr-o singură seară (I. Naghiu), nr. 9;

TÎRGU MUREȘ

— secția română —

Procesul rebelilor de pe „Caină” (H. Wouk), nr. 5; *Piticul din grădina de vară* (D. R. Popescu), nr. 6; *Piticul din grădina de vară* (D. R. Popescu), *Procesul rebelilor de pe „Caină”* (H. Wouk), nr. 9;

— secția maghiară —

Iubire (B. Lajos), *Vilegiaturistii* (M. Gorki), *Molière* (M. Bulgakov), nr. 5; *Vilegiaturistii* (M. Gorki), nr. 9;

Teatrul pentru copii

Ianoș Viteazul (adaptare de Tömöry Peter după balada lui Petőfi Sandor), *Cuconițele mele dragi* (scenariu de V. Silvestru după I. L. Caragiale), nr. 11 ;

MERIDIANE

— *Capcană pentru 3.250.000 de spectatori... Automate și colaje, Magdeburg: expoziție de scenografie*, nr. 10 ;

— *Teatrul românesc pe scenele lumii*, nr. 8 ;

BALACI (Alexandru) — *Ecouri contemporane ale teatrului românesc în Italia*, nr. 3 ;

COSMESCU (Nae) — *La Sofia: al IV-lea Festivalul internațional de Teatru T.V.*, nr. 6.

CRIȘAN (Mihai) — *Festivalul internațional al păpușarilor amatori — Chrudim, R. S. Cehoslovacă 1974*, nr. 7.

IUREȘ (Ștefan) — *Paris: Teatru fără nimburi*, nr. 7.

MĂRGINEANU (Ioana) — *Săptămîna teatrală la Praga*, nr. 7.

PRODAN (Ioana) — *Festivalul Internațional de Televiziune. Praga 12-19 iunie 1974*, nr. 7.

VELASQUEZ (Ramon) — *Teatrul cubanez, azi*, nr. 7.

CRISTIAN (V.) — *Annie Fischer*, nr. 1 ; *Elisabeth Schwarzkopf*, nr. 2 ; *Constantin Silvestri*, nr. 3 ; „*Frumoasa din pădurea adormită*“ la *Opera Română*. Recital Martha Kessler, nr. 5 ; *Muzică românească dirijată de americanul Adrian Sunshine*, *Clarinetistul Aurelian Octav Popa*, *Dan Grigore și Eduardo Ricci în „Integrala lucrărilor la patru mîini“ de Schubert*, nr. 7 ; *Ion Voicu — Cristoph Eschenbach*, — *Cvartetul „Academica“*, nr. 9 ; „*Deutsche Staatsoper*“ din *Berlin* („*Olandezul zburător*“ de *Richard Wagner*, „*Così fan tutte*“ de *Mozart*, „*Nasul*“ de *Dimitrie Sostakovici*), nr. 10 ; *Bălcescu la Opera română*, nr. 12.

MILEA (N.) — *Festivalul muzicii de cameră de la Brașov*, nr. 7.

SPIRESCU (Nicolae) — *Panoramic muzical*, nr. 1 ; nr. 3 ; *Trei baletе contemporane: „Văpaia“ la Opera Română*, „*În memorial*“ și „*Carmina Burana*“ la *Opera din Timișoara*, nr. 5.

TEATRUL RADIOFONIC

DIANU (Ion) — *Un teatru fără reflectoare: „Unda veselă“*, nr. 10.

POPESCU (Mircea) — *Teatrul radiofonic pentru copii — Scurtă istorie*, nr. 8.

FILM

SUCHIANU (D. I.) — *Originalitatea filmului românesc contemporan*, nr. 7 ; *Filmul istoric românesc*, nr. 10 ;

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Compania „National Players“ din Washington*, nr. 6.

CODREANU (Petre) — *Arta veșnic tînără a tînărului Moiseev*, nr. 12.

IOSIF (Mira) — *Compagnie du Cothurne: „Fracasse“*, nr. 10 ; *Teatrul Academic de Dramă „A. S. Pușchin“ din Leningrad*, nr. 12.

RĂDUCANU (Miriam) — *Insemnări despre Ansamblul de dans Alvin Ailey*, nr. 7.

MUZICA

CODREANU (Petre) — *Teatrul liric Național „Gonzalo Roig“ din Cuba* („*Cecilia Valdes*“ de *Augustin Rodrigues*), nr. 10 ; *Opereta: coordonatele repertoriale ale noii stagiuni*, nr. 12.

FORTU (Elena) — *T. V. Insemnări de scenograf*, nr. 10 ;

PETROVICI (Virgil) — *Teatru T.V. în uzină*, „*Puterea și Adevărul*“ de *Titus Popovici*, *la Uzina de aluminiu din Slatina*, nr. 6 ; *Cu Teatrul T.V. în mijlocul tîranilor*, „*Hora întreruptă*“ de *Constantin Popa*, *la Cozia-Iași*, nr. 10.

SOLOMON (Dumitru), T.V., nr. 1 ; nr. 2 ; nr. 3 ; nr. 4 ; nr. 5 ; nr. 6 ; *Cronica T.V.* nr. 7 ; *Cronica T.V.* nr. 10 ; nr. 11 ; nr. 12.

ELMU (Bogdan) — *Probleme ale tinerilor, Interviu*. (Cu realizatorii teatrului radio și T.V.), nr. 5.

NOTE, ANTRACTE, VARIA

- Premiile „I. L. Caragiale“ ale Academiei Republicii Socialiste România pentru anii 1969, 1970, 1971, 1972, nr. 3.
- Premii pentru dramaturgie, nr. 11.
- Sunet și lumină, nr. 8.

Atelierul de dramaturgie

- CONSTANTINIU (Cristina) — „Echinoc“ de Leonida Teodorescu, nr. 4; *Colivia nălucilor* de Al. Voitin; nr. 5; *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu, nr. 6.
- IUREȘ (Ștefan) — *Spontaneitatea ritmurilor*, nr. 5.
- MĂCIUCĂ (Oana Maria) — *Spectacol — dialog*, nr. 4.

Puncte de suspensie...

- MIRODAN (Al.) — *Distribuțiile sfărimate*, nr. 1; *Catharsisul în punți de nylon*, nr. 2; *Shakespeare celest*, nr. 4; *Jago în muncă de reabilitare*, nr. 5; *Hamlet...*, nr. 6; *Bătaia văzută din Fotoliul de orchestră*, nr. 7; *Astă seară se joacă „Nunta“*, nr. 9; *Teatru fără cuvinte*, nr. 10; *Foaiерul*, nr. 11; *Spectacolul cu geometrie variabilă*, nr. 12.

Semnal

- MUNTEANU (Virgil) — *Copii și teatrul*, nr. 2; *Oedip are 17 ani!*, nr. 3; *Satul*, nr. 4; *Denumiri și inițiative*, nr. 5; *Ches-tiunea cu căciula*, nr. 6; *Stimată tovarășă directeare!*..., nr. 7; *Teatrul din Titan*,

nr. 8; *I se spune Șmaga*, nr. 9; *Nu tra-geți în organist*, nr. 10; *Hobby*, nr. 11; *Vreo patruzeci sau cite?*, nr. 12.

Amatori

- MUNTEANU (Virgil) — *Casa de cultură „Gri-gore Preoteasa“*, Teatrul studentesc, „Po-dul“, *Hamlet* de Shakespeare, nr. 4.
- NEMȚEANU (Dan) — *Ștefan Hablinski*, nr. 7.
- NICULESCU (Ionuț) — *Note*, nr. 4; nr. 5; nr. 11, nr. 12. *Teatrul „Manuscriptum“*. *Dosarul unei crime politice*, nr. 12; *Tudor Argezi, infidelul cronicar dramatic*, nr. 12.
- P. (I.) — *Cărți — reviste*. *Arhitectura*, nr. 1/1974, nr. 4; *A avea „chemare“...*, nr. 12; *Sufletul fotografiei de teatru*, nr. 12.
- R (C) — *Expoziția Victor Eftimiu*, nr. 2.
- RED. — *Nicolae Istrati*, nr. 7.
- REP. — *Pasiunea pentru teatru, Actualitatea politică a mesajului*, nr. 5.
- ROMAN (Dimitrie) — *Corespondență din Brașov: „Bastionul țeșătorilor“ așteaptă inițiativele oamenilor de teatru*, nr. 5.
- ȘOVA (Coman) — *Fața nevăzută a scenei*, nr. 4.
- TEODORESCU (Leonida) — *Antract, Atenție cronicari!*, nr. 1.
- T. (Paul) — *Revista revistelor*, nr. 12.

AVIZIER

- București: Teatrul de Comedie, nr. 11.
- Galați: Teatrul Dramatic, nr. 12.

PENTRU 1975
ABONAMENTE

LA

ZIUA CONSTANȚEI

ADRESAȚI COMENZILE DUMNEAVOASTRĂ PRIN OFICIILE
POȘTALE ȘI FACTORII POȘTALI

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

21 lei pe trei luni ;

42 lei pe șase luni ;

84 lei pe un an



I. P. „Informația” — c. 1709

44 200

LEI 7