

AUGUST 1974

Secretarul general al partidului a recomandat ca întregul ansamblu, de probleme și orientări teoretice și ideologice care se pun în fața creației literare în etapa actuală a dezvoltării societății noastre să facă obiectul unor dezbateri ample și profunde cu masa scriitorilor, în cadrul uniunii și asociațiilor scriitoricești, în revistele de specialitate. Această activitate trebuie să ducă la ridicarea nivelului ideologic al creatorilor de artă, la înțelegerea aprofundată de către aceștia, în lumina filozofiei materialismului dialectic și istoric, a proceselor care au loc în societatea noastră, la abordarea, de pe aceste poziții, în operele literare a noilor realități sociale.

În încheiere, secretarul general al partidului și-a exprimat convingerea că în țara noastră există puternice forțe creatoare în domeniul literaturii capabile să asigure realizarea de noi și valoroase opere literare cu caracter revoluționar, militant, care să marcheze un pas înainte în dezvoltarea culturii noastre noi, socialiste, să contribuie din plin la educația socialistă a maselor. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a adresat tuturor scriitorilor îndemnul de a contribui prin întreaga lor activitate de creație la înșăptuirea programului partidului de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și trecere spre comunism, la întărirea solidarității partidului și poporului nostru cu forțe revoluționare, progresiste de pretutindeni, la victoria luptei mondiale pentru pace și progres social, pentru instaurarea unei lumi mai bune și mai drepte pe planeta noastră.

Cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, îndemnul adresate cu emoționantă prietenie creatorilor de artă sînt primite de unanimitatea celor ce lucrează în sectoarele vieții artistice românești cu admirație și deplină aprobare, ca termen de absolută referință pentru munca și creația lor, necondiționat și cu fervoare puse în serviciul poporului, partidului, patriei noastre socialiste.

Lucrătorii din teatre — actori, regizori, scenografi, tehnicieni, — deopotrivă cu dramaturgii și criticii dramaticei, nu precepeșc, nici ei, nimic din pasiunea lor creatoare pentru a demonstra fierbîntea lor angajare la cauza măreață, constructivă, la care ne cheamă partidul. Festivalul dramaturgiei românești desfășurat, în faza lui finală, în pragul aniversării jubiliare a celor trei decenii de la Marca Eliberare din August 1944, a vrut, înainte de toate, să fie o modestă mărturisire a acestei profunde și unanime angajări. Toate colectivele teatrale ale țării s-au străduit, în vederea participării lor la festival, să dea măsura maximă a fermității lor ideologice și cetățenești, a gândirii lor creatoare, a capacităților lor expresive și, mai ales, a integrării lor în orizontul vast al problemelor și aspectelor edificării țării și societății noastre noi, a moralei și spiritualității omului, care s-a regăsit și înnoit pe sine, luînd conștient parte la înnoirea revoluționară a patriei. În adîncul lor, faptele de artă cu care teatrele s-au mărturisit în acest festival, au fost, în același timp, tot atîtea omagii, unite, aduse conducerii de partid și de stat, tovarășului Nicolae Ceaușescu, cîrmuitor de geniu al României socialiste către acea lume mai bună, mai dreaptă, mai frumoasă, către lumea omeniei comuniste, preconizată prin îndemnul și deschisă prin realizările de el însuși inițiate și însuflețite.

DRAMATURGII ÎN ANUL XXX

PAUL ANGHEL

Istorie și scenă

Împlinindu-se 30 de ani de istorie nouă, putem încerca dacă nu o recapitulare de titluri — ceea ce va face, desigur, un istoric al teatrului — măcar o recapitulare de tendințe sau tentații deschise dramaturgiei noastre în această mare epocă.

Întrebarea pe care mi-o pun s-ar putea rezuma la atât: dacă n-ar exista o istorie scrisă aș putea reconstitui, din afară, pe baza textelor destinate scenei, tipul acestei societăți nou întemeiate și principalele ei momente?... Mi se va răspunde: teatrul nu reprezintă istoria faptică a unei societăți, ci istoria substanțializată, istoria ca dramă. Un alt răspuns posibil ar fi: teatrul e un document al mentalității unei societăți; în paginile unui dramaturg veți citi nu ceea ce este în fond istoria, ci felul cum și-o reprezintă contemporanii dramaturgului, cu toate limitele lor. Încă un posibil răspuns ar suna cam așa: dar de ce numai o felie de istorie, cînd istoria e mai vastă? Nu poți afla nimic sau mai nimic despre o epocă teatrală mai înainte de a raporta la precedența sa istorică. Un răspuns la întrebarea anterioară ar pretinde deci o întrebare: cum arăta dramaturgia la români mai înainte de această epocă?

Iată deci că răspunsurile s-au complicat și s-ar putea complica înfinit. Fiindcă dacă ne-am opri doar la ultimul punct, referințele obligatorii ar crește arborescent: într-o literatură, în oricare literatură, drama ca gen se naște — oricît ar părea de curios — nu



în conexiune cu liricul, ci cu epicul. Drama, tragedia și chiar comedia au nevoie, pentru a crește robust, de solul gras al epicului, de marile cronici, epopei sau romane sociale, într-un cuvînt de cronică, de precedența spectacolului narativ, care se desfășoară masiv, liniștit și orizontal. Esențializarea dramatică se produce prin țîșnire, vertical. Ceea ce ar însemna că precaritatea dramatică a unei literaturi trebuie căutată în carența epicului. Cum stau lucrurile la noi?

Literatura română e o literatură cu o creștere paradoxală. Ne-am trezit dintr-o dată, la sfîrșitul sec. XIX, fără intense pregătiri anterioare, cu un dramaturg perfect — Caragiale. Miracolul apariției lui, în dramă, este echivalentul apariției lui Eminescu, în lirică. Caragiale ne-a dat excepția, rămîind în epocă singur, ca un Shakespeare fără dramaturgii elisabetani. O epocă elisabetană a teatrului românesc nu se putea astfel compune într-un singur moment ci într-o sumă de momente ulterioare, într-o întreagă evoluție, oricît de sincopată. Teatrul de după 1914 se include acestei evoluții, urmînd aceleași legi de dezvoltare paradoxală, despre care vom mai vorbi.

Fiindcă iată, la un sfert de veac după Conu Iancu, apare Camil. El nu e tributary niciun mîntășului său, pînă acolo încît orice raportări la ancestrăție par imposibile. Camil, ca și Caragiale, pare a se naște pe un pămînt gol. În schimb, firul tradiției nu se rupe, ci se dezvoltă însă, la rîndu-i, para-

doxal: Victor Eftimiu, alt dramaturg profesionist, nu-l continuă pe Caragiale și se întoarce cu mult în urmă, preluând (într-un compartiment al operei) fericul lui Alexandri și apetitul pentru tipurile universale al pașoptiștilor romantici. Tot înapoi, ba chiar mai înapoi, deci dincolo de Alexandri, se întoarce Mihail Sorbul, care împlinește drama istorică de-a dreptul în cronică medievală sau îl continuă în drama modernă pe Caragiale din Năpasta. Caragializează, cu cite o aripă. Mușatescu și Kirilăscu, dar marele caragialean, cel care va ridica „moftul“ la prestigiul tragicului, va fi un dramaturg de limbă franceză și de origine română, Eugen Ionescu. Notabil, un alt dramaturg, Victor Ion Popa, se întoarce și el înapoi, la chiar sursele dramei: teatrul popular. El încearcă să reactualizeze farsa și misterul, el ambiționează să pună în mișcare energiile populare, făcătoare de spectacol. Insist asupra acestui aspect, cludind valoarea textelor, pentru a sublinia registrul larg al tendințelor și tentațiilor dramaturgiei noastre post caragialeene, din care nu s-au exclus, odinioară ca și azi, experimentele la zi. Oricum, de reținut este că prin Caragiale apare la noi dramaturgul profesionist, fără de care nu există nici producția dramatică constantă, nici teatrul național. De reținut este, de asemenea, că dramaturgii profesioniști care urmează sint mulți raportați la 1 (Caragiale), sint puțini raportați la o literatură: A. D. Hertz, Mircea Ștefănescu, Mihail Sebastian etc.

Dacă acesta a fost registrul moștenit, de nume și de tendințe, ce-și putea dori literatura dramatică de după 23 August? ...Să se deschidă spre tematica tumultuoasă a noii epoci istorice. Și s-a deschis amplu! Să continue preocupările tradiționale, obsesiile specifice unei literaturi, în noile coordonate istorice. Și s-au continuat aceste preocupări, renovându-se! În sfârșit, să înmulțescă numărul profesioniștilor, astfel încât instituția teatrală să se bizuie, dacă nu în exclusivitate, în majoritate pe producția națională de texte. Oprindu-ne la ultimul punct, mi se pare că noua epocă a dat naștere celui mai mare număr de dramaturgi profesioniști din literatura română. Acum au apărut fenomenul Baranga, fenomenul Paul Everac, fenomenul Horia Lovinescu, și spun fenomene, pentru simplul fapt că opera dramatică a numai unuia singur dintre cei trei, echivalează, ea număr de texte, cu întreaga producție dramatică dintre cele două războaie. Este impresionant cât a scris Baranga, este impresionant cât a scris Everac, este impresionant cât a scris Horia Lovinescu. Toți trei au scris pentru teatru, n-au făcut literatură dramatică precum subsemnatul, toți trei au fost jucați pe zeci de scene, acoperind practic prin producția lor suprafața scenelor României și stagiunile pe decenii întregi.

Dar, dacă așa stau lucrurile, cum se poate afirma că dramaturgia e un domeniu literar carent, raportat la poezie sau proză? Fiindcă iată, după cei trei, covârșitori ca amploare, urmează Lucia Demetrius și Mihail Davidoglu, Alexandru Mironian, Radu Cosașu, Teodor Mazilu, Dan Tărchilă, Dorel Dorian, pînă la contingentele mai noi din care fac parte, peste vîrste, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu, Radu Dumitru, Paul Cornel Chitic, Mihai Neagu Basarab și alții. Dramaturgia, ca gen, a devenit contagioasă. Prin contagiune, au călcat cu dreptul în dramaturgie, prin creații remarcabile, un prozator ca Eugen Barbu, un poet ca Marin Sorescu, o ziaristă cum este Cătrinel Oproiu.

Mi se pare că dacă am realiza o antologie a dramaturgiei românești, în cei 30 de ani, lucru care ar trebui grabnic făcut, am căpăta o imagine pe cit de pregnantă pe atît de dătătoare de nădejdi sau, ca să nu umflăm datele, o imagine exactă: literatura dramatică a acestei epoci nu e altfel decît literatura acestei epoci și nici altfel decît literatura română în ansamblul ei, cu toate marile sale merite și scăderi. Problematicele acestei dramaturgii s-a substanțializat, în detrimentul divertismentului — legat fatal de ideea de teatru —, în favoarea dramei de conștiință sau a dramei document. Mobilitatea peisajului dramaturgiei e remarcabilă, cuprinzînd autori și tendințe dintre cele mai ireductibile, de la tradiționaliști pînă la avangardiști. Ce ne mai lipsește?

...Puțin, ca să avem o mare dramaturgie, adică totul! Și ca să nu alarmez, prin acest somn de exclamare atît de blajin în fond, voi încheia prin a spune că o literatură începe în fiecare zi, fiind zilnic confruntată cu problemele fundamentale. Cînd le vom rezolva pe acestea? Niciodată, adică mereu.



AUREL BARANGA

Chemarea acestor ani

Cred că nici o disciplină artistică n-a beneficiat mai puternic de pe urma schimbărilor structurale petrecute în țara noastră în ultimii treizeci de ani ca teatrul. Nu-mi voi baza afirmația pe date statistice: atâtea teatre înainte de război, atâtea astăzi. Comparația a fost prea des folosită ca să nu fi pierdut din încălcătura ei emoțională. Mă voi sprijini pe o altă realitate concretă, controlabilă și de infinite semnificații: relația autorului dramatic original cu publicul. Cel mai strălucit succes cu o piesă românească nu reușea să depășească suta de spectacole. Ne stau mărturie scriptele teatrelor naționale de odinioară cu încheierile lor contabile melancolice. Astăzi — și uităm cu prea mare frivolitate acest adevăr — trei, patru și cinci sute de reprezentații, cu aceeași piesă, nu mai constituie o surpriză. Trebuie să înțelegem, din acest fapt, că a sporit considerabil calitatea pieselor noastre? Nu ader la ipoteză, să ne ferim de maladia contagioasă a orgoliului. Să fim însă de acord cu o altă încheiere: că a crescut în acești treizeci de ani un public entuziast și receptiv, care înconjoară scenele noastre cu o mare și nedezmințită tandrețe.

Autorului dramatic i s-a făcut cel mai mare dar la care ar fi putut râvni vreodată: spectatorii. Când am debutat la Național cu Iarbă rea, neuitatul, veneratul meu maestru, Sică Alexandrescu, prevedea, optimist, piesei cincizeci de reprezentații. A făcut aproape două sute, cu casa închisă, într-o singură stagione. Și, să nu uităm, era imediat după război, într-un anotimp de foamete și sărăcie lucie. Sala „Studioului“ era neîncălzită, directorul teatrului, Zaharia Stancu, urmărea spectacolul cu paltonul pe el, actorii se drogau, preventiv, cu aspirine, dar publicul aplauda cu căldură. Când am scris cu Moraru Pentru fericirea poporului, nimeni — în cap cu interpretii — nu se aștepta la o lungă carieră a piesei. Drama a fost reprezentată de peste trei sute de ori în aplauzele unor săli totdeauna atente și interesate. Să mai amintesc — din aceeași experiență personală verificată — succesul Mielului turbat care a atins cifra record, incredibilă, de zece mii de spectacole? Aceleași mărturii le pot depune:



Lovinescu cu Citadela sfărâmată, Mirodan cu Ziariștii, Everac cu Fluturile pe lampă, Ecaterina Oproiu cu Turnul Eiffel sau Băieșu cu Preșul. Întrebarea care se ridică este una simplă dar de somăție urgentă: putem, noi, dramaturgii, râvni mai mult? Într-o vreme cind în atâtea locuri ale lumii teatrele sînt goale, izgonite la periferia vieții artistice de o televiziune necruțătoare, putem noi, dramaturgii, visa o altă relație cu publicul mai strălucită, mai intimă, mai plină de o adîncă și răscolitoare iubire? Fără îndoială că nu. Sîntem, în schimb, obligați să medităm la cîteva răspunderi. Să ținem minte o lege: publicul se cîștigă cu dificultate și se pierde cu ușurință. Să păstrăm, deci, cu sumpătate dragostea lui. Și n-o putem face altfel decît scriind piese din ce în ce mai bune, de o mare deschidere spre spiritualitatea contemporană și de o calitate artistică desăvîrșită. Dramaturgia noastră trebuie să cîștige în diversitate tematică. Viața e infinit mai bogată decît o înfățișăm noi. Lucrările originale se cuvîne să atace toate genurile, de la tragedie la farsă, scrise, însă, toate cu aceeași îngrijire. În artă, simplificările, absolutizările, schematizările sînt mai mult decît dăunătoare: se pot solda cu prețuri negative incalculabile. Să avem deci o grijă infinită de publicul nostru. La dragostea lui nețărnută să răspundem cu un efort de creație înzecit. E lecția de răspunderi și bărbăție la care ne cheamă cei treizeci de ani de libertate pe care îi slăvim,



PAUL EVERAC

O să facem mai mult

Se spune că aş fi un autor destul de jucat. Asta înseamnă un autor destul de judecat. Este judecata mai favorabilă sau mai puțin? Cine o poate întări decât timpul!??...

Unii se grăbesc să arate că a venit o altă generație, care face o altă dramaturgie, fiindcă, mă rog, „consacrații“ au dat în repetiție sau în lucruri minore, calpe ori elucubrante. Așa o fi, dar tot timpul, (și nu cei grăbiți cu clasificările), verifică această altă dramaturgie, dacă alta este, și nu e tot aceeași în forme puțin mai eliptice, mai analitice sau mai bizare. Bizareria nu ține loc de noutate, nici compunerea anticalofilă de spontaneitate, nici sinceritatea de valoare, nici duritatea de franchețe. Sint condeie care s-au verificat (Naghiu, Iacoban) și condeie care s-au infirmat. Și cam asta e tot. Nici o morbidete nu s-a consolidat, nici o aiureală n-a dat sentimentul genialității.

Să fie nevoie de o altă dramaturgie, de un alt fel de dramaturgie? Cam cum? Cam ca la cine? În multe țări dramaturgia e moartă. A încercat tot felul de artificii până s-a dezunflat. Și erau țări puternice, de cultură.

Aici, la noi, în 30 de ani, s-a ales destulă dramaturgie. Poate nu e mondială, dar există. Ba eu am conștiința metă că e în progres.

În cultură progresul nu e obligatoriu, stihiat. Nu poți să spui: vreau să progrez în cultură și, pe cale de consecință, să și progrez. O dată merge mai bine pictura, altă dată romanul sau muzica simfonică. După aceea vin perioade de stagnare, de reculegere. Sau de apatie, — pentru cite un gen.

Nu e obligatoriu nici ca dramaturgia să meargă tot timpul în progres. Dar sentimentul meu este că a mers. Nu-mi dau seama dacă ne trebuie chiar altă dramaturgie. Dar îmi dau seama că ne trebuie una mai bună. Și că se poate.

Treizeci de ani sint o bună epocă, în care s-au făcut multe lucruri. Unele extraordinare. S-au făcut și în mișcarea de teatru. Am făcut și noi cit am putut. O să facem probabil mai mult, cu sentimentul că servim o cauză importantă.

Ce s-a făcut? Mai intii s-a deschematizat în bună măsură. Nu chiar de tot, dar dramaturgia, prin chiar natura ei, are un anume schematism implicit (probă că un prozator, cind nu operează reducția la schemă dramatică, pare, în teatru, prolix și adipos).

Apoi s-a demitizat. Poate puțin cam mult. Nu trebuie șterse toate miturile cu buretele. Nici luate în deridere șmecherească. Și apoi, dacă ștergi pe unele, trebuie să știi să crezi altele, mai puternice. Dar, în fine, s-a făcut o operă antiretorică, bună.

Apoi s-au creat eseuri, simboluri, alegorii. Nu prea aveam de nici unele. Nu toate aceste eseuri și parabole „se țin“, unele sint de carton sau foarte incurcate. Dar bine că au apărut, ele nu lipsesc din nici o literatură. Am convertit așadar o lipsă. S-au născut fabule filosofice, și acum, în urmă, au căpătat și un „cachet“ autohton. Cam pe de-a-supra. Dar bine că se caută marele timbru, marea semnificație.

În sfârșit, s-a accentuat desenul realist. A căpătat chiar o degajare pe care n-o avea. Uneori respiră un aer voit neglijent. Alteori, curată neglijență. Când vrei să deschizi poarta sufletului nu iei șperaclu, cum se mai întâmplă. Dar, în general, cheile sint mai fine, scîrțite mai puțin, de la o vreme.

Cam astea s-au făcut. Pe frontul ei îngust, cu detașamentul ei mic, dramaturgia s-a mișcat destul de bine în actualitate, „acoperind“ mereu sectoare. După 30 de ani nu putem fi insensibili la aportul ei.

Nici liniștiți.

Și, ca totdeauna, cei care mai au puțină neliniște în ei, o să încerce să facă mai mult. Jucați sau nejucați vom fi judecați. De timp.



AL. MIRODAN

A construi

În ziua de 24 August 1944, bombardamentul hitlerist m-a prins lângă Calea Victoriei; după trecerea stukas-urilor am văzut Hotelul „splendid“ (peste drum de „Athenée Palace“) în flăcări, am văzut „Casa nouă“ (unde locuia regele Mihai) din cuprinsul palatului regal aruncată în aer și pe urmă, îndreptându-mă spre Telefoane, am văzut Teatrul Național, preschimbat în moloz. Am văzut loja directorială (care fusese ocupată cindva de Caragiale) transformată-n țândări, am văzut la picioarele mele „galeria“, de unde, sprijinit de balustradă, asistasem, în urmă cu cîteva luni de zile, la avantpremierea piesei Iată femeia pe care-o iubesc de Camil Petrescu; auzind mărturisirile autorului, am ridicat o fișie dintr-o rochie de satin albastru tip epocă (Molière? Madame Sans-Gêne?) și am lăsat-o apoi să-mi lungească, încet, printre degete, în moloz. Era, cred, cea mai mare grămadă de moloz din istoria teatrului românesc. De ce, ori de cîte ori mă gîndesc la 23 August, min-tea mea se întoarce, în chip de pelerin, la

ruinele Teatrului? Pentru că, fără îndoială, bombardarea lucidă, furios-calmă, cu „mesaj“ limpede a scenei unde îl văzusem pe Hamlet, a însemnat pentru mine — alături de Auschwitz-urile fără număr — voința fascismului de a distruge. Și pentru că, întreaga gîndire și strădanie a generației mele s-a constituit, prin opoziție cu fascismul, într-o mare voință de a re-construi și construi.

Căutătorii de semnificații generale și de „trăsături unice“ vor observa, miine, cu siguranță, că piesele celor mai buni dintre dramaturgii post-belici sînt dominate, pînă la obsesie, de refuzul categoric opus tendințelor sau actelor distructive și de ideea construcției. Privind înapoi, peste ani și decenii, la piesele mele de teatru, le văd, mai clar ca oricînd, dominate total de ideile despre care vorbesc. Se poate discuta despre un proiect a priori stabilit? Nu. Cred însă că se poate discuta despre ceva însemnînd mai puțin și mai mult decît un proiect, adică despre o nevoie a priori înrădăcinată. Și niciodată consumată pînă la capăt. Ziariștii, textul meu de început, pune-n discuție două atitudini față de persoana umană: pe deo parte, Tomovici, Pamfil și alții, invizibili, al căror scop, izvorit din necesitate, îl constituie distrugerea tînarului Ion Gheorghe, autor de critici incomode și „dăunătoare“ la adresa in Justiției; pe de altă parte, Cerchez și ai săi; lupta acestora din urmă fiind îndreptată împotriva demolării organizate și pentru reconstruirea vieții lui Ion Gheorghe. Misiunea Șefului sectorului suflute e afișată fără echivoc. Pătrunzînd în casa Magdalenei, eroina comediei, el încearcă să înlătore factorul de eroziune pe care-l reprezintă Bărbatul (Horațiu) insetat de stăpînire a partenerii pînă la transformarea acesteia în obiect, să oprească procesul de distrugere (și autodistrugere) al femeii și să-i ofere șanse pentru „re-facere“.

Iar o piesă precum Camuflaj, ca să mă opresc aici cu exemplele, a vrut să înfățișeze revolta cîtorva oameni de teatru din timpul războiului împotriva forțelor care impuneau prin mijlocirea legilor fasciste anihilarea dreptului la gîndire și expresie umanistă. Participînd cu mari riscuri la montarea, sub un nume fals, a Stelei fără nume de interzisul Mihail Sebastian, eroii piesei construiau un gest și o speranță.

CONSTANTIN MUNTEANU

Teatrul și viața

În vara anului '72, făceam pentru a multa oară un același drum la București, în speranța că vreuna din primele mele piese de teatru va ajunge la public.

— Ești fizician la Uzina de fibre sintetice Săvinești — îmi spune unul din mentorii mei în de-ale scrisului — de ce nu scrii ceva și despre viața de uzină?

Nu i-am răspuns. De altfel, nici nu aveam ce să-i răspund. Ideea nu mi-a suris nici-odată. Cunoșteam destulă literatură, destule spectacole despre viața de uzină — acea viață de uzină văzută din biroul serviciului protocol sau din cabinetul directorului, acolo unde ziariștii vin, beau o cafea, poate și un coniac, își notează câteva cifre semnificative, dacă mai au timp, vizitează și secția model, apoi se grăbesc spre motelul din apropiere ori spre gară.

— Să scrii neapărat ceva despre viața de uzină — mi-a repetat prietenul.

— Despre care viață? am îndrăznit eu să-l întreb. Despre viața tinerilor ingineri care locuiesc în vile sau apartamente vaste și vin la lucru în mașini de lux? Or, poate, să scriu despre muncitori în salopete noi-nouțe, pe fruntea căroră nu apare nici un strop de transpirație?

— Nu. Scrie despre viața pe care o cunoști tu.

N-am promis nimic. Față de tot ce cunoșteam eu că se scrisese despre uzină, nu mă



simțeam în stare să mai „fac“ ceva. Dar, odată întors la uzină, am privit în jur ca la un spectacol, un spectacol pe care nu-l văzusem pe nici o scenă, pe nici un ecran. Seara, la întoarcerea acasă, simțeam că duc în mine, ca pe o povară, imaginea vie a zilei de muncă, o povară ca o obsesie, de care m-am eliberat scriind Iubirea mea cu zurgălăi, scenariu pentru T.V., distins cu premiul al II-lea la concursul din anul 1972. În martie 1973, scenariul a fost transmis la T.V., în regia Letiției Popa. Critica l-a primit ca pe „o lucrare pulsind de viață ne-sofisticată, așa cum e ea“. Colegii de uzină m-au felicitat, sincer m-au felicitat, dar mulți au avut grijă s-o facă între patru ochi, să nu mai fie cineva de față, poate vreunul dintre cei „vizați“. Îndoielnică recompensă morală. Și totuși, am simțit deplin plăcerea strădaniei împlinite; am simțit-o în ziua cînd, după premieră, m-a oprit un muncitor în curtea uzinei: „Am auzit că dumneavoastră sintetizați autorul piesei de marți seara — felicitări! Să mai scrieți, tot așa. Să veniți și pe la noi prin secție, avem subiecte pentru trei piese“.

M-am dus în secția aceluia muncitor. L-am cunoscut colegii de muncă, m-am împrietenit cu ei, le-am aflat înfrîngerile și victoriile, visele lor de zbor. L-am cunoscut apoi pe inginerul Cornel Rotaru, inventator de mare clasă, capabil s-o

ia mereu de la capăt pe drumul sinuos al reușitei. S-a născut astfel o nouă lucrare dramatică, Trenul din zori, transmisă anul acesta la radio Iași, iar pe masa mea de scris se mai află o piesă de teatru și o lucrare în proză, tot despre „viața nesofisticată, așa cum e ea“.

Zilele petrecute printre constructorii marilor șantiere, unul dintre acestea fiind și zona de extindere a platformei industriale de la Săvinești, au lăsat în urma lor, pe masa mea de scris, scenariul radiofonic Cursa de Brașov, transmis în iunie a.c. la Radio București.

Cu trei ani în urmă, am făcut o vizită foștilor mei colegi de facultate, Valerică Grecu și Nae Dobrescu, geofizicienii la o întreprindere de prospecțiuni geologo-geofizice, undeva în nemărginirea munților. I-am așteptat „la bază“ pînă seara tîrziu, și tocmai mă întrebam ce li s-o fi întîmplat cînd iată-i că vin, cu aparatele agățate de gît, pioletul sub braț, pothartul în mînă și rucsacul după cap, cit un munte, plin de pietre — pietre în pungi de polietilenă, însoțite de bilețele : „probe de studiu din zona cutare“. Au zăvorit totul în dulapuri mari, metalice, ca pe o comoară, apoi au zis :

— Urcăm în limuzină, mergem la metropolă și bem un pahar, de amicitie.

Rînd pe rînd, am aflat că limuzina era de fapt o mașină de teren cu rîni din ultimul război mondial, metropolă era o mică stațiune montană la vreo cincizeci de kilometri depărtare, iar „paharul de amicitie“ avea să fie un adevărat ospăț.

— Iar au venit geologii, ne facem planul pe toată săptămîna — am auzit o chelneriță spunînd alteia în timp ce intrau colegii mei.

Am povestit colegilor, ei au ris.

— Oare noi cit am făcut din plan ? ! — s-a întrebat pe la mijlocul ospățului Valerică.

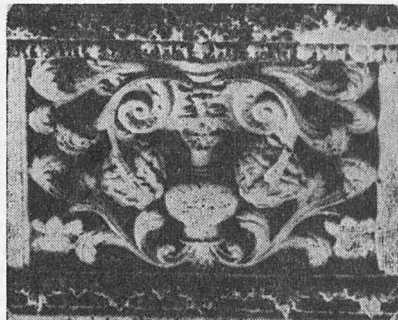
Ne-am amintit cu toții de visurile cu care am pornit la drum pe vremea studenției, apoi am pus pe celălalt platan al balanței realizările. Discuția a durat mult, cale de două lăzi cu bere.

Cînd am plecat de la colegii mei geofizicienii, duceam în mine ideea unei noi piese de teatru despre ce-am visat și ce-am realizat. A trecut un timp, ideea a prins contur, dar de la contur la piesă aveam nevoie de detalii. Mi-am vizitat din nou colegii. Apoi am vizitat și alți colegi, am cunoscut alte domenii de activitate, alte detalii, dar, în general, aceleași probleme de viață. Cînd materialul faptic mi-a fost suficient, am-am hotărît să scriu piesa, dar s-o scriu astfel încît schimbînd decorul și cîțiva termeni tehnici, ea să fie o lucrare și despre viața tinerilor din industrie, agricultură sau din învățămînt, nu numai despre geofizicienii. Piesa se cheamă Valea risului, premiera ei a avut loc în luna mai a.c. pe scena Teatrului Tineretului din Piatra Neamț.



Acum, la ora primilor pași, îmi place să cred că am ajuns la public doar atunci cînd am scris despre realitatea pe care-o cunoșteam cel mai bine, realitatea în mijlocul căreia îmi desfășuram munca de zi cu zi. Și cum cele scrise de mine n-au fost întotdeauna elegii sau ode — deși eu le numesc totuși, în mîntea mea, „ode realității“ — am simțit reacția mediului social elogiat. Am pierdut „prieteni“ vechi dar am cîștigat prieteni noi, sinceri, necunoscuți mie pînă acum.

Și-ni mai place să cred că literatura, literatura dramatică în special, este o angajare directă în viața socială — o horă în care, dacă intri, merită să joci cîstit, bărbătește și, mai ales, cu pasiune.



IOSIF NAGHIU

Romantismul implicării

Anii aceștia din urmă, care s-au scurs, s-au definit pentru mine și pentru cei al căror destin literar îmi este apropiat, prin două perioade distincte. Perioada romantică și cea a implicării.

Prima, deci, dacă vrei, este perioada romantică, „perioada albastră“, în care descoperindu-ne, descopeream — ce ou al lui Columb al tuturor oamenilor și timpurilor! — perioadă de febrile discuții, de negări și susțineri, de lecturi înfierbântate și de tot atât de înfierbântate opinii, de speranțe și deziluzii, perioadă în care cu primele noastre încercări de piese, tatonam reviste și suflute, editori și regizori, (oh, mai ales regizori, care de sus, de foarte de sus, discutau cu noi între un Shakespeare și un Becket, ușor angoasați, ușor inspirați), pentru ca până la urmă să găsim înțelegere generoasă și doritoare de demonstrație din partea unui actor!

Perioada aceasta romantică, superbă prin încăpăținarea noastră de a scrie teatru și a ne impune, superbă și prin încăpăținarea marelui mecanism teatral de a ne verifica și răsverifica, nu poate fi uitată pentru că într-însa există, cred, veșnica tinerețe a teatrului, permanența lui înnoire, puterea de a fi, și de a aduce și ceea ce a fost, sau va fi, alături de prezent.

Pentru mine și pentru cei a căror inimă a început să bată atunci la ușile teatrului, perioada asta a însemnat întâlnirea definitivă și definitivă cu cițiva dramaturgi în formare, cunoașterea și apropierea de ei, prin scris și prin gând, de maturitatea artistică. Maturitate ușurată de rulajul acesta în același pluton de idei. Idei care, de ce să nu recunoaștem, uneori erau cam stângaci colorate de virstă și grabă, dar care, alături — și aici de ce să nu recunoașcă și alții — aveau o detență în timp și în spațiu invidiante.

Deci, pentru mine, această perioadă romantică înscamnă întâlnirea unei generații sub semnul Frunzelor galbene pe acoperișul ud, și al Bătăturilor de fiecare zi, al Absenței și al Iertării. Al Săptămânii patimilor și al lui Socrate și ar mai fi altele piese de amintit, chiar dacă tangoul generației a continuat la Nisa, lângă Iași sau s-a pierdut pentru o vreme în burta unui chit legendar.

Dar, tot pentru mine, această perioadă a însemnat și cunoașterea aprofundată a dramaturgiei mature, formate, care mi s-a impus — mai greu sau mai ușor — și care



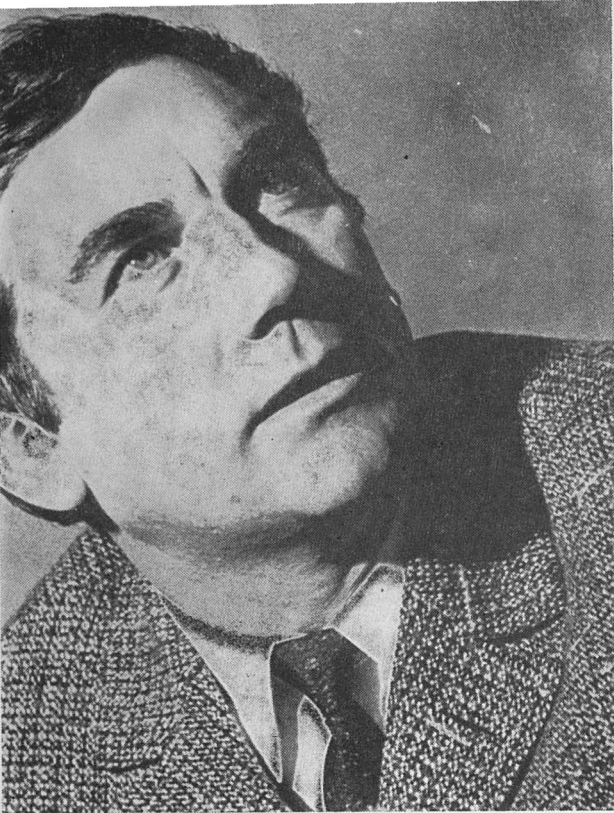
m-a făcut s-o admir, uneori, s-o respect, alteori, și care oricum va rămâne pentru mine un punct de referință, de plecare și continuare.

Și tot în această perioadă, am cunoscut oameni de teatru tineri, tineri prin pasiunea lor care a desființat barierele vârstei, sînt prea mulți ca să-i pot numi pe toți, dar mă simt obligat prin tot ce am scris pînă acum și datorită lor, să amintesc de tinerii mei prieteni Șelmaru și Tornea (ar trebui scrisă o carte odată despre oamenii aceștia minunați care trăind pentru teatru fac și istoria teatrului), față de pasiunea cărora, eu, de ce să nu recunosc, mă simt rușinos de bătrîn.

Toate acestea le-am cunoscut în perioada romantică.

Și totuși, dacă mă gîndesc bine, această perioadă a fost și perioada implicării, a angajării. Încete, sigure, tot mai sigure.

Oricum, perioada romantică a formării — deși nu poți să știi niciodată — a trecut. Sîntem mai mulți azi decît înainte, și probabil că sîntem și mai buni. Începînd cu Baranga și terminînd cu un alt început care se numește Radu F. Alexandru. Și drumul nostru azi este unul singur cu toate că sîntem mult mai diverși și cu mult mai complecși. În asta constă implicarea noastră. A acestei bresle, de timpuri ai scenei, care într-un moment de orgoliu și-au spus dramaturgi.



D. R. POPESCU

Cum se scrie o piesă

Toate căutările din teatru n-au dus decît la Roma, (aşa cum toate drumurile au mers şi or să mai ajungă la Roma, cum se ştie) şi Roma teatrului s-ar putea numi Shakespeare. Vrei nu vrei, te loveşti de el în formele glorificate de absurzi, de violenţi, de realiști, de psihologiști și de atîția mulți alți își. Ce ne-ar mai rămîne de făcut dacă totul e clar și dacă orice drum duce la Roma? Să mergem la Roma. Adică pînă la capăt. Pînă în inima (alt cuvînt n-am) conflictelor, formelor, problemelor etc. și atunci prin ce o să ne mai pretindem originali? Nu știu. Unii spun că temele pe care le găsim în Shakespeare rămîn și azi valabile, crizele din epoca lui Henric V (atîția Henrici există că trebuie să consulți un manual de istorie elementară ca să nu-i confunzi și să pari fără orientare asupra istoriei) răscolesc și azi Anglia, războaiele religioase continuă

etc. E drăgălaş cînd se observă că lumea scamănă cu Shakespeare, lumea burghoză, desigur, fascinată de chestiuni sexuale și financiare, de cuvintele neperdeluite, așa cum și teatrul shakespearean e plin de asemenea chestiuni arzătoare. Othello are trimiteri spre atîtea ghettouri, Lear și Cordelia nu pot fi ascultați de nici un tată de astăzi fără să se cutremure, deci relațiile descoperite de Shakespeare n-au rămas fixe, și moarte, în zilele lui. Căci, atunci, bătrînul diavol ar fi murit odată cu ele și nu l-am numi azi Shakespeare. Mai îl găsim noi pe Hamlet, psihanalizat, atins cumplit de complexul lui Oedip, dar oricum întorcem carul, fie prin Viena, via Freud, fie prin alte vii, tot la Hamlet ajungem, adică la Roma, adică la Shakespeare. Să ne apuce disperarea? Unde e originalitatea noastră? Ce să facem, să fotografîm cometa Kohoutec? Pînă la urmă te pomenești că vine un istoric literar și spune că, numită altfel, ea a fost văzută și de cel mai bătrîn englez din Anglia și din lume... Dar ce vede ochiul nostru ne aparține nouă, cu o lentilă putem fixa pe hîrtie și o cometă, putem pe acest efemer să-l trecem în permanent, pe Kohoutec, cometa, putem să... Cu aparatul de filmat, cu aparatul de fotografiat, cu creionul putem descrie o cronică a efemerului Kohoutec și putem să păstrăm în memoria noastră orice... Iată cum putem face o cronică durabilă a efemerului. Sigur, fotografia nu este numai artă, ea este și industrie, și divertisment, da, dar și mijloc de comunicare. Aceasta înseamnă e-am putea face un teatru din fotografii. Din scene de viață. Iată cum din nimicuri sau din aparente banalități putem ajunge peste noapte geniali. Rețeta e simplă. Așterni pe hîrtie ce vezi, ce auzi, ce gîndești, fotografiezi strada și oamenii și pui totul pe scenă. Vin regizorii, actorii, scenograful și totul e gata: publicul vede și aude și înțelege care e atitudinea ta de fotograf față de lume (lumea fiind spectatorii) și te aplaudă sau... mă rog... nu e obligatoriu nici să bată din palme, mai sînt și roșiile, la o adică, cel puțin teoretic... Cînd fotografiezi cometa Kohoutec și-o arăți, îți dezvălui și calitatea de martor. Măcar pentru un album de familie (îți păstrezi mănturia), dacă alții nu te găsesc prea artist.

Iată însă că în momentul cînd trebuia să punem punct acestei întrebări (găsim răspunsul la ce este teatrul și cum trebuie el scris) vine semnul îndoielii (care, între semnul întrebării și al afirmării, este inexistent în gramatică, filfiindu-și forma doar în afara gramaticii, care e și ea o știință fixă, aproape moartă) și zice: fotografia e statică, nu e viață, e întotdeauna la trecut, e moartă. Viața e în plină mișcare. Și: fotografia nu trece dincolo de epidermă, de suprafețe. Și sînt și fotografiile truate! Fal-suri! E drept, arta fotografiei a ajuns atît

de perfectă încît poate să-ți ofere și ce nu există. Fotografiem exact un fir de praf de pe lună și nu vedem parul din ochiul nostru. Fotografia este și ea, așa fixă cum e, operă de imaginație și imaginația de mult s-a dovedit neserioasă și luînd-o razna prin hălării, poleind cu staniol auriu sau împroșcînd (e un verb dur, nu?) cu noroi unde nici nu te aștepti... Să terminăm cu imaginația, ea nu e nici cîntarul exact al vieții, nu poate oferi o cercetare științifică a problemelor științifice, economice, politice, sociale, culturale ce caracterizează un anumit mediu, un anumit timp... Și singura soluție este teatrul document. Iei din magazii sau din pivnițe, sau din arhive, sau din registre niște fapte și vorbe autentice și le pui cap la cap, așa cum s-au petrecut în realitate și această piesă științifică este cea mai autentică voce a realității. Imaginației i-a venit vremea să treacă în plan secund, ea nu mai poate ține pasul cu fantasticul ritm al realității. Oamenii ajung pe lună nu în imaginație, calcă pe lună cu piciorul, sonde grozave cercetează galaxia noastră la sute de mii de kilometri, submarine atomice nu mai știu ce fac, probabil se dau și peste cap ca delfinii, se descoperă minuni pînă și în piatră seacă, trăim, deci, o epocă fantastică (Jules Verne e un dulce copil) și numai teatrul ce se bazează pe document poate fi o oglindă a ei. Ororile lagărelor fasciste au depășit orice imaginație, erorile tiraniei fasciste, ale războaielor fratricide, coloniale au depășit orice închipuire, realitatea a depășit și depășește orice ficțiune. Și acest lucru e adevărat. Și s-au și scris piese teribile urmînd această cale a documentului. Însă vin istoricii teatrali și spun că și Shakespeare s-a folosit de cronici, și el s-a documentat, ba uneori (auzi ce rușine!) a folosit cu ghiotura niște elemente din a-

aceste cronici (chiar Hamlet, hm! hm!, cică n-ar fi rodul fanteziei lui!) Eu, personal, nu mă simt jignit că Shakespeare n-a lăsat să moară în cronici povestea prințului danez și povestea atitor regi și îndrăgostiți. Sigur, el n-a făcut chiar o operă științifică, construindu-și piesele exclusiv pe niște documente, sigur, el mai are și lipsuri, s-a mai folosit, ca să zic așa, și de fantezie, n-a lăsat doar actele să vorbească, registrele, n-a fost capabil să lase doar exactul să vorbească, documentul științific, care este, cum știm, rodul rațiunii (și nu al fanteziei) al analizei precise. Dacă el nu s-a bazat întotdeauna exclusiv pe puterea de demonstrație a rațiunii asta nu înseamnă că a disprețuit realitatea (a cronicilor sau cea imediată, vie) fantezia lui (parcă uneori, nu?) i-a ascuțit simțul realității. El este un mare constructor de personaje (și de piese, mă rog) dar parcă (uneori) are groază de orice lucru perfect disciplinat și te lasă (chiar cu Hamlet) în coadă de pește. El simte că orice perfecțiune are în ea ceva extrem de vulnerabil, chiar rațiunea lui Hamlet poate fi o nebunie, sau, invers, el simte, presimte că orice echilibru perfect disciplinat are o fragilitate ce ține de arbitrar și care poate... O, la el atîtea sînt posibile! Și iată cum părintele teatrului document își distruge singur odrasla, precum acel personaj mitologic ce-și mănîncă propriul fiu.

Ce ne mai rămîne, ce cale? Absurdul, violența, sexualitatea, psihologia? Shakespeare le-a folosit pe toate și, s-ar putea spune, pe niciuna. El n-a închis teatrul, epuizînd o singură formă și o singură cale. Lecția lui este că toate căile sînt bune dacă spun adevărul. Toate căile sînt bune dacă duc la Roma, căci Roma este adevărul. Și în teatru, adevărul se numește Shakespeare. El e pasărea adevărului.





DUMITRU SOLOMON

Diversitate și valoare

Ciștigul dramaturgiei noastre contemporane, după o evoluție de trei decenii în condiții sociale, politice și ideologice noi, este nu găsierea unui tipar unic, inamovibil, a unei soluții de structură definitivă, universal valabilă și perfect adaptabilă fiecărei etape, așa cum poate au năzuit unii autori comozi, ci, dimpotrivă, diversitatea, polimorfismul, capacitatea de reprezentare multiplă a idea-

lului comunist. Istoricește, așa și trebuie să fie, căci nimic nu e mai propriu gândirii revoluționare decît eliberarea de constrîngerii și de linearitate. Ciștigul acesta este, de fapt, o cucerire. Drumul teatrului a urmat drumul dialecticii sociale și spirituale a societății, drumul cunoașterii de sine a revoluției. Care drum n-a fost nici simplu, nici ușor, nici absolut previzibil.

Deși cel mai firesc lucru în creația de artă, diversitatea nu e și cel mai lesne digerabil. Dramaturgi (ca și regizori) care au tentat înnoirea și îmbogățirea expresiei teatrale au fost întimpinați nu o dată cu neînțelegere și suspiciune. Astăzi, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, D. R. Popescu, Ion Băieșu, Iosif Naghiu, Paul Anghel, Leonida Teodorescu, Radu Dumitru, Paul Cornel Chitic și alții sînt jucați, firesc, pe scenele teatrelor. Dar, mai mult, n-au fost tratați oare la începuturile lor cu aceeași mefiență Horia Lovinescu sau Al. Mirodan? Maturitatea unei culturi coincide cu sporierea capacității ei de regenerare și de încorporare, iar faptul că se poate vorbi astăzi de o personalitate a teatrului românesc contemporan — dramaturgie și spectacol — îl datorăm și deschiderii spre diversitate. Societatea socialistă multilateral dezvoltată presupune organic o artă socialistă multilateral dezvoltată. Fără acele direcții noi care au apărut și apar continuu, personalitatea teatrului nostru ar fi arătat — cer iertare pentru comparația poate prea violentă — ca un copil născut după un consum excesiv de thalidomidă. E normal să agreem o modalitate sau alta, să nu vibrăm la un anumit tip de teatru, să avem o ierarhie a preferințelor, așa cum avem o ierarhie a valorilor. Dar nu putem reduce lumea teatrului la un mod, nu putem trata această personalitate completă și complexă ca pe un infirm. Personal, prefer teatrul de idei, așa zis de idei, căci nu trebuie identificat cu acele piese abstracte, descărnate, uscate, care nu produc nici un fel de aderență, nici măcar în plan cerebral. Dar nu pot să-mi refuz un bun spectacol cu o piesă lirică, mă cucereste o profundă dramă analitică, accept puterea de convingere morală a teatrului pe care-l numim document, respect teatrul epic dacă este și dramatic, cred în capacitatea grotescului de a asana universul moral, mă amuză umorul absurd și melodrama. Uneori, apărăm cu fanatism o formă de teatru și, uitînd nuanțele, avem aerul că disprețuim restul. Alteori, negăm cu înverșunare o producție plicticoasă, goală, stupidă, desuetă,

apariție nefericită care ocupă în chip nedrept locul de pe scenă al valorilor autentice, dar oitem să precizăm că diatriba nu vizează genul, specia, modalitatea la umbra căreia se pitește micul monstru agresiv.

Nici diversitatea nu trebuie însă privită metafizic. Există moduri care dănuie, supraviețuiesc, pe care nimeni nu le exclude din configurația teatrului contemporan, dar dialectica artei nu dă câștig de cauză și șanse egale tuturor, coexistența modalităților nu exclude evoluția și prioritățile. Progresul dramaturgiei s-a realizat totuși în dauna ilustrativismului, a conflictelor exterioare, categoriale și generice. Teatrul se apropie de adevărul și de esența vieții, prin construirea înăuntru și nu în afară a conflictului. De la afiș, pamflet, lozincă, dramaturgia s-a îndreptat către analiză, portret, idec. Altfel spus, de la filologie a trecut la filosofie și psihologie. Epopeea a cedat în mare măsură locul meditației, după cum epical și liric tind spre dramaticul pur, convertind metafora și asigurând astfel o perspectivă interioară, în sens plastic, materiei scenice. Prin dezbateri și analiză, teatrul se angajează mai profund în actul de reprezentare a vieții contemporane, demersul etic și ideologic fiind infinit mai convingător raportat la structura interioară, la dialogul de conștiință. Complexitatea problematică a omului de azi nu mai poate fi servită de o dramaturgie a cuvintelor, cuvinte frumoase, patetice, poetice, dar goale de nuanțe și de idei. Nici situațiile teatrale tradiționale, care au fost numărate, catalogate, inseriate, nu pot constitui acum baza unei dramaturgii a timpului prezent. Situațiile sînt limitate (inclusiv situațiile-limită), altfel spus se termină, chiar dacă la cele 360 omologate pînă acum se mai adaugă 360. Repetarea duce la anchiloză și schemă. Teatrul caută și se capătă acum nu pe suprafață, nu în geometric, ci sondează în profunzime, acolo unde, practic, nu există limite și serii, aspirînd spre unicat. Un critic observa, comentînd piesa lui Naghiu Într-o singură scară, că tema prieteniei este foarte rar tratată în dramaturgie. Perfect adevărat. De ce a fost tratată rar (aș spune deloc) ca temă fundamentală (nu secundară) în dramaturgie? Pentru că, în accepția scolastică a artei dramaturgice, prietenia nu poate fi subiect conflictual, nu intră adică în cele 360 sau 720 de sertare cu număr și etichetă. Piesa lui Naghiu (nu discut aici calitățile și defectele ei) nu este numai un act de curaj artistic, dar și o necesitate, exprimă, în fapt, o tendință activă, reală firească a dramaturgiei. Și fiindcă a venit vorba de Iosif Naghiu, dramaturg dintre cei mai interesați: am ascultat într-o ședință

a atelierului de dramaturgie al Asociației scriitorilor o piesă a lui intitulată Valiza cu fluturi. Pe unii din cei prezenți i-a șocat imaginea neobișnuită, inedită a comunistului care evoluează în piesă. De ce i-a șocat? Fiindcă teatrul ne-a obișnuit cu altă imagine, în care comunistul apare ca un element al tehnicii luptei conspirative, iar în lucrarea citată nu e vorba de raporturile cu Siguranța, nu e vorba de trenuri aruncate în aer, de sabotaje, de grupuri subversive, nu e vorba nici măcar de relațiile între comunistii ilegaliști, ci de niște raporturi strict umane, de o întâmplare, o întâmplare care nu a fost pusă la cale de nimeni, ci de bazard, de soartă. Dramaturgul nu descrie un episod al ilegalității, ci o atmosferă întimă, niște raporturi între oameni care nu se cunosc sau se cunosc prea puțin, și consecințele acestei întâlniri întâmplătoare. Sigur, e altceva decît ceea ce s-a scris pînă acum despre perioada războiului, dar acest altceva se înscrie într-o traictorie a dramaturgiei actuale, în căutarea acestei substanțe umane, unicat. S-a vorbit mult la persoana a III-a. Începe să se vorbească și la persoana I-a. D. R. Popescu, în Piticul din grădina de vară, întreprinde și el o analiză a conștiinței comuniste, nu pe date generale, ci pe date particulare, individuale, înfăptuind un destin. Liniile generale ale revoluției au fost, în mare, acoperite în dramaturgie; sîntem încă datori cu destinele individuale, cu nuanțele, cu întâmplările și dilemele. Dar există toate premisele onorării acestor datorii: se scriu din ce în ce mai multe piese bune, adevărate, serioase, interesante privind omul și societatea contemporană și, chiar dacă, deocamdată, nu toate sînt jucate, fiindcă în multe teatre, mai funcționează o mentalitate confortabilă, ele încep totuși să fie jucate. Veritabila măsură a momentului actual al dramaturgiei va fi dată cînd absolut toate piesele de valoare vor fi jucate, cînd, cu alte cuvinte, piesele vor fi jucate pentru valoarea lor și nu numai pentru valoarea sumei pe care o aduc în casieria teatrului. (De altfel, un alt câștig pe care l-au adus cele trei decenii de teatru revoluționar este conștiința că putem juca o piesă pentru valoarea ei intrinsecă).

În sfîrșit, poate că trebuie să precizăm că diversitatea este numai a valorilor. Aplicînd la teatru ceea ce secretarul general al partidului a spus despre film, e mai bine ca piesele, chiar bine intenționate, care nu comunică nimic interesant despre viață să nu fie scrise.



DAN TĂRCHILĂ

Dramaturgia Eliberării

Începutul teatrului contemporan românesc s-a făcut sub influența puternică și roditoare a ideilor revoluționare, sub steaua epocii comuniste în care am intrat conduși de Partid după marea zi a eliberării patriei, 23 August 1944.

Eroismul maselor populare organizate sub steagul Partidului a fost pentru întreaga noastră artă un izvor nesecat de inspirație, îmbogățind literatura dramatică din acești ani cu opere valoroase atât prin forța lor mobilizatoare, cât și prin realizarea lor artistică.

Atât de mult a influențat istoria revoluționară pe dramaturgi, încât piesele inspirate din lupta comuniștilor în ilegalitate nu au conținut să apară, dimpotrivă, ele au format în timp un adevărat fond de aur al dramaturgiei, fond care e încă departe de a se fi închis.

Debutând în dramaturgie, în piesa *Gară mică*, am adus pe scenă un episod din acea înclăștare formidabilă a luptelor din zilele insurecției armate, înclăștare din care poporul nostru a ieșit învingător, izbutind să elibereze pământul țării de cotropitorii fasciști. Mărturisesc că tema insurecției m-a pasionat, fascinându-mă și încălzindu-mi inima, care aparține toată patriei mele. Așa se explică de ce, în evoluția scrisului meu, am continuat cu *Marele fluviu* își adună apele, piesă izvorită din aceeași generoasă temă a luptei și jertfei comuniștilor în ilegalitate. Chiar și în piesa *Corabia* cu un singur pasager, care a urmat, deși tratez un conflict actual, ecourile trecutelor vremi de glorie comunistă răzbat puternic și hotărîtor în viața personajelor, determinându-le acțiunile. Am continuat să scriu piese sau scenarii pentru radio și televiziune în care am abordat aspecte diverse ale aceleiași epoci de luptă ilegală a Partidului, cu personaje începînd de la copii pînă la maturii luptători din rîndurile organizațiilor comuniste. Îmi dau seama că, oricît de mult au scris dramaturgii inspirîndu-se din istoria Partidului, scena românească rămîne deschisă pentru alte opere care se vor scrie de acum încolo. Nu am redat încă în toată măreția ei epoca plămădirii conștiinței comuniste, nu au apărut încă pe scenă toate personajele întruchipînd eroul comunist cu ce are mai semnificativ și mai unan, vreau să spun eroul autentic, așa cum a fost el, așa cum poate să fie acum, peste ani, marele model al generațiilor contemporane. Mă gîndesc la o suită de piese care să rememoreze pe scenă o întreagă epocă a României moderne. Începînd de la înființarea Partidului și sfîrșind la nașterea republicii, această suită dramatică să fie o adevărată cronică a anilor 1921—1947, cu tot ce a avut istoria mai eroică și mai înțeleptă.

Am putea lăsa generațiilor viitoare un tezaur de neprețuit, care să vorbească strănepoților noștri despre mărețiile începutului. Ca scriitori, sîntem datori să evocăm trecutul pentru a scoate la suprafață aurul ascuns în acest trecut, zestrea pe care ne-au lăsat-o înaintașii, ca o cheazășie de nezdruccinat a dreptului nostru pentru pămîntul românesc, a dreptului nostru la libertate și independență.

DAN
ZAMFIRESCU

Noul sentiment al istoriei naționale

Sintem într-un moment în care literatura română își face bilanțul a trei decenii. Trei decenii, în cel mai deplin înțeles al cuvintului, istorice. Trei decenii echivalând cu o epocă, așa cum n-au mai fost decît acelea care s-au arcut peste 1848 și 1877, cînd a înviat din letargie și umilită un popor și s-a săurit din temelii o țară. Generația lui Bălcescu, Alecsandri, Kogălniceanu n-a săurit numai o țară ci și o literatură — literatura română modernă. Țara și literatura s-au săurit împreună, una avînd nevoie de cealaltă ca să poată exista. Eminescu, Creangă, Caragiole n-ar fi fost cu puțință fără generația anterioară, și nici într-o țară în care se tăia cu o linie neagră cuvîntul „Propășirea” și se suprimau după primele numere publicații ca „Dacia literară”. Un popor nu poate avea o mare cultură dacă nu are o țară a lui, dar un popor poate lupta, prin cultură, spre a-și dobîndi, legitimă și zidî această țară. Drumul ascendent al culturii poate fi diagrama inefabilă a destinului său istoric. Și o literatură în care să palpate plenar conștiința istorică a unui popor nu se poate naște decît în momentul în care acel popor este stăpîn deplin pe istoria sa.

Deceniul din urmă al istoriei noastre s-a distins printr-o înflorire fără precedent a literaturii de inspirație istorică. Două romane excepționale: Prințipele de Eugen Barbu și Plecareea Viașinilor de Ioana Postelnicu s-au adăugat, în acest interval, capodoperei sadoveniene Nicoară Potoacă. Un întreg teatru istoric, un adevărat moment de înflorire fără egal a teatrului istoric în literatura română distinge această perioadă nu numai în eprinsul celor trei decenii, dar chiar în întreaga istorie a dramaturgiei românești, unde cele cîteva piese de rezistență pe care le datorăm lui Hasdeu, Alecsandri, Davila și Delavrancea plutesc peste naufragiul a sute de încercări similare, iremediabil înghițite de uitare. Pe cînd momentul actual al teatrului istoric românesc înscrie pe orbită o mulțime de nume și titluri asupra cărora istoricul literar viitor va fi obligat să stăruie.

Căca ce le înrudește și le deosebește totodată de întreaga noastră dramaturgie istorică anterioară este părăsirea retoricii unui Alecsandri, Davila sau Delavrancea, pentru o manieră nouă, care poate fi a teatrului modern din toată lumea, dar este cu siguranță și a modului nostru actual de a simți istoria. Căci, așa cum spunea Nicolae Iorga, descoperim mereu mai adînc trecutul prin experiența vie a prezentului iar istoria contemporană sapă în noi canale nebănuite de înaintași, spre a străbate în adîncurile erelor revolute.

Dacă în acești 30 de ani nu s-a afirmat nici un istoric capabil să simtă și să reinterpreteze trecutul cu geniul unui Bălcescu, Hasdeu, Xenopol, Iorga sau Pârvan, s-au afirmat, în schimb, cîteva scriitori prin care noul sentiment al istoriei naționale s-a întrupat în opere literare de o forță și originalitate fără egal în trecut. Ei au în comun simțul tragicului, care domină existența noastră istorică, semănată de jertfe ca a nici unui alt popor din Europa, jertfe neștiute, sau jertfe de tragedie antică, de felul morții lui Brîncoveanu. Dar au, în același timp, puternic, răscolitor, tonic, conștiința forțelor perene ce tin, din adînc, temeliiile acestui popor și-l fac să triumfe, în colectiv, acolo unde individul a fost fript pe tron înroșit, asasinat pe Cîmpia Turzii, rupt de cămile la Cahul, descăpătînat împreună cu tot neamul în piața Stambulului, străpuns cu hanterul fiindcă protestase împotriva ciuntirii patriei, zdrobit pe roată, hăcuit și aruncat în fîntină, spînzurat, lăsat să inebunească de durere ori alungat dintr-o țară pe care o făurise...

Această stihie a vieții, care a înfruntat, a răbdat și a dizolvat dușmani și puteri ce cuprinsese odinioară pământul iar acum abia le mai stăruie amintirea, a făcut, din fiecare jertfă, o picătură de jar în inimi, menită a le ține fierbinți, pentru ziua dreptei răsplăți. Tragismul și dirzenia, luciditatea și forța de jertfă, înfringerea și lepădarea de sine în fața interesului suprem al nației, arta de a dăinui, de a nădăjdui, de a lucra pentru viitor în crivăț, de a crede în biruitoarea primăvară a dreptății, de a păstra ca lege valorile morale, în poșida a tot ceea ce pare a le contrazice, acestea sînt trăsăturile cu care ne înfățișează istoria noastră, dramaturgia nouă. Ea a căutat să reinvie trecutul, spre a face din el învățătură și tărie. Pleiada de dramaturgi istorici care s-au angajat în această operă, rostindu-și crezul prin Mircea ori Ștefan, prin Petru Cercel, Ion Vodă cel Viteaz, Mihai Viteazul, Brincoveanu, Horia ori Avram Iancu, a reușit să înscrie un capitol nu numai în istoria noastră literară ci și în istoria conștiinței datoriei față de popor care a însuflețit scrisul celor mai buni dintre fiii săi.

În această bogată, meritorie și nu o dată valoroasă producție a teatrului istoric actual, trei titluri pot fi socotite, de pe acum, intrate în rindul operelor cărora li se poate aplica adjectivul „clasice“ cu aceeași legitimitate cu care-l aplicăm la Răzvan și Vidra, Despot Vodă, Vlaicu Vodă sau Apus de Soare. Este vorba de Petru Rareș al lui Horia Lovinescu și de Săptămîna patimilor și Viteazul de Paul Anghel.

Petru Rareș este o meditație asupra puterii și dramelor ei, dar este în același timp și o meditație asupra condiției istorice românești, ca și Vlaicu Vodă a lui Davila, adevărat tratat de politică națională, pe urmele Serisorii III de Eminescu. Îi lipsește, ca și lui Vlaicu Vodă sau Apus de Soare, doar simțul măreției acestei istorii românești, sentimentul că ea a fost servită de personalități ce se ridică pînă la semnificații universale, și că în dramele trăite de acest popor, pe acest pămînt, se poate revela un coeficient de umanitate eternă, condiția umană însăși, în ipostaza sa istorică numită poporul român. Fiindcă autorul lui Petru Rareș rămîne încă legat de viziunea tradițională asupra istoriei naționale, aceea pe care au împărtășit-o iluștrii săi înaintași.

I-a revenit lui Paul Anghel meritul de a ridica dramaturgia istorică românească la o înălțime nouă: această înfăptuire nu este un simplu accident legat de talentul autorului — care s-a risipit de altfel de atîtea ori în sublime firimituri — ci expresia unui spirit al epocii, produsul acelei noi viziuni asupra trecutului românesc zămislită de istoria contemporană, de experiența de azi a poporului nostru.

Să nu uităm că aceste piese au fost scrise în 1967 și 1969, că sînt, deci, ca și romanele istorice ale lui Eugen Barbu și Ioana Postelnicu, creații reprezentative pentru cel de al treilea deceniu postbelic, cînd prețuirea și aprofundarea marilor tradiții de luptă ale poporului nostru a devenit una din coordonatele majore ale politicii culturale.

În Săptămîna patimilor și Viteazul culminează, cel puțin pentru moment, drumul dcschis acum mai bine de un secol de geniul lui Hasdeu. A constata faptul înseamnă a proclama implicit valoarea acestui capitol din istoria literaturii noastre, care se deschide în august 1944. Nu numai în roman, nu numai în poezie, ci și în dramaturgie aceste trei decenii au îmbogățit, deci, literatura română cu creații ce pot sta alături de tot ceea ce s-a produs mai bun în trecut.



Dimensiuni eroice și valori poetice

În dezvoltarea culturii unui popor, drama istorică a marcat întotdeauna un moment de afirmare a literaturii naționale, concentrând atenția asupra conștiinței de unitate politică și a sentimentului patriotic generator de valori artistice și literare. Alături de lirica de inspirație eroică, ea a dominat suflul colectiv în perioadele de luptă națională și a valorificat revolta și atitudinea protestatară împotriva inechităților etico-sociale. Romanticismul vibrant în condamnarea claustrării în vechi forme desuete și anacronice a structurii sociale, ca și a vechilor canoane ale clasicismului în artă și literatură, i-a îmbogățit substratul spiritual și i-a oferit modalități artistice inedite. În literatura universală ca și în perioada eroică de desțelenire a terenului încă frust al literaturii naționale în epoca pașoptistă și în deceniile ce i-au urmat, cultura originală s-a nutrit din sursele de inspirație folclorică și legendară, dar mai ales din inepuizabilul izvor al istoriei, al unui trecut frământat dar reconfortant prin faptele de arme în uimitoarea rezistență a maselor împotriva inepidărilor străine sau înrobirii din interior. Drama istorică a apărut ca un instrument de întărire a conștiinței naționale și de iluminare a țelurilor politice în dinamica afirmare ascendentă a poporului. Hășdeu și Alecsandri au fost pionierii acestui gen, apreciat și adoptat fără întârziere în cultura timpului. Cu Răzvan și Vidra (1865) și Despot-Vodă (1878), calea noilor creații ale genului era deschisă. Ea a continuat apoi cu Vlaicu-Vodă (1902) și trilogia istorică a lui Delavrancea (1909–1911).

Ceea ce, cred, trebuie remarcat de la început, însă, este dubla semnificație a acestor opere, care s-a accentuat ulterior și — trecând prin anii dintre cele două războaie mondiale, în care consemnăm numele lui Victor Eftimiu (Ringala, Glafira) și al lui Zaharia Birsan (Trandafirii roșii) — a rămas un fond constant, fundamental, până în zilele noastre. În primul rând, sensul etico-social al conștiinței patriotice, accentuat prin raportarea la un trecut istoric de viață autohtonă, la evocarea unor epoci îndepărtate din care străbat clipe de elocvență și neclintită vitalitate. În al doilea, atenția pentru valoarea literară, care — pentru clasicii literaturii noastre — era una dintre condițiile esențiale în aprecierea și receptarea opere de către cititor. Aceste două trăsături — pentru noi, azi, adevărate criterii în valorificarea dramaturgiei istorice originale: dimensiunea eroismului și valorile ei poetice — ne propunem să le discutăm în rândurile de față.

Nu este pentru nimeni o afirmare inedită constatarea că drama istorică constituie o preocupare frecventă în creația dramatică contemporană. Afluxul tematic, chiar din primii ani după Eliberare, este indiscutabil. Dar piesa, care a marcat un moment de înnoire și reconfortare a genului — uzat și abuzat în literatura interbelică (Lucreția Petrescu, I. Peretz, H. Furtună etc.) — a fost Bălcescu, opera lui Camil Petrescu. Pentru prima oară, eroul nu mai e privit ca un personaj cu puteri discreționare, supraumane, nu mai descinde din le-

gendă sau mitologie, ci este un om al epocii sale, un ferment și un exponent al lumii ce se ridică în lupta pentru libertatea națională și reșezarea dreptății în relațiile sociale. Bălcescu e un exemplar uman complex, cu frământări personale și probleme sociale, cu îndoieli și speranțe, cu motivări obiective și geniale scilipiri în înțelegerea momentului revoluționar, pe care îl servește cu ultimă energie și nealterat devotament. Marea lui însușire, aceea care îl face un „om“ singular, deosebit printre semenii săi, este de a sacrifica idealurile, impulsurile, dorințele pro-

prii, subiective, marelui țel al ridicării oamenilor prin suprimarea inegalității civice și injustiției sociale. Totul, cu o demnitate și o convingere atât de autentică și nezdruccinată încît eroul crește pînă la dimensiuni nemăsurate în ochii noștri. Capacitatea lui de suferință este imensă, dar e o suferință care lasă viitorului apropiat germeii fomentării pentru dreptate și tăria ideilor revoluționare.

Bazată pe o incontestabilă tradiție patriotică și axată pe o înțelegere științifică a evenimentelor, drama istorică contemporană continuă — la un nivel înalt — marile creații ale trecutului, explorînd momente și etape diferite ale istoriei, păstrînd nobila lor semnificație și adăugînd uneori un plus de valoare artistică, poetică, valorilor specifice genului. Marea problemă în dramaturgia istorică de astăzi e structurarea personajelor prezente în ambianța lor concretă, degajate de aura lor mitică, în cadrul unor acțiuni convingătoare, care — departe de a diminua personalitatea lor pe plan general — să corespundă opticii realiste și interpretării contemporane în sens dialectic. „Demitizarea“, al cărei sens a fost mult degradat, nu înseamnă însă despuierea eroului de tot ce constituie singulara lui prezență sau excepționala lui capacitate de a-și dovedi marile însușiri; nici coborîrea în anticamera existenței lui cotidiene, în care surprindem aspecte din comportarea lui caracterologică, impulsuri fiziologice, scăderile care îl duc la confundarea cu cei apropiați, pînă la anonimul.

Părăsînd în mare măsură spiritul tradițional al accentuării personalității pînă la dimensiuni supraumane și punînd la baza problemicii „drama puterii“ cu afirmarea responsabilității față de istorie, piesa istorică contemporană accentuează, pe de o parte, forța morală a eroului, pe de alta, conflictul rezultat din ciocnirea liniilor fundamentale ale concepției sale de viață cu condițiile posibilei lui afirmări în mediul înconjurător. Condiția „tragică“ e determinată în unele drame de un destin implacabil, care se identifică pînă la un punct cu tendința de autodepășire, cu „chemarea“, ce corespunde unei misiuni istorice, seducătoare în grandoarea ei, dar irealizabilă în toată plenitudinea, în concretul istoric. O voință ce caracterizează eroul dincolo de granițele umanității obișnuite îl desprinde de cadrul social comun și îl înalță în sfera tragicului existenței (*Viteazul* de Paul Anghel). Eliberat de frînele vieții modice, purificat în incandescenta combustiei psihice ce îl împinge spre culmi și acte eroice unice, el nu își găsește mîntuirea decît în „aventura“ pe plan istoric, care exprimă explozia forței sale și se încheie cu inevitabilă-i prăbușire. Și în această traectorie — înălțare-cădere-tragică-tentativă de elevație eroică — autorul găsește accente de entuziasmată vibrație poetică pentru a reda drama personajului excepțional.

Săptămîna patimilor e, poate, acest raport, o modalitate inversă, încercată tot de Paul Anghel în prezentarea eroului Ștefan

cel Mare. Voievodul apare aici, în preajma ciocnirii cu turcii, a căror invazie amenință independența Moldovei, cu un caracter mult prea uman, cu slăbiciuni de atitudine, cu îndoieli, cu izbucniri de violență, dar cu o fermă și nezdruccinată hotărîre de a-și salva țara, supunîndu-se voluntar canoanelor de asceză pentru a-și arăta umilința față de judecătorul suprem. Eroul nu-și diminuează autoritatea și însemnele puterii față de suptși, dar e un om real, cu tot ce implică existența lui medie, cu estomparea acelei aure a strălucirii voevodale cu care s-a impus în drama istorică clasică.

În drama cu semnificații de filozofie existențială a lui Horia Lovinescu, *Petru Rareș*, problema esențială e aceeași chinuitoare conștiință a responsabilității față de țară, aceleași îndoieli asupra capacității de a răspunde chemării istorice, vizibile în ezitățile inițiale ale eroului și afirmate în acte de atrocitate ce depășesc voința omului, dar se impun în comportarea Domnului. Rareș e un diplomat abil care încearcă o coaliție a creștinătății împotriva turcilor, dar e atent la intrigile regilor și principilor creștini și la imixtiunea lor în interiorul țării. Trădat de ei și de o boierime incapabilă de jertfă, jignit adînc de neîncrederea în vigoarea, curajul și iscusința lui politică, Rareș va mijloci înțelegerea cu turcii pentru a reveni la tron, învingîndu-și sentimentele de familie și rămînînd inflexibil. Ideea de „misionarism“ în istorie îl înalță dincolo de practicile mărunte ale curții domnești și proiectează personalitatea lui în planul politic european.

Pe linia semnificației faptului istoric, viațuna epocii în piesa lui Milneea Gheorghiu *Zodia Taurului* readuce pregnant în actualitate figura lui Tudor Vladimirescu. E în acest „reportaj dramatic“ o interpretare directă și obiectivă a evenimentelor, ce demonstrează patriotismul eroului conștient de rolul său istoric. Drama, încadrată în datele istorice generale ale timpului, dar fără a exclude o undă de legendă, cuprinde jocul complicat al diplomaților străini interesați în menținerea subordonării poporului, dar totodată fermutea de caracter a domnului Tudor, spîrit lucid și voluntar, în măsură a surprinde și dejuca orice compromis. Predomină în atitudinea eroului rațiunea politică, ce justifică deciziile sale împotriva tendințelor subiectiv umane, hotărîri care includ în ele semnificații incontestabile, chiar dacă aparent dure. Linia înțelegerii lor se situează în însăși logica actului istoric.

În galeria personalităților eroice, evocate în noua dramă istorică, figura lui Horia ocupă un loc central. Chiar într-un poem pătruns mai mult de lirism decît de epic, datorat lui M. Davidoglu, surprindem un filon dramatic exploatat pe linia nobleței de caracter și a calităților de strateg ale omului din popor, predestinat să conducă răscoala. Ascensiunea și căderea eroului își au, evident, explicația obiectivă, social-istorică. Dar ceea ce dă o notă specific poetică acestui

poem dramatic rămîne atmosfera impregnată de mit, în care omul pare, pentru scurta lui misiune, coborît din legendă și apoi dispărut din nou în cețurile ei misterioase.

Într-o zonă de înțelegere și interpretare cu totul deosebită se situează *Procesul Horia* de Al. Voitin. Intenționat destinată a fi o dezbateră în contextul politicii europene, cu ecourile de aprobare și simpatie ale Occidentului (discuția Franklin, Beaumarchais, Brissot), piesa pune în discuție — și implicit în lumină — sensul și valoarea epică a sacrificiului în lupta pentru libertate. Atitudinea lui Horia se definește clar în lumina adevărului național al răscoalei, în contrast cu tendințele de compromis ale reprezentanților curții de la Viena (Papila, Jankovitch). Intensitatea impactului politic are adîncime și expresivitate. În confruntarea cu trimișii împăratului, Horia capătă dimensiuni eroice excepționale. El îmbină noblețea nativă de caracter cu viziunea clară a mersului istoriei, ceea ce dovedește nu numai elevație spirituală, ci și o remarcabilă inteligență politică. Horia apare ca un vizionar care cunoaște deznodămîntul mișcării iobagilor, dar e convins în același timp că răscoala va determina schimbări social-istorice în viitor. Și în dinamica gîndurilor contrarii, a opoziției de atitudine, concepții și interese, tăria poziției de neclintit a eroului rezidă în ferma lui convingere asupra mersului ascendent al umanității.

În ce măsură e prezentă valoarea poetică în drama istorică contemporană?

Firește, cum s-a sesizat și pînă aici, problema etico-socială nu e prezentată în cadrul unei argumentări aride, desprinse de sensul uman al dramei — ceea ce nu ar face obiectul literaturii. Dimpotrivă, preocuparea literar-estetică e prezentă pe un larg portativ în drama istorică. *Petru Rareș* nu este numai o piesă cu un real fond de problematică a existenței; există în ea adevărate virtuți poetice ale textului, iar unele scene dramatice au un concret fundal folcloric, integrînd în spectacol tradiții populare. Un bogat registru emoțional străbate în manifestările „ritualului“, destinat a reda un colorit adecvat, de esență folclorică, acțiunii dramatice. Astfel e prezența „călușului de vindecare“, dansul magic al ciobanilor și simbolica ceremonie de îngropare a micului fiu de domn sortit a deveni ostatec la Constantinopol. Totul atinge, într-un climat spiritual intens, fiorul real al poeziei, constituind în același timp un moment de relaxare din tensiunea acțiunii dramatice. În același timp, atmosfera de mister și incredibilă realitate în care se desfășoară îndoielile lui Rareș în dialogul cu staretul mănăstirii Probota, Grigore — acel alter ego al propriu-

lui personalității — ca și reîntrarea voievodului, în final, în cripta mănăstirii, întretin acea stare de poetică sugerare a existenței, condiție a adevăratei arte.

Același inspirat procedeu de a sugera continuitatea puterii, perenitatea vitală a poporului, se întîlnește în alte două piese istorice contemporane: *Io, Mircea Voievod* (Dan Tărchilă) și *Vlad Țepeș în ianuarie* (Mircea Brădu). Firește, interesează în primul rînd intenția autorului, concretizată în acțiunea dramelor. În prima — vibrația eroică se sprijină pe conștiința ascendenței strămoșilor, participanți virtuali la politica de independență a domnului (cu toată incredibila rețea de proiecte politice, relații cu Musa Cilibi, unul dintre pretendenții la conducerea Imperiului Otoman, care-i trezesc adversități și neîncredere chiar printre membrii familiei). În a doua, simbolica prezență a răzbu-nătorului domn are funcție justițiară, dezvăluind uneltirile, înșelăciunea și sperjura boierimii competitoră la tronul Țării Românești, Vlad Țepeș fiind înfățișat (așa cum istoria însăși stă mărturie) ca un spirit aspru dar drept, neînduplecat cu dușmanii poporului.

Dar în ambele piese există, chiar în afara valorii literare a textului, mijloace de sugestie proprii situațiilor diferențiate, o imagine artistică expresivă, care aduce o aureolă deosebită personalităților istorice, drapate în mirajul legendei.

În teatrul istoric contemporan însă, nu numai alegoria sau superdimensionarea hiperbolică — instrumente ale dramaturgiei romantice, vizibile îndeosebi la Alecsandri și Delavrancea — asigură valoarea poetică a textului. Elemente noi sau numai nuanțări variate se adaugă celor deja experimentate. Uneori, nu accentuarea faptului istoric concret e acel pe care se bazează actul dramei, căci fabulația poate fi apocrifă (Al. Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia*). Esențialul îl poate constitui forța de sugestie a elementului poetic, potențarea simbolului și a metaforei în măsură a ridica episodul dramatic pînă la confluența istoriei cu fantezia sau a-l transpune în plin cadru al baladei sau legendei populare. În amintita istorie apocrifă, încrederea în mersul ascendent al lumii, în istorica schimbare calitativă a stării primare de viață, dă loc unor scene de autentică inspirație poetică. Atît de autentică, încît, „comedia eroică“ include momente demonstrative de mare elevație, atunci cînd călugărul-poet poate împrumuta versul argezian în text, iar sculptorul-țaran exprimă seva creatoare a geniului popular.

Exemplele nu lipsesc în continuare. Aria întinsă a elementelor poetice în dramaturgia noastră contemporană se extinde, dincolo de hotarele dramei istorice, în teatrul de inspirație folclorică și legendară, domeniu în care fantezia își găsește largi posibilități de conținut a unor valori artistice.

EROUL ÎN DRAMATURGIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

— Observații fragmentare —

Pătrunzînd în creația dramaturgică românească, tipologia militantului comunist a pus condiția modificării substanțiale a structurii piesei de teatru. Autorii care, mai cu seamă în anii 1945—1950, au crezut că pot introduce figura luptătorului revoluționar în vechea schemă a dramei „à these” sau chiar în mecanismul ibsenian al dramei de idei au săvîrșit, poate cu inocență, o eroare de viziune. Există un raport necesar între *forțele dramei* (personajele centrale) și organizarea mișcării conflictuale. Acest raport nu se reduce la legătura dintre *situațiile* pe care le compun eroii principali și articularea dinamică a piesei. De cea mai mare însemnătate este tocmai potențialul specific al personajelor-cheie, posibilitățile inedite pe care ele le aduc în dezvoltarea unei teme, în complicarea unui conflict. Iată de ce nu este de ajuns ca personajele să vorbească despre revoluție pentru a da operei literar-teatrale autenticitate revoluționară. Nici limitarea încărcăturii combative la limbajul acțiunii orizontale nu poate săvîrși minunea transfigurării artistice a mesajului.

Oricît de acut ar pune problemele autorul în latura expozitivă a ideilor, oricît de netă ar fi opoziția dintre eroi și anti-eroi în acțiunea piesei, decisivă rămîne (mai ales în dramaturgia istorică și moralistă) capacitatea caracterologică a *eroilor* dezvăluită într-o desfășurare a conflictului de o expresivitate tot atît de originală și avansată ca ideile pe care le promovează.

Literatura noastră dramatică din ultimii 30 de ani a străbătut pe variate căi drumul către afirmarea unei tipologiei eroice inspirată de realitățile revoluției socialiste. O secțiune analitică în procesul de tranziție de la *eroul energetic*, cuprins cu exclusivitate în faptul dinamic, și *eroul revoluționar meditativ* poate să ne conducă la observații revelatoare.

În citeva dintre piesele de teatru care au încercat — printre primele — să recompună în plan dramaturgic episoade din actualitatea revoluționară a anilor 1948—50, silueta muncitorului militant atrăgea atenția publicului prin noutatea simplă a apariției sale pe scenă, instalîndu-se pentru întîia oară într-un gen literar covîrșit pînă atunci de o lume sofisticată. Utilitatea morală și aportul propagandistic al unor texte dramatice ca *Minerii* de Mihail Davidoglu sau *Cumpăna* de Lucia Demetrius, rămîn incontestabile. Dar, în același timp, în scriitura literară a acestor bucați liniare este semnalată indirect necesitatea elaborării unor structuri dramaturgice noi, capabile să se ridice la înălțimea programului ideologic.

O explorare impetuoasă a dimensiunilor necunoscute, proprii eroului nou, este întreprinsă în primele piese ale lui Al Mirodan. Conflictul din *Ziaristi* supune analizei un grup de caractere active care își dezvăluie disponibilitățile reciproc, delimitîndu-se prin nuanțarea unei comune poziții ideologice. Într-una din scenele importante ale acestei drame, autorul organizează o paradă a caracterelor militante, chemate să se definească printr-o faptă esențială pe care o povestesc la cererea lui Cerchez, personajul-etalon al acestei familii de spirite angajate. Toate *faptele* individuale, înfățișate pentru a demonstra valabilitatea entuziasmului creator, fixează imagini esențializate ale personajului eroic, capabil de a se devota idealului colectiv cu o fermitate lipsită de grandilocvență. La întrebările lui Cerchez, cîțiva tineri gazetari comuniști (Vișoru, Pietrosu, Romeo) relatează cu simplitate actele lor de curaj, cu sentimentul că narează

întimplări de cel mai deplin firesc. La confluența acestor acțiuni neînfricate cu interpretarea de principiu se conturează relația dintre acțiune și idee, iar piesa își datorează cele mai bune scene tocmai evidențierii dinamice a acestui raport.

Într-o altă lucrare a aceluiași autor, scrisă cîțiva ani mai tîrziu, dualitatea necesară *acțiune—rațiune* ca simbul al eroismului constructiv găsește o soluție dramaturgică de un deosebit interes. În *Șeful sectorului suflete* principalul personaj este disjuns în cele două ipostaze ale structurii sale: *Gore*, meteorologul candid care săvîrșește un act de eroism într-o noapte de viscol, și *Șeful*, prelungire a eroului în oglinda imaginației, justificînd cu limpezime și decizie altruismul ingenuu al acestuia.



În mod explicabil, chiar și atunci cînd depășește stadiul evocărilor eroice de contur exterior, personajul luptătorului înzaintat se menține multă vreme în dramaturgia noastră, într-o viziune precumpănitor *romantică*. Articulate melodramatic acțiunile care definesc eroii capătă unilateral adîncime, deocamdată prin complicarea lor sentimentală. Un exemplu ilustrativ îl găsim în *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, unde muncitorul activist Pavel Golea, după ce se afirmă prin eficiența sa energetică, capătă un mai profund relief în pasajele de discretă poetizare a unei iubiri tîrzii. Romanticitatea luptei deschise cu inamicul acordă, prin simpatie, un larg spațiu de acțiune și celorlalte forme ale sentimentalității active. Eroul învingător în marile bătălii duse în numele unei clase întregi se confundă adesea, în piesele anilor de asalt, cu cuceritorul de inimi pure pe care le farmecă printr-o vitalitate intens spiritualizată. Pentru a lua un exemplu, în *Passacaglia* de Titus Popovici, una dintre dramele consistent structurate conflictual pe placa turnantă a anului 1944, unicul personaj feminin (Ada) este pus în situația de a opta între un muzician abstras din realitate (Andrei) și un soldat al revoluției, fascinant prin forța cu care supune dilemele realului (Mihai). Alegîndu-l pe cel de-al doilea, sufletul ingenuu al fetei distinge superioritatea umană a energetismului creator și întoarce spatele modalității contemplative a existenței.

Schematizînd întrucîtva datele unui proces cu mult mai complicat, nu cred că greșim — în esență — atunci cînd observăm că, pe măsură ce revoluția depășește faza sa romantic-insurecțională, după ce puterea este cucerită și socialismul avansează pe temeiurile unei existențe sociale *stabile*, eroul — în dramaturgie ca și în întreaga literatură — iese din ambianța marilor gesturi exterioare și, despărțindu-se de afectivitatea ardentă, capătă o infrastructură meditativă. Cu toate că inflexiunile romantice persistă în operele unor autori de o anume sensibilitate, personajele încep să depindă caracterologic de dinamica dezbaterii moraliste.

Dramaturgia românească nouă începe să redescopere, cu optica inedită a timpului nostru, gustul clasicismului. Eroul central, eroul militant îndeosebi, se relevă acum ca un campion al Rațiunii, acționînd cu pași măsurați dar decisivi, preferînd acțiunii nude, comentarea esențializată a faptelor. În același timp, se remarcă o tendință de escaladare a timpului scenic, de aspirație către simultaneitatea unor scene desprinse din calendarul istorismului orizontal. În această privință, este interesant de urmărit cum construiește Titus Popovici a doua sa piesă reprezentată. De la compoziția rapsodică a *Passacagliei*, la meditația generalizatoare din *Puterea și Adevărul*, a fost străbătut un drum caracteristic.

Eroul comunist se găsește și astăzi în centrul operelor dramatice românești, dar într-o viziune care, depășind spectacolul sentimentelor, construiește un capitol original al teatrului nostru de idei.

Componenta meditativă a structurii eroului în dramaturgia noastră contemporană nu exclude latura activă a *caracterului*, biografia dinamică a personajului. De fapt, *acțiunea* își schimbă forma dramaturgică dar rămîne esențială pentru întreținerea conflictului dramatic. Chiar dacă *în scenă* nu se petrec evenimente trepidante, ciocnirile capitale sînt *evocate* în cursul analizei ulterioare a faptelor, nu fără o reeditare a fiorului declanșat. Această detașare de mișcarea faptică (cu trimiterea în afara scenei a împlîrîrilor explozive) este un alt semn al clasicizării teatrului contemporan. de mai mult timp preocupat să găsească forme moderne pentru înlocuirea vechilor tirade narrative. În mod firesc cinematografia, ca domeniu al epicității spectaculare, a furnizat teatrului sugestii în efortul de eludare a acțiunii *directe*. *Puterea și Adevărul*, drama lui

Titus Popovici, teatralizând un scenariu de film, ne procură un exemplu străveziu al acestui împrumut de forme.

Un grup de participanți activi la marile eforturi din anii 1945—50 se reîntinlesc „după douăzeci de ani” dar nu pentru a-și verifica vitalitatea în noi aventuri, precum înușchetarii lui Dumas-tatăl. Ideea piesei pleacă de la necesitatea morală a spiritului de răspundere în revoluție. Stoian, Petrescu, Duma, Manu, Olariu au fost în primele decenii de după Eliberare activiști de partid, preocupați de rezolvarea unor probleme social-politice inedite, exploratori temerari pe drumurile construcției revoluționare. Spre deosebire de personajele primelor noastre piese de actualitate socialistă, în care relația dintre bine și rău era schițată fugar, acești eroi dramatici sînt chemați să distingă complexitatea raportului dintre fidelitatea față de *ideal* și adevărarea la realitate. Pentru determinarea lor caracterologică devine acum esențială *calitatea autoanalizei*, capacitatea de a înțelege exact valoarea (și învățămintele) comportamentului lor în anii marilor lupte de înfăptuire a „sintezei dintre putere și adevăr”. Pavel Stoian, unul dintre eroii centrali ai piesei, concentrează în existența sa închinată revoluției merite remarcabile, dar și erori. Dramaturgul obține, în mod convingător, relief excepțional al personajului totem al prin ilustrarea vocației morale a acestui comunist, vocație evidențiată prin tendința înțelegerii, cu orice preț, a adevărului. Chemîndu-i pe cei mai apropiați colaboratori ai săi la o clarificare a faptelor, Stoian organizează — de fapt — un amplu proces *exterior* al indoielilor sale *interioare*. Modul în care răspunde la această citare în instanță determină caracterul fiecăruia dintre eropii piesei, mai accentuat încă decît acele lor din trecut. Drama scrisă de Titus Popovici interesează poate mai puțin prin strălucirea individuală a eroilor, dar atrage atenția prin cei cîțiva pași făcuți în direcția analizei contemporane a conceptului de eroism.

Față de discuțiile care se purtau în presa noastră literară acum vreo două decenii despre necesitatea de a atribui sau nu eroilor avansați „pete” umanizante, ne aflăm astăzi la o apreciabilă distanță. De mult timp această fastidioasă discuție și-a pierdut sensul, odată cu progresele pe care le-a făcut în literatură viziunea dialectică a conștiințelor ome-nești, odată cu descoperirea noilor complicații psihologice care compun și explică personalitatea eroului militant. Pentru a ne referi din nou la *Puterea și Adevărul*, găsim în această dramă, pozitiv neliniștită, prezența semnificativă a confruntării dintre *Rațiune* și formele necontrolate ale *Pasiunii*. Clasicizarea dramei contemporane reia firesc această antinomie fundamentală, dar pe un alt cerc al spiralei, cu o sporire inedită a disponibilităților eroice dinlăuntrul gândirii lucide. Petre Petrescu, inginerul comunist, înfruntă pînă la capăt acuzațiile nedrepte care i se aduc pentru că „are puterea să-și pună întrebări” și își elaborează răspunsurile numai pe bazele solide ale argumentației obiective. „Partidul Comunist...” spune acest erou ireductibil într-o remarcabilă replică a piesei, „e o forță bazată pe rațiune. Pe înțelegerea mecanismului acestei lumi de-o complexitate feroce”. Pentru Mihai Duma, alt erou al piesei lui Titus Popovici, elanul creator este strîns legat de „dreptul de-a afla și a spune adevărul”, iar cinstea nu poate fi păstrată dincolo de refuzul *neîncetat* al minciunii. Romanticitatea despletită trezește suspiciuni într-o lume care se autoconstruiește pe principiul gândirii eliberate. Conceptul de *onoare*, alt dat fundamental al unei viziuni umaniste, este — la rîndul lui — supus controlului de durabilitate. Firește că această renaștere socialistă a clasicității conduce și în expresia artistică a dramei la o concentrație a sensurilor, la o accentuare a arhitectonicii echilibrate, anti-baroce, străbătută de simțul măsurii.

Opoziția dintre arbitrarul sentimentalist și exigențele raționalității capătă aspecte variate în dramaturgia noastră actuală, intens preocupată de personalitatea nouă a eroului. În acest spirit se dezvoltă și tendința de a analiza calitatea caracterelor contemporane în contextul relațiilor dintre generații.

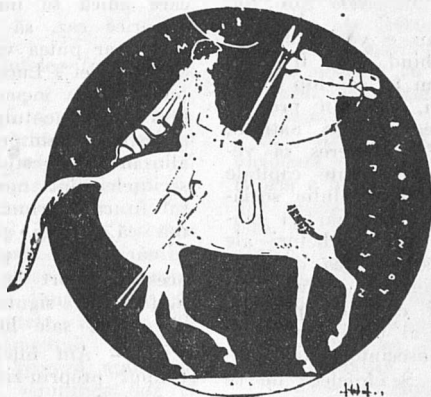
Temă tradițională a marilor texte literar-teatrale, confruntarea dintre părinți și copii a fost limitată adesea la tragedia vitalității tiranic contrastive. Dar, paralel cu reluarea noilor ipostaze ale poveștii „lui Romeo și a Julietei sale”, drama modernă, de la *Peer Gynt* încoace, a pus cu acuitate și chestiunea răspunderii „celor care vin”. Pentru literatura noastră a devenit, în mod firesc, importantă atitudinea noilor generații față de contingențele care au făcut revoluția. Înțelegerea substanțială a biografiei părinților se identifică cu deslușirea rădăcinilor unei epoci și a unei concepții de viață. Încă într-o piesă mai veche a lui Paul Everac (*Simple coincidențe*) căpătau contur împrejurări și imagini vii ale acestui proces complicat, urmărit apoi și în alte drame românești în care conștiința celor tineri scrutază personalitatea morală a antecesorilor. Foarte recent, în piesa lui Iosif Naghiu, *Într-o singură seară*, trei personaje tinere stimulează, direct sau indirect, disecția fundamentală a două itinerarii existențiale aflate la ceasul marelui bilanț. Asistăm din nou la o întâlnire „după douăzeci de ani”, de data aceasta între doi vechi prieteni și tovarăși de luptă: savantul Marcu, retras în munca de cercetare undeva în provincie, și constructorul Oniga, om învățat să conducă autoritar mari șantiere, ajuns acum în fața pensionării și a singurătății. Trecerea anilor de după cucerirea puterii nu l-a schimbat pe Marcu, personaj care realizează în drama lui Naghiu o variantă inedită a tipului de savant bonom, printr-o juvenilitate

spirituală în care ingenuitatea se împletește cu credința constantă într-o idee. Cu toate că respectul pe care-l poartă amintirilor tinereții stârnete zimbetele copiilor săi, Marcu încearcă să înțeleagă criteriile morale ale celor mai tineri decât el. Eroul acesta modest, care-și consumă prima apariție în scenă pentru a îndepărta primejdia unui interviu, crește în amploare cu fiecare scenă. Dialogînd cu vervă bătrînească, el își dezvoltă treptat resursele sufletești intacte, capacitatea de a rămîne tînăr în felul său, fără a încerca la cincizeci de ani să semene cu cei care abia au împlinit douăzeci. Marcu, cîndva militant activ, cu state de serviciu în lupta ilegală, rămîne conștient că aparține „unei generații care a încercat să schimbe o parte a lumii” și că, ocupîndu-și locul cuvenit în istorie, poate „vedea clar chipul copiilor săi...” fericit că aceștia „pot să-l iubească și să-l judece”.

Caracterul opus aparține autoritarului Oniga, condamnat la singurătate din cauza consumului excesiv de „putere”, rămas odată cu pensionarea în afara timpului, rupt în chip nefiresc de sensul adînc al „goanei torțelor”. Cînd fiul lui Marcu, intransigentul Petre, îi dezvăluie egoismul, Oniga răspunde arogant, pierzînd examenul etic la care fusese astfel supus. În confruntarea sa cu generația nouă fostul constructor se dovedește a fi iremediabil îmbătrînit. Ca revoluționar, Oniga se descalifică prin osificare interioară. Spre deosebire de Marcu, el pierde chiar și cultul propriei sale tinereți. Ceea ce dă piesei lui I. Naghiu o reală consistență dramatică este tocmai apetitul analitic neîntrerupt al dialogurilor. Eroii nu săvîrșesc gesturi neașteptate, iar „loviturile de teatru” lipsesc cu totul. Convorbirile din scenă cunosc însă o desfășurare agitată cu cotituri semnificative și un constant refuz al simplificării situațiilor. Personajele par a-și rezerva mereu noi șanse, avansînd pas cu pas spre adevăr printre obstacolele pe care le ridică convențiile existenței și cursele amorului propriu. Rațiunea își afirmă și de data aceasta excelența, în vreme ce eroii dobîndesc forță dramatică din chiar confruntarea opțiunii lor revoluționare cu problemele grave ale timpului care trece.

Paralel cu piesele care glosează pe marginea situațiilor istorice exemplare, apar mereu texte teatrale inspirate de modalitatea trăirii curente a ideilor comuniste. De pildă, în câteva dintre dramele lui D. R. Popescu, personajele se definesc prin răspunsul pe care-l dau, în plan ontologic, tentațiilor compromisului moral. Eroii principali nu mai întîlnesc, ca în piesele de început ale literaturii noastre noi, ostilități declarate și inamici caricaturali. Ion, personajul cu nume generic din drama *Acești îngeri triști*, trăiește printre înfățișările abrupte, ambigue ale traiului cotidian. Forța sa rezidă în inexorabila decizie de a păstra socialismului înțelesul fundamental, de spațiu al cinstei și al libertății de a rămîne om.

Noul erou dramatic dă astfel valoare principială actelor vieții obișnuite și atașează conceptul *onoarei* de sentimentul responsabilității neîntrerupte a fiecărui gest, a fiecărei decizii. Fundamental moralistă, dramaturgia unei societăți socialiste se ocupă firesc de eroismul integrității absolute.



IRACLIDE
sau dialog despre teatru (II)

A edifica și a dăinui

I — Poate să ți se pară ciudat, prietene, marile sărbători mă predispun întotdeauna să mă gândesc la arta mea. Și asta nu neapărat pentru că asociez arta de momentele de sărbătoare ale omului, ci pentru că o mare sărbătoare, ca și o reprezentație — ca orice reprezentare artistică în general — îmi dă sentimentul reconfortant al unei comunități.

II — O, Iraclide, intuiesc ce vrei să spui. Dar vreau să-ți las neștirbită plăcerea de a mă desluși.

I — Te-ai întrebat vreodată ce este o sărbătoare ?

II — Sper că n-o să ne apucăm acum să deslușim cum au ajuns unele popoare să-și facă sărbătorile

I — Nu, fii liniștit, nu e vorba de așa ceva. Deși, la drept vorbind, n-ar fi deloc lipsit de interes să stabilim în ce chip unele clase, sau unele categorii, fac din propria lor sărbătoare, sărbătoarea întregii națiuni, după cum n-ar fi lipsit de interes să vedem în ce chip unele evenimente capitale cum ar fi, să zicem, marea revoluție socialistă, sint prin ele însele, și chiar la momentul când se produc, niște sărbători ale întregii umanități. Ceea ce aș vrea deocamdată ar fi doar să stabilim că o sărbătoare națională este, în sensul cel mai propriu, un prilej de rememorare al unui eveniment care, prin amploarea și consecințele lui, angajează soarta unui popor. Se înțelege de ce o asemenea sărbătoare, deși nu este, în principiu, decît celebrarea unui eveniment consumat, convoacă, de fapt, în amintire toate

acele momente esențiale ale istoriei în care un popor întreg se adună în jurul monumentelor sale și al eroilor săi. Pe scurt : o sărbătoare națională este un apel în timp, o convocare a istoriei pe un punct dat și într-un ceas stabilit.

II — O ceremonie a rememorării ! Sau, ca să vorbim în termeni teatralicești : o chemare la rampă a istoriei, în fața unui parter cît țara toată. Și legi, probabil, ideea de sărbătoare națională de harul memoriei numai pentru că memoria este aceea care garantează sentimentul continuității.

I — Exact. Orice sărbătoare este, în fond, sărbătorirea unui eveniment „memorabil“, care adică se impune memoriei și merită, în orice caz, să fie pomenit. În sensul acesta s-ar putea vorbi chiar de o „sărbătoare a memoriei“. Lucru, de altfel, perfect de înțeles. Fără memoria existenței sale, adică fără sentimentul continuității, primitivul trăiește într-un prezent absolut, într-un timp alb, în care gestul n-are semnificație și consecințele sint mereu imprezvizibile. Momentul în care primul hominid a băgat de seamă că același gest are inevitabil aceleași urmări și a avut revelația în amintire a acestui raport de la cauză la efect, acesta a fost, cu siguranță, momentul sărbătoresc al primei sale bucurii.

II — Am înțeles : timpul fracționat este timpul propriu-zis al istoriei.

I — Într-adevăr. Popoarele fără memorie, ea și individul fără amintiri, încetează să existe. Încît am putea spune că un popor

este mai ales ceea ce își amintește a fi. De aici, pesemne, din nevoia absolută de a-și afirma necontentit ființa și de a-și confirma locul sub soare, obligația mereu resimțită de a-și marca trecerea. Acolo unde omul primitiv nu lasă în urmă decît tiparul de lut al unui picior gol și unde, o eră mai tîrziu, vîntorul va înfige un par drept semn al trecerii sale prin geografia labirintică, omul civilizât înalță o piramidă, seamănă un ogor, sau alcătuieste o carte.

II — Cum s-ar zice, creația sancționează prezența.

I — Dacă înțelegem creația în sensul cel mai larg, ca faptă în ordinea vieții, menită să sporească conștiința de sine însuși a omului, atunci da, se poate spune într-adevăr, că sancționează prezența. Dar încă n-o perpetuează. Pentru ca sentimentul continuității să se constituie e nevoie ca generații după generații să ridice o altă piramidă, să semene un alt ogor, să alcătuiască o altă carte.



II — Ca actor, pot să înțeleg foarte bine sensul repetiției.

I — Atunci ai să pricepi și de ce o sărbătoare națională nu se sărbătorește numai o singură dată. Unele popoare se nasc și mor la poalele piramidelor; altele, ca să zic așa, le cară în spinare pe toate drumurile istoriei; noi sărbătorim „23 August“ pentru a treizecea oară, și de fiecare dată ne amintim de secolele care ne precedă în cîmpul propriei noastre istorii: un lung șir de piramide întrupate din faptele noastre. În toate cazurile, însă, momentul repetiției este esențial pentru că el fixează amintirea și consolidează însumarea semnificațiilor ei în conștiință. „Sărbătoarea repetată“ ține de însăși esența sărbătorii și o regăsim pe toată scara istoriei.

II — Evident. Ar trebui, cred, numai să facem o distincție. Dacă străvechile sărbători agrare, vînătorești, religioase sînt momente ale unei repetiții continui menite să reînnoiască valabilitatea unui legămînt cu divinitatea, cele laice sînt menite, în general, să reîmprospăteze amintirea unui legămînt cu istoria.

I — Adevărat. Dar toate au, la urma urmei, rostul esențial de a mobiliza energiile spiritului și geniul faptei. Chiar și numai în spațiul vieții spirituale, apariția unei capodopere are semnificația profundă a unei mari sărbători, și legătura repetată cu generațiile succesive e resimțită, de fiecare dată, ca o reînnoire a unui legămînt de viață lungă. Variantele unei legende, sau ale unei balade, chiar pomelnicele și cronicile mereu transcrise și mereu transmise nu sînt decît semnele unui sistem mnemotehnic întemeiat pe repetiție.

II — Cum s-ar zice: un Homer sau un Shakespeare, perpetuat prin influența unei opere exemplare, e o piesă capitală într-un sistem mnemotehnic pentru uzul veacurilor.

I — S-ar părea, într-adevăr, că străvechiul adagiu scolastic potrivit căruia repetiția e mama învățaturii, e o transpunere la nivelul umanității a aceluia principiu al repetiției, activ pretutindeni în natură, fie sub înfățișarea ciclurilor cosmice, fie ca însușire a naturii de a memora structurile și de a le reproduce. Vreau să spun: ne amintim, dar ne amintim mai ales pentru ca să continuăm. Și pentru ca să durăm.

II — Acesta e și probabil unul din motivele pentru care o mare sărbătoare este totodată prilejul unui examen de conștiință.

I — Intocmai. Și pentru că sîntem artiști e nimerit să ne întrebăm ce anume continuăm și ce anume avem de gînd să durăm? Adică cu ce faptă ne pregătim să intrăm în durată! Nici vorbă, toate momentele mari ale unei istorii sînt solide; de aceea, se vede, ori de cîte ori chemăm în amintire un moment, se înfățișează toate; e destul să pomenim un singur nume și în spatele lui, din eternitate, se adună toate obrazele luminate ale acestui pămînt. Este o solidaritate aici a marilor valori, și tocmai solidaritatea noastră cu ele fortifică spiritul continuității. Ca să zic așa: ne solidarizăm întru cele mari.

II — Am înțeles: Carpații nu ne-au scutit niciodată de obligația de a înalța piramide. Istoria e o carte în care citim plini de rîvnă, dar numai pentru ca să ne îndemnăm a face noi înșine istorie. Ca artiști continuăm exemplul valorilor, năzuim adică să făptuim durabil. Dar aș vrea să-mi spui: există, crezi, în istoria artei noastre și vreun temei obiectiv al unei asemenea solidarități?

I — Doamne, cîtă naivitate! Dar bineînțeles că există!

II — Știu, Iraelide. Știu că există. Și știu chiar și că sînt naiv. Dar naivitatea mea e curat pedagogică și — nu-i așa? — nițică nevinovăție nu strică niciodată unei bune

și conștiințioase mașini ca mine, programată exclusiv să pună întrebări întru propășirea unui dialog. În definitiv, nu-ți cer să-mi răspunzi cu o întreagă istorie a artei. Aș vrea doar un exemplu.

I — Ei bine, faptul, de pildă, că începuturile literaturii noastre moderne au coincis cu momentul resurecției naționale, asta, am impresia, nu numai că ne-a înzestrat, ca artiști, cu sentimentul tonic al istoriei, dar ne-a dat, în același timp, conștiința foarte acută a obligațiilor. Nu e o întâmplare, cred, că înainte de a avea o mare literatură, am avut mari filologi și istorici, că un poet atât de mare ca Eminescu plănuiește un decameron dramatic întemeiat pe istoria Mușatinilor; că nuvela cea mai solidă a acestor începuturi e nuvela istorică a lui Negruzzi și „scenele istorice” ale lui Odobescu, așa cum teatrul cel mai solid, până la Caragiale, e acela de inspirație istorică al lui Hasdeu și Alecsandri. Dar ia seama: importantă nu e atât preocuparea în sine pentru o tematică de inspirație istorică, ci obligația adânc resimțită de a justifica existența unui popor și de a colabora la continuitatea lui. Nu-ți spun, firește, în privința asta, lucruri noi; repet numai adevăruri vechi; dar, cred că măcar la unele sărbători se cade să fie repetate. Aș adăuga numai atât: orice operă de artă, asemeni oricărui act tutelat de geniul creației, este o troiță înfiptă în creierul umanității. A crea înseamnă să participi la memoria lumii. Fiecare dintre noi o face din locul și din timpul lui. Și noi sintem dintr-un loc și dintr-un

timp care aspiră sub zodia socialismului. Să-ți ignori locul și timpul înseamnă să fii de nicăieri; cu iluzia că poți fi al oricui, te paște primejdia de a pieri fără să fii al nimănui. Dar, de fiecare dată când o operă de artă vorbește lumii, se poate spune că o celulă din memoria umanității devine activă și întreține sentimentul euforic al eternității.

II — Și care crezi că ar fi aici rolul nostru, al actorilor?

I — Oh, da, după atîta ignorare de noi înșine, e timpul într-adevăr, să ne reamintim că deși destinul nostru ca actori e să repetăm mereu cuvintele demiurgului și să încorporăm programul altor existențe, rolul nostru e grandios, pentru că oriunde și oricînd un actor se mișcă și deschide gura ca să slujească marile valori, glasul lui conexează un circuit vital la nesfîrșitul dialog al omului cu omul.

II — Oh, Iraelide, e plină istoria de răscruce. Și iată-ne că noi înșine, cu toții, sîntem la o răscruce. De-ar fi să rezumi în acest moment de sărbătoare un îndemn pentru noi, ce cuvînt esențial ai spune?

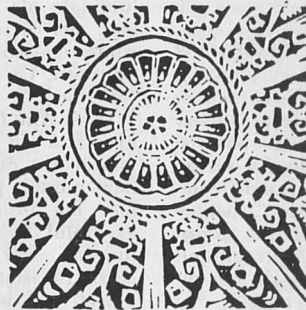
I — Doar atît stimabile: înfige o troiță la răscruce!

II — Ți-am cerut un cuvînt! Și mi-ai spus cinci. Mai scurt nu se poate?

I — Se poate. Dar spune-mi mai întîi: te-ai gîndit vreodată ce înseamnă „a dura”?

II — Nu. Dar acum că pomeniși verbul, îmi închipui că te referi la dublul lui înțeles: „a edifica” și „a dăinui”.

I — Ei bine, iată și cuvîntul de care ai nevoie: Durează!



VALENTIN SILVESTRU

SCURTĂ ISTORIE PARALELĂ

Două stagiuni despărțite de un sfert de veac

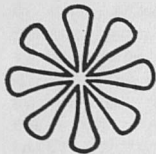
*E*oare, interesantă o privire de ansamblu asupra a două stagiuni teatrale pe care le despart 25 de ani? După părerea mea, da, deoarece în acest fel obținem o posibilitate fertilă de comparații și totodată o viziune asupra dinamicii impetuoase a dezvoltării teatrului românesc în anii noștri. Între 1948—1949 și 1973—1974 au avut loc în viața teatrală considerabile mutații cantitative și calitative și e imposibil să găsești un alt sfert de veac de asemeni înnoiri și îmbogățiri în vreo altă perioadă a istoriei acestei arte la noi.

Anul 1948, primul an al republicii populare, a avut o însemnătate aparte pentru cultura teatrală. Atunci și-au închis porțile ultimele teatre particulare. Cele zece secții regionale ale Teatrului Popular au devenit teatre de stat, adăugându-se Teatrelor Naționale din Iași, București, Cluj, Craiova și altor citorva instituții de artă scenică, întemeiate în primii ani de după Eliberare. S-au născut astfel trupe stabile în orașe unde nu mai ființaseră niciodată lăcașuri artistice cu activitate permanentă: la Bacău, Turda, Petroșani, Brăila și altele. Unele s-au adăpostit în vechi cinematografe, adaptate încă sumar noilor nevoi, altele aveau localuri improprii, provizorii. Teatrul din Brașov, pe care l-am vizitat în acel an, era instalat într-un fel de pivniță mare. Directorul său, regizorul și actorul Puiu Maximilian, mă ruga să notez în amănunt condițiile

precare de muncă de pe nou născuta scenă. „Ce-i drept — s-a oprit, la un moment dat — puterea locală ne-a rugat să avem puțină răbdare, că o să construiască pentru noi un teatru de marmură cu 1 000 de locuri. Deocamdată, însă, e un vis...”

Azi însă e o realitate. La Brașov, Baia-Mare, Constanța, Botoșani, Galați și în alte orașe (firește, și în București) s-au construit teatre de mare capacitate, într-o concepție arhitectonică modernă și cu o bună dotare tehnică. Au fost renovate fundamental, sau în cea mai mare parte, localurile vechi care necesitau dezvoltări întineritoare. În stagiunea 1973—1974, fiecare din cele 43 de teatre dramatice și secții și-au putut desfășura activitatea în condiții favorabile unei munci artistice autentice. Edificarea monumentelor de cultură teatrală — Teatrul Național din București, situat în Piața Bălcescu, în inima

oraşului, Teatrul Naţional din Craiova, aşezat de asemeni în plin centru, Teatrul din Tirgu Mureş, şi el veritabilă podoabă a vechiului oraş transilvan — a dat un plus excepţional reţelei instituţionale şi, prin caracterul solemn al inaugurării palatului artistic bucureştean de către însuşi conducătorul partidului şi statului, a potenţat caratul politic şi cel cultural al ideii de teatru. Etatizarea, descentralizarea, stabilitatea trupelor, statornicirea principiului că fiecare scenă are repertoriu alternativ sînt parametrii care, hotărîţi în 1948, caracterizează azi, în 1974, o mişcare teatrală amplă, viguroasă, dezvoltată pe întregul teritoriu, dispunînd de o zestre spirituală impunătoare, de un potenţial artistic extraordinar, de o capacitate de producţie spirituală la nivel mondial şi de un prestigiu internaţional absolut remarcabil.



În stagiunea 1948—1949 au fost reprezentate, în toate teatrele, vreo 36 de piese româneşti, dintre care 11 inedite. Era, pentru acea vreme, o realizare, mai ales că majoritatea lucrărilor îşi propuneau să reflecte realităţile noi. Unele, fireşte, au fost uitate, altele rezistă cu dificultate unei lecturi exigente, dar cîteva au constituit adevărate evenimente ale vieţii artistice şi au deschis drumuri noi în teatru. *Cumpăna*, piesa scriitoarei Lucia Demetrius, avea o vibraţie din actul revoluţionar de imediată actualitate, naţionalizarea. *Minerii*, a doua piesă a proaspătului dramaturg Mihail Davidoglu, aducea în scenă personaje de muncitori angajaţi în bătălia vitală, pentru sporirea producţiei de bunuri materiale şi pentru transformarea conştiinţelor pe măsura radicalităţii epocii. Camil Petrescu dădea grandioasa sa evocare *Bălcescu*, ca un omagiu adus centenarului revoluţiei paşoptiste, iniţiind drumul dramei istorice contemporane. Victor Eftimiu augura un capitol inedit al fecundei sale activităţi de poet al scenei, cu legenda *Haiducii*, iar Mircea Ştefănescu se infăţişa, la rîndu-i, în postură inedită, cu *Rapsodia Țigănilor*. Alexandru Kirîţescu încheia admirabila sa frescă renescentistă, cu *Michelangelo*. Se vădea, în aceste piese, rodnicia îndemnurilor

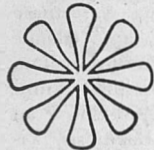
partidului adresate scriitorilor de a se orienta spre noua realitate şi de a cunoaşte oamenii ei; se putea remarca, în acelaşi timp, convingerea cu care maestrul scrisului dramatic adoptau cea mai fertilă şi mai largă perspectivă ştiinţifică în cercetarea istoriei. Se năsteya, cu o lucrare modestă — *Voiaj în Noua Caledonie* — un nou dramaturg, Aurel Baranga, care avea să se impună numaidecît, prin piesa *Iarbă rea*.

Reprezentările cu piesele noi au fost, deopotrivă, şi momente marcante de artă teatrală. *Minerii*, pusă în scenă de Aurel Ion Maican la Teatrul Naţional, şi *Cumpăna*, montată de Mihail Raicu la Teatrul Municipal, în decorurile lui Liviu Ciulei, au devenit, de la premieră, spectacole de referinţă, prilejuri de dezbateri, cunoscînd o popularitate ieşită din comun. *Bălcescu* era pusă în scenă de Sică Alexandrescu, cu Mihai Popescu în rolul principal, autorul asistînd la mai fiecare repetiţie, prima reprezentaţie (în sala Comedia) fiind considerată un eveniment ce depăşea cu mult lumea teatrală.

În stagiunea 1973—1974, numărul pieselor româneşti e de ordinul sutelor, numărul premierelor absolute cu lucrări originale e de ordinul zecilor. Sînt pe afişe Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Titus Popovici — azi autori maturi. E sesizabilă, în acelaşi timp, prezenţa masivă a unei generaţii noi de dramaturgi, ilustrată cu strălucire de Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Ion Băieşu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Mircea Radu Iacoban. Ca în aproape fiecare din cei douăzeci şi cinci de ani prospectaţi aici, se lansează noi autori, anul acesta, cel mai semnificativ dintre ei fiind Radu Dumitru. Toate piesele noi se înscriu în aria actualităţii, chiar cînd se bizuie pe parafraze istorice, demonstrînd un simţ acut al prezentului, vădînd sentiment civic şi o înclinaţie pronunţată spre teatru politic. Diversităţii personalităţilor îi corespunde o varietate stilistică notabilă, de la realismul tradiţional la neosimbolism, de la formula clasică la parabola modernă, de la piesa de dezbateri a unui caz la lucrarea conceptualizată, de un notabil ambitus filozofic. Nu se mai poate vorbi azi doar despre marile categorii dramaturgice, ci despre o surprinzătoare proliferare a speciilor: comedia umoristică, muzicală, lirică, dramatică, tragică, grotescă, pamfletul teatral, poemul scenic, drama alegorică, simbolică, istorică, parabola tragică, tragedia ontologică, într-o acoladă atît de largă a modalităţilor încît cercetarea teoretică nu a putut-o cuprinde deocamdată nici măcar sub raportul terminologiei. Implicînd valori inegale şi multă maculatură mimetică, epigonică, ori fără nici o caracteristică, în spaţiile interstiţiale, tabloul noii dramaturgii e, în aspectul său esenţial, reprezentativ şi vădeşte că politica de stimulare a literaturii naţionale a dat roade. S-a

acreditat definitiv ideea că dramaturgia, făcînd parte din literatura autentică a țării, are dreptul inalienabil — și incumbă scenei îndatorirea indiscutabilă — de a fi reprezentată în chip primordial. Organizarea, în anul 1974, a *Festivalului dramaturgiei originale*, la care au luat parte aproape toate teatrele țării și care are nevoie, pentru finală, de zece zile pline — competiție dedicată celei de-a treizecea aniversări a răsturnării dominației fasciste și celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român — denotă că problema a cunoscut o rezolvare exemplară.

E de observat că majoritatea lucrărilor românești noi sînt puse în scenă de cei mai valoroși regizori, cu cele mai bune forțe actoricești, polarizînd atenția spectatorilor și a tuturor factorilor de opinie publică. *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu a fost montată, la Tg. Mureș, de Dan Micu, *Matca* de Marin Sorescu e semnată regizoral, la Teatrul Mic, de Dinu Cernescu, *Intr-o singură seară* de Iosif Naghiu a beneficiat, la Iași, de viziunea regizorală a Cătălinei Buzoianu, la Timișoara, de cea a lui Petre Bokor, la București de cea a Sandei Manu. *Diogene ciinele* de Dumitru Solomon s-a bucurat de aportul calificat al lui Emil Mandric (la Ploiești), *A opta zi dis-de-dimineată* de Radu Dumitru a fost iscălită regizoral la Teatrul „Nottara” de Magda Bordeianu.



O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale, a deschis, la Teatrul Național, în 1948, seria admirabilelor reevaluări contemporane a excepționalului fond dramaturgic românesc. Spectacolul, exegeză regizorală originală a lui Sică Alexandrescu, a fost o sărbătoare a culturii noi. În 1973, regizorul Lucian Giurchescu a reinspectat, la Teatrul de Comedie, dintr-un unghi inedit, *O noapte furtunoasă*. Drama *Năpasta* a cunoscut două reinterpretări: la Teatrul Giulești, o interesantă considerare în registru tragic modern, într-o esențialitate stilistică de tip clasic (regizor Alexa Visarion), și la Teatrul Național, în Sala mică, într-o formulă de teatru rond (regizor Ion Cojar). Se poate

vedea și de aici cît de mult a crescut publicul dacă două teatre se încumetă să înfățișeze, la București, concomitent, aceeași piesă. Se vede cît de mult a crescut publicul, dar și cît de îndrăznețe și gîndirea creatorilor, și ce amplitudine are azi problematica teatrală. Pe de altă parte, se poate observa că I. L. Caragiale rămîne, în continuare, o sursă de delectare și de experiențe, un izvor inepuizabil de creație, pe care fiecare generație își arogă dreptul (și-și asumă riscul) de a sorbi proaspăt.

În 1948, stagiunea Naționalului, sub directoratul lui Zaharia Stancu, a început, somptuos, cu comedia lui Caragiale. În 1973, stagiunea Naționalului, sub directoratul lui Radu Beligan, a început, impunător, cu drama *Apus de soare*.

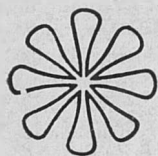
Trei piese de Shakespeare au fost elaborate scenic în mod reprezentativ, în anul artistic 1948—1949: *A douăsprezecea noapte* — cel dintîi examen de sfîrșit de an al noului Institut de artă teatrală —, *Othello*, în regia lui N. Massim, cu Emil Botta și Jenică Constantinescu, în decorurile lui Liviu Ciulei, la Teatrul Național, și *Romeo și Julieta*, realizare de distincție a regizorului Moni Gheleter și scenografului Al. Brătășanu, tot la Teatrul Național, considerat cel mai valoros spectacol de literatură universală al acelei stagiuni. În 1973—1974, cel mai valoros spectacol de literatură universală a stagiunii e *Hamlet*, înfăptuit într-o concepție profund originală la Teatrul „Nottara” de regizorul Dinu Cernescu, ajutat de scenograful Helmuth Stürmer. *Poveste de iarnă* (la Iași), *Timon din Atena* (Satu-Mare), *Nevestele vesele din Windsor* (Constanța), *Mult zgomot pentru nimic* (Bacău) îl desemnează pe ilustrul autor ca pe un oaspete de clasă al scenei române de azi.

O altă coincidență face ca printre reprezentațiile de prima mîna ale stagiunii de atunci să fi fost *Pescărușul* de Cehov, montată de Marietta Sadova la Teatrul Municipal, iar printre reprezentațiile de prima mîna de acum să fie *Unchiul Vanea* de Cehov, montată de Alexa Visarion la Teatrul Național din Cluj.

În anul evocat au mai reținut atenția cîteva spectacole cu piese clasice: *Evantaiul* de Goldoni, în care Emil Botta juca un rol de comedie, *Toreadorul din Olmedo* de Lope de Vega, reconsiderată foarte liber de Ion Șahighian, stîrnind o dispută cu criticii (ambele la Național), *Burghezul gentilom* de Molière la Sibiu. O prestigioasă montare a *Azîlului de noapte* (regia, Fernando de Crucciati) întrunea o distribuție unică — George Storin, Ion Manolescu, N. Bălțațeanu, George Ciprian, Irina Răchițeanu, Marieta Anca, N. Nicolaidă. Erau însă doar cîteva asemenea spectacole, cele mai multe teatre, noi fiind, încercîndu-și puterile în piese mai

simple. *Toți jiii mei* de Arthur Miller, *Pentru cei de pe mare* de B. Lavreniev, *Alarmă* de Orlin Vasiliev, *Fiul meu* de Gergely Sandor, *Inspectorul de poliție* de J. Priestley și alte câteva constituiau prezențele literare moderne în repertoriul general.

În 1973—1974, compartimentul dramaturgiei străine e vast și divers, înglobînd autori ai multor epoci și țări, piese de structuri diverse, proiectate pe un orizont larg de preocupări și vînd o cuprindere culturală de proporții. *Volpone* a elisabethanului Ben Jonson și *Bucătăria* a englezului actual A. Wesker, *Intrigă și iubire* a poetului romantic Schiller și *Mockinpott* a scriitorului contemporan Peter Weiss, multe premiere pe țară — lucrări din Statele Unite ale Americii, Italia, Uniunea Sovietică, Spania, R. F. Germania, Cuba, Ungaria, Polonia, Belgia, Bulgaria — confirmă vocația universalistă a teatrului românesc, înnoibilă azi de spiritul internaționalist consubstanțial politicii generale a partidului și statului. Mai numeroase decît acum douăzeci și cinci de ani, piesele străine de însemnătate artistică mijlocie sau cu totul redusă au alertat critica, ea făcîndu-și datoria în a reaminti criteriile fundamentale ale selectivității, adică acela al intereselor ideologice ale culturii noastre și acela al exigențelor estetice ale publicului actual. În lumina acestor criterii, s-a cerut, de altfel, cu îndreptățire, extinderea cercetării repertoriale spre zone noi, cum ar fi dramaturgia Africii, a Americii Latine și spre realizările semnificative cele mai recente din țările europene.



În 1948—1949, dramaturgul maghiar Gergely Sandor, invitat la premiera bucureșteană a piesei sale, declara, vădit impresionat, că, după ce-și văzuse lucrarea pe mai multe scene europene, descoperă la București o distribuție de cea mai înaltă calitate, Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, George Vraca pîrindu-i-se (cum și erau) „uriași“. În 1973—1974, asemenea recunoașteri sînt multiple și pot fi citate

dintr-o proaspătă enciclopedie americană sau din toată presa italiană (în urma unui turneu românesc efectuat în luna iunie), din emisiunile specializate ale televiziunii spaniole și din cele ale radiodifuziunii finlandeze, din cea mai importantă bibliografie internațională („Cahiers théâtre“, Lonvain, Belgia) din documentele Congresului mondial al criticilor de teatru, din teze de doctorat de la Universitatea moscovită „Lomonosov“, din monumntala *Istorie a teatrului european* de Heinz Kindermann — ca să nu dăm decît câteva repere. În 1974, președintele celui mai însemnat for teatral mondial, Institutul Internațional de Teatru, e artistul poporului Radu Beligan. Alte importante organizații teatrale din lumea întreagă au, în conducerile lor, personalități românești. Regizori români au semnat spectacole de răsunet peste hotare, în Statele Unite, Iugoslavia, Franța, Ungaria, Polonia.

Sînt și elemente care nu pot intra în comparație, fiindcă le lipsește termenul prim, Unul din acestea e chiar cel evocat mai sus, al prezenței teatrului românesc în lume, în 1948 nespus de vag. Altul, e al răspîndirii teatrului în țară, căci actualmente radio-ul și televiziunea fac ca publicul din săli (probabil, aproximativ patru milioane și jumătate spectatori) să se dubleze (cel puțin) prin emisiunile lor. În 1949, Institutul de teatru nu avea structura actuală, atît de importantă pentru pregătirea tuturor artiștilor teatrali, nu exista o activitate editorială specială — azi remarcabilă —, nici o secțiune specializată de istorie a artei la Academie (care a dat, în acest an, al treilea volum din *Istoria teatrului în România*), nici sesiuni periodice de teatrologie (în 1973—1974 au avut loc asemenea sesiuni la București, Timișoara, Bacău, Piatra Neamț, Iași, Arad), nici o Asociație profesională a oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale. Nu erau multe din cele ce sînt azi — printre care n-ar trebui să uităm chiar acest mensual de teatru, exprimînd existența unei critici și a unei gîndiri teoretice ce-și propun a fixa, prin consemnări consecvente ale actualității curente și generalizarea faptelor de creație, bornele istoriei teatrului românesc contemporan.

Nădăjduiesc sincer că eu, ori colegul meu care va avea curiozitatea de a schița un paralelism între stagiunile 1973—1974 și 1998—1999 vom afla atunci, în realizările de azi, suficiente date citabile și vom putea percepe sentimentul actual de mîndrie al oamenilor de teatru, legitim încredințați că au izbutit a așeza arta lor pe un loc înalt și strălucitor în relieful culturii naționale.

Aleksandri, Madach, Schiller pe coordonatele umanismului socialist

Diversitate în unitate, așa s-ar putea caracteriza lapidar aspectul de ansamblu al culturii teatrale de astăzi de la noi, care, atrăgătoare, stârnește un larg interes. Unul din factorii esențiali ai acestei diversități bazate pe unitatea ideologică și de principii, pe angajare identică, constă în faptul că, pe lângă teatrele românești — în strinsă colaborare cu ele — în patria noastră activează șase ansambluri profesionale maghiare, două germane și unul idiș. Însăși existența acestora semnaleză cu cită eficiență și — în cazul în speță, și ad literam și la figurat — cit de grăitor se promovează în domeniul culturii socialiste din România, deplina egalitate în drepturi a poporului român și a naționalităților conlocuitoare; cit de rodnică este politica națională marxist-leninistă consecventă a partidului nostru care le asigură deopotrivă maghiarilor, germanilor și celorlalte naționalități însușirea culturii și artei și posibilitatea practicării lor în limba maternă. Într-un destul de mare număr de țări capitaliste dezvoltate, nu există în total atâtea ansambluri teatrale subvenționate de stat cîte realizează la noi, numai în limbile naționalităților, seară de seară, acel miracol mereu repetat și totuși singular care se numește spectacol de teatru.

Firește, arta dramatică a naționalităților este parte organic integrantă a întregii arte dramatice românești; crescută fiind din solul aceleiași realități, e pătrunsă de aceleași năzuințe ideatice și, în felul său, slujește aceleași obiective politice-estetice. Caracteristicile ei specifice — înainte de toate limba și tradițiile proprii — trăiesc și evoluează integrate în ansamblul culturii noastre teatrale. Împreună cu toate celelalte teatre din țară, acestea își desfășoară activitatea în atmosfera dătătoare de viață a egalității în drepturi și a frăției dintre poporul român și naționalitățile conlocuitoare. Această frăție și egalitate în drepturi s-a înălțat la rangul de politică de stat în anii construirii socialismului, după eliberarea de sub jugul fascist, însă tradițiile sale pot fi urmărite pînă departe în urmă, pe parcursul veacurilor de muncă și luptă comună. Rădăcinile frăției le găsim și în activitatea ansamblurilor de teatre românești și maghiare de odinioară din Transilvania, sub forma traducerilor de piese și a turneelor reciproce. Este îndeobște cunoscut spre exemplu succesul cucerit la București de către teatrul maghiar din Cluj, prin anii 60 ai secolului trecut — și ce ecou entuziast a avut în presa românească progresistă a epocii această inițiativă. Aceste tradiții fertilizante își continuă dezvoltarea la un nivel mai înalt, în actuala noastră cultură teatrală care, atît în românește, cit și în limba maghiară sau germană, exprimă și transmite deopotrivă idealurile umanismului socialist.



Ansamblurile de teatru care activează în limbile naționalităților au luat naștere și s-au dezvoltat împreună cu întreaga noastră artă dramatică nouă. Ansamblurile maghiare de la Cluj și Oradea și-au redeschis porțile în zilele imediat următoare eliberării. La Tîrgu Mureș, primul ansamblu permanent a luat ființă în 1946: astăzi își desfășoară — drept secție maghiară a Teatrului de Stat — spectacolele în una dintre cele mai frumoase și mai moderne clădiri din țară, terminată acum un an și fiind pereche demnă a Naționalului din București ca și a celui craiovean. Alte teatre, de pildă Teatrul Maghiar de Stat din Sfîntu Gheorghe sau Teatrul Evreiesc de Stat, și-au ridicat pentru prima dată cortina în 1949, an memorabil pentru sporul cantitativ realizat în cultura noastră teatrală. Romantic-promițătoare a fost, en două decenii în urmă, formarea ansamblului maghiar al Teatrului de Nord de astăzi din Satu Mare: prin sudarea într-un ansamblu al unui întreg an de absolvenți ai Institutului de artă dramatică „Szentgyörgyi István“, o serie deosebit de bogată în talente. Recent și-au sărbătorit a douăzeci aniversare și Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara și instituția soră, care funcționează, în același oraș, în limba germană. Independent de faptul dacă au luat naștere de trei decenii, un sfert de

veac, sau de douăzeci de ani, ansamblurile acestea, prinse în curentul dezvoltării generale, au dat dovada vitalității lor : ele se pot prevala de considerabile rezultate artistice și reprezintă culori indispensabile în cromatica întregii noastre vieți artistice. Firește — asemeni oricărui ansamblu de teatru — fiecare dintr-insele își are istoricul său specific, însă evoluția profilului lor ideatic-artistice a avut loc pe coordonatele dezvoltării generale a întregii noastre culturi dramatice. Azi, putem afirma până și despre cele mai tinere dintre teatrele noastre că au devenit ansambluri mature, exigente, cu o experiență bogată ; că au cucerit și, în parte au format, nu numai publicul orașului lor de reședință și al împrejurimilor, ci au ajuns — și ajung — adesea în centrul atenției chiar pe plan național, iar, despre unele dintre ele, că au contribuit și peste hotare la creșterea binemeritului aprecierii și simpatiei față de arta dramatică din România. Încă de pe la începutul anilor 50, de pildă, Teatrul Maghiar de la Tirgu Mureș trecea drept unul dintre cele mai bune din țară. O politică de repertoriu exigentă și convergența unor mari personalități ale teatrului i-au conturat un stil interpretativ caracteristic, elaborat, de factură consecvent realistă, ale cărui rezultate s-au întruchipat în spectacole memorabile, cum au fost *Pescărușul* lui Cehov, *Micii burghezi* de Gorki, *Chef boieresc* de Móricz Zsigmond, *Învățătoarea* de Brody Sandor, *Făclia* de Illyés Gyula, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

Structurat, înainte de toate, pe literatura dramatică realistă clasică și pe o corespunzătoare punere în scenă, stilul acesta a exercitat o influență fertilă și asupra literaturii dramatice noi din patria noastră, valorificată în spectacole nu mai puțin memorabile, ca de pildă : *Citadela sfărmată* de Horia Lovinescu. În perioada lui de consolidare, ansamblul acesta a fost transformat într-un atelier scenic care îmbina invenția individuală cu munca colectivă. În această direcție nu pot fi uitate contribuțiile unor oameni de teatru excepțional dotați cum au fost regretații Szabó Ernő și Delly Ferenc sau cum sînt artistul poporului Kovács György, artista emerită Kőszegi Margit, maestrul emerit al artei Tompa Miklós, artistul emerit Andrási Márton, care continuă să ne îmbogățească și astăzi arta teatrală. Lor li se alătură și fac front comun cu ei reprezentanții generației mai tinere.

În aceeași ani, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj obținea succese proeminente prin punerea în scenă a noii dramaturgii autohtone — opere ale autorilor români și maghiari din România — precum și cu piesele clasicilor dramaturgiei universale. Secția maghiară a Teatrului de la Oradea, profilată înainte vreme îndeosebi pe operetă, se înfățișează azi ca un puternic ansamblu dramatic. Teatrul din Sf. Gheorghe a familiarizat cu arta Thaliei o seamă de regiuni unde nu se mai pomenise vreodată spectacol de teatru. Cît despre sătmăreni, aceștia au cucerit în foarte scurt timp nu numai simpatia unanimă, dar și un rang în ale măiestriei artistice prin preferința lor pentru un repertoriu îndrăzneț-romantic, potrivit vârstei lor, și prin interpretarea inventiv-dinamică a rolurilor.

Firește, măsura valorii faptelor de artă petrecute în acești treizeci de ani din istoricul teatrului naționalităților din România nu poate încăpea în cadrul unui articol ocazional. Putem, în schimb, să vorbim despre ceea ce caracterizează astăzi activitatea acestor teatre.

Împreună cu toate celelalte teatre ale noastre — și cele care funcționează în limbile naționalităților consideră arta lor drept o tribună semnificativă și specifică a vieții publice, un propagator al idealurilor umanismului și al eticii socialiste prin mijlocirea unei forțe expresive de natură să formeze universul spiritual și emoțional al omului de astăzi. Aceste convingeri se traduc practic în strădania de alcătuire și promovare a repertoriilor în care se situează pe prim plan. firește, dramaturgia autohtonă. Operele lui Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, D. R. Popescu, Titus Popovici, Iosif Naghiu și ale altor autori români de seamă sînt valorificate pe aceste scene deopotrivă cu lucrările lui Nagy Istvan, Sütő András, Méhes György. Deák Tamás, Földes Maria, Hans Kehrler sau Cristian Maurer. Punînd în scenă operele autorilor români contemporani, ansamblurile maghiare sau germane din România contribuie la adîncirea frăției dintre poporul român și naționalitățile conlocuitoare, la o mai bună cunoaștere reciprocă a culturilor și valorilor spirituale, la realizarea prețurii și stimei reciproce.

În legătură cu consecventa strădanie a teatrelor maghiare din România de a-și îmbogăți repertoriul cu cele mai valoroase opere ale dramaturgiei românești contemporane, e caracteristic faptul că trei dintre cele mai prestigioase piese românești contemporane au fost uneori nuse în scenă întii în limba maghiară. Premiera absolută a piesei *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici a avut loc la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj ; de asemenea și *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, după cum premiera absolută a piesei *Intr-o singură seară* de Iosif Naghiu a avut loc la Teatrul Maghiar din Timișoara. Este o indiscutabilă dovadă a receptivității față de valori, a exigenței și implicit a spiritului de inițiativă și a curajului creator, indispensabile în munca unui teatru. Să adăugăm aici că în materie de originalitate a concepției regizorale și de interpretare actricească, spectacolul *Puterea și Adevărul* sau cel timișorean cu *Intr-o singură seară* se pot măsura justificat cu spectacolele ulterioare din capitală. Rămînînd tot la ultimele

cîteva stagiuni, putem evoca și alte spectacole de înaltă clasă cu opere ale autorilor români, cum ar fi: *Casa care a fugit prin ușă* de Petru Vintilă, la Tîrgu Mureș, unde concepția regizorală originală și aprofundată a lui Harag György a creat pe scenă o dramă umană interesantă, de o intensă vibrație psihologică; *Cîntorul de contor* al lui Paul Everac (în regia lui Constantin Codrescu) la Sfîntu Gheorghe, unde mai cu seamă conturarea clară a celor doi eroi principali a înlesnit tălmăcirea interesantei probleme etice dezbătute în piesă.

Din repertoriul clasic al literaturii dramatice românești, prilej de spectacole memorabile au oferit bineînțeles întîi și întîi operele lui Caragiale, menținute în permanență și pe afișele teatrelor maghiare din România. Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a prezentat cu mult succes *Vișorul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea; secția maghiară a Teatrului de Nord a făcut un interesant spectacol cu o piesă mai puțin jucată a lui Liviu Rebreanu: *Plicul*, iar *Act venețian* de Camil Petrescu (cu Kovács György în rolul lui Pietro Gralla), în interpretarea ansamblului maghiar din Tîrgu Mureș, rămîne una dintre cele mai reușite variante de spectacol ale piesei. Enumerarea ar mai putea continua.

Și în repertoriul teatrelor naționalităților din patria noastră figurează des clasicii literaturii dramatice universale, operele autorilor din țările socialiste precum și creațiile cele mai valoroase ale literaturii dramatice universale contemporane. Referindu-ne deosemena numai la stagiunile ultimilor cinci ani, putem menționa spectacole ca *Macbeth* de Shakespeare la Tîrgu Mureș, în regia lui Harag György; *Ivanov* de Cehov la Timișoara (regizor Taub János), *Henric IV* de Pirandello la Satu Mare (pus în scenă de Kovács Ferenc) sau, dintre contemporani: *Prețul* de Arthur Miller la Oradea în regia lui Farkas István; din literatura țărilor socialiste *Familia Tót și Joc de pisici* a lui Űrkény István la Tîrgu Mureș (ambele regizate de Kovács György), *Noile suferințe ale tinărului W.* de Plenzdorf la Oradea (regizor Szabó József), *Omul cel bun din Siciuan* de Bertholt Brecht la secția germană din Sibiu (regia lui Hans Schuschnig).

Firește, teatrele maghiare sau germane din România joacă sistematic și operele de valoare clasică, create în limba lor maternă. Astfel Teatrul German de Stat din Timișoara a pus de curînd în scenă *Ur-Faust*, reputînd un considerabil succes atît în țară cît și peste hotare. În programul teatrelor maghiare găsim *Tragedia omului* de Madách (recentul spectacol al secției maghiare de la Oradea, în regia lui Szabó József, evidențindu-se prin originalitatea și îndrăzneala concepției), *Bánk bán* de Katona József, dramele de mare anvergură ale lui Illyés Gyula, sau, la Teatrul Evreiesc, operele lui Șalom Alehem.

O trăsătură caracteristică a vieții noastre teatrale este strînsa colaborare creatoare dintre specialiștii români, maghiari și germani, în cele mai variate forme, cea mai frecventă fiind schimbul de regizori și scenografi. Artiști de seamă ai scenei românești ca: Sică Alexandrescu, Moni Ghelester sau, dintre cei mai tineri, Radu Penculescu, Emil Mandric, Constantin Codrescu au pus adesea în scenă piese la teatre maghiare, iar, în stagiunea din urmă, Harag György a regizat *Puterea și Adevărul* la secția română a teatrului din Tîrgu Mureș, și Taub János, a semnat regizoral *Joc de pisici* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Liviu Ciulei a semnat la rîndu-i scenografia mai multor spectacole de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regretatul Ștefan Hablinski era familiar îndeosebi teatrului din Tîrgu-Mureș, iar decorurile Floricăi Mălureanu au contribuit la succesul unor spectacole de valoare excepțională ca *Înainte de potop* și *Iubire*, la Tîrgu Mureș.

Marea majoritate a actorilor de la teatrele maghiare din România provine de pe hîncile Institutului de artă dramatică „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș, înființat după eliberare. Instituția aceasta, care a permis unui șir întreg de eminente talente să-și însușească priceperea meșteșugului actoricesc, este unul dintre considerabilele rezultate ale politicii naționale a României socialiste. Institutul ține o strînsă legătură cu Institutul de teatru și cinematografie „I. L. Caragiale” sub forma unor permanente schimburi de experiență. O sală de teatru excelent dotată și elegantă le stă la dispoziție studenților; ei prezintă aici cite patru premiere pe an. Pe drept cuvînt, deci, acest teatru „Studio” este supranumit în presă „al șaptelea ansamblu maghiar din România”. Totodată, în cadrul Institutului „I. L. Caragiale”, funcționează o secție de actorie în limba germană.

Firește s-ar mai putea vorbi și ar trebui să se mai vorbească foarte mult despre activitatea teatrelor care funcționează în limbile naționalităților conlocuitoare. Problemele respective sînt de obicei comune cu ale întregii vieți teatrale din țară. E îmbucurător faptul că — în primul rînd datorită revistei „Teatrul” — critica de specialitate românească consemnează adesea premierele acestor scene, și că, prin intermediul turneelor din capitală, publicul bucureștean are și el ocazia să le cunoască spectacolele de bună calitate.

Activitatea și rangul artistic îndeobște recunoscut al teatrelor naționalităților din România atestă în mod convingător că în patria noastră — patrie comună a românilor, maghiarilor, germanilor și altor naționalități — cuvîntul rostit pe scenă în limba lui Alecsandri, Madách sau Schiller slujește deopotrivă umanismul socialist, frăția și idealurile omeniei.

MARIA FÖLDES

De ce am devenit scriitor

Mă aflam, în acel moment, deținută (tatua-tă pe brațul stîng cu numărul: A. 23964) într-un lagăr de concentrare, mai precis zis într-un ghetou, de lângă Cracovia. SS-iștii înnebuniseră parcă cu toții în acea zi: umbrau turbăți de colo, colo, ne țineau în nesfârșite apeluri, căutau febril, dintre deținuți, pe cei din România. Cînd dădeau de ei îi supuneau la tot soiul de torturi. Nu știam ce se petrece. Abia peste 2—3 zile a ajuns și la noi vestea — ce se întimplase în România — și am putut înțelege ce-i înfuria într-atît pe paznicii noștri.

Dar pînă să aflăm, am trăit următoarele întîmplări. Chiar în ziua de 23, nemții vi-riseră între țările lagărului peste o mie de oameni „noi“, aduși din Cracovia și din împrejurimi. Erau civili, bine îmbrăcați, unii chiar purtînd giuvaere și blănuri (luaseră cu ei ce brumă de avere fuseseră în stare să ia în grabă și să poarte asupra lor). Se zicea că ar fi rușii de-ale polonezilor ce activau în rezistență ori erau urmăriti ca militanți comuniști. Așadar, ostateci. Ridicați în locul luptătorilor antifasciști, pe care SS-ul nu izbutise să-i prindă. Au fost cazați într-o baracă deosebită. După apelul zilnic, erau selectate și pronunțate numele citorva (cam 500 pe zi); urma trecerea acestora într-o coloană aparte și apoi coloana era minată — ostatecii nu știau unde — dar noi, ceilalți deținuți — spectatori neputincioși la această selecție zilnică — știam: la Zidul cel mare. Acolo avea loc executarea. După împușcare, victimele erau prădate de inele și de măselele de aur din gură. Și, pentru că în lagărul de lângă Cracovia nu se zidiseră camere de gazare, victimele, așa trecute prin acest ultim prag al despuierii, erau zvîrlite pe un rug încins și arse.

Legasem prietenie cu unul dintre acești ostateci. Avea 18 ani. Era grafician. Nu știu pe cine înlocuia. Venise la rînd printre cei din urmă. Fața băiatului arăta calmă. Înțelesese unde-l duc... Spre seară, megafonul din mijlocul curții își începu cîntarea: aria scrisorii din Tosca. Cînd, la megafon se transmitea aria din Tosca, noi, cei din ghetou, știam iarăși: la Zidul cel mare se extermină. Discul „cu muzică“ era destinat să acopere răpăitul rafalelor. De data asta însă, peste aria cîntată cu o voce îngrozitor de răgușită (fiindcă placa se cam uzase) și repetînd obsesiv „non voglio morir... morir... morir...“, (fiindcă placa se și zgîriase de atîta întrebuintare) se auzea, în replică, foarte deslușit, un cor ferm, bărbătesc care intona, fără între-



rupere, o varșaviancă. Rafalele — varșavianca — Tosca — se contopeau într-un vuiet tulburător, să te înnebunească...

De ce scriu oare toate astea, aici, acum? Nu le-am povestit nimănui încă, deși am scris o carte (autobiografică) despre lagărele de concentrare. Dar amintirile mele se întorc spre atîția morți anonimi...

Graficianul meu nu a fost un om mare, nici el, ba era foarte mărunț și ca statură și se chircise și mai mult, ca o statuie de Budha, cînd îl învăluiseră pălălaia focului, pe care SS-iștii și dulăii lor ne minaseră să-l incingem, cărînd vreascuri pentru rug, după exterminarea ultimului grup din care făcuse parte. Flăcăul acela de 18 ani ședea — se așezase parcă — pe foc, și părea viu, căci l-am văzut ridicîndu-se pe rug (un corp încălzit puternic lasă impresia înălțării...) Dar... m-am îndepărtat de cele ce voiam să spun. Sau, dimpotrivă, m-am apropiat. Voiam să arăt ce înseamnă pentru mine 23 August 1944 — acel 23 August „în flăcări“ care a venit spre mine pe cînd cîntăream, așteptîndu-mi sfîrșitul, 38 de kg... Datorez acestui 23 August supraviețuirea mea. Am vrut să arăt de ce, fiindu-i pe veci îndatorată, nu cred că pot, nici că-mi este îngăduit să uit, și de ce mă simt legată a-i face și pe semenii mei să nu uite, pe acei nenumărați contemporani ai mei care au dus la ieșirea din întuneric a României și, într-o netăgăduită măsură, au pus pecetea lor eroică și pe acțiunea de salvare a Europei. De aceea am devenit scriitor — un umil cronicar al vremii și al eroilor ei „mărunți“...

Frăția — rodul lui august

Trăim anul bilanțurilor ; să socotim deci rezultatele politice, economice, culturale ale celor trei decenii împlinite. Și, întrucît prezentul este în veșnică dispută cu trecutul, pe bună dreptate, comparațiile se înțeleg de la sine. Vorbind despre fenomenul teatrului maghiar din România — să aruncăm mai întîi o privire asupra trecutului. Nu asupra tradițiilor seculare, ci asupra situației dintre cele două războaie mondiale. Thalia acestui trecut revine în amintirea prietenilor mei, actori mai vîrstnici, atît de sărmană și părăsită... cu fața îmbujorată de veșnică speranță. Și cum ar fi altfel cînd, în acele vremuri, directorul unei întreprinderi teatrale condiționa angajarea unui actor de dovada că, pe lîngă talentul obligatoriu, are cu ce garanta costumele și recuzita necesară întruclipării unor personaje ca Othello, Adam, Romeo, Cyrano, (cu nasul lui), Lear (cu barba lui), Julieta (cu rochia ei albă), Electra (cu veșmintul ei cernit). Imi aduc aminte, evocînd acest trecut, de o întîmplare, astăzi de-a dreptul comică, dar, pentru acele zile, plină de semnificații. Directorul unei trupe ambulante pregătea, cu un actor proaspăt angajat, reprezentația din seara respectivă : *Othello*. Căuta prin garderobă și „distribuia rolurile“ : „Deci, tu vei fi Jago, eu Othello... adică, mai bine, lasă să fiu eu Jago și tu Othello ; mie îmi cade mai bine costumul ăsta...“ Vreau să cred că mica anecdotă nu jignește memoria marilor noștri înaintași ; conturînd situația vitregă a teatrului din acea vreme, ea trimite spre zilele noastre, care fac incredibilă vitregia de altădată...

Răspundem interesului manifestat de alte țări cu justificată mîndrie : înainte de 1944, nu exista în țara noastră nici un teatru al naționalităților conlocuitoare, subvenționat de stat ; astăzi sînt_zece la noi șase teatre maghiare ; la acestea se cuvine a adăuga și pe cel de al șaptelea — Opera maghiară din Cluj. Recunoașterea acestei realități cu totul excepționale nu întîrzie să se arate. Am vizitat, anul trecut, Statele Unite ale Americii. Am călătorit prin cincisprezece orașe și — pentru că în asemenea situații călătorul nu se mărginește doar să constate ci, fără să vrea, compară — am întrebat, cu conștiința superiorității culturii noastre teatrale : cum se face că orașe cu o populație ce depășește mai multe milioane de locuitori nu dispun de un teatru stabil. La noi, orașul Sfîntu-Gheorghe nu are nici cincizeci de mii de suflete. Și... Răspunsul, formulat undeva de un vestit economist, suna astfel : o întreprindere nerentabilă nu are binecuvîntarea lui Dumnezeu... ba, mai mult, o și pedepsește... Bineînțeles, nu m-am apucat să analizez cîne și ce înțelege prin rentabilitate. TO-TI, spuneau vechii greci, „să ne măsurăm cuvintele“. Există și o rentabilitate spirituală, în care cultura își pierde caracterul de marfă ; o asemenea rentabilitate o are, caracteristic, în vedere societatea socialistă, preocupată de propria sa desăvîrșire. Aici noțiunea de cîștig dobîndește funcția unei calități noi, revoluționare. De aceea (revenind la al teatruului), preocuparea de seamă la nivel republican, este la noi, continua lor dezvoltare, din toate punctele de vedere.

Arunc o privire asupra deceniilor pe care le aniversăm. Și măsoar cu ochii minții, de-a lungul lor, și modesta mea contribuție adusă dezvoltării teatrului maghiar din România. Simt în toți porii mei vîrtejul marilor încercări ale începutului ;

și debutantul de atunci (avea 21 de ani) a fost învăluit și răscolit de acel vârtej, și împins spre luminile îmbietoare ale Thaliei. Firava lucrare a scriitorului începător a fost măturată de timp; gazetarul care participase, în acea vreme, la înființarea primelor gospodării agricole colective, turnase totuși în ea un material de viață adevărat; atît doar că mărturia lui părea un raport de activitate. A vedea și a face și pe alții să vadă — sînt două lucruri total diferite. În piesa lui, autorul văzuse mai mult decît izbutise a face pe alții să vadă. De mare importanță a fost pentru mine faptul că, la nu mult după premiera de la Cluj, piesa a fost inclusă în repertoriul teatrului Giulești și apoi și al altor teatre din țara noastră. Cu cîtă satisfacție îmi amintesc și azi șurisul prietenos și încurajator al lui Radu Beligan care, acum cîțiva ani, mă înștiința că Teatrul de Comedie pregătește punerea în scenă a altei scrieri a mea — *Nuntă la castel*.

Nu exagerez cînd afirm că teatrul maghiar din România și-a atins maturitatea în contact strîns cu teatrul românesc, de glorios trecut, iar azi, de renume mondial, străduindu-se să îndeplinească aceleași sarcini, identificîndu-se cu idealurile lui. Actorii, regizorii, dramaturgii lui au deschis printr-o reciprocitate de interese, prin spiritul muncii comune, frățești, un capitol nou în istoria culturii naționalităților conlocuitoare din România. Mă mărginesc doar la un exemplu luat din literatura dramatică: marea poartă a traducerilor reciproce, deschisă de Octavian Goga, cu transpunerea în limba română a *Tragediei omului* de Imre Madach, și prompt urmată de măiestra tălmăcire în maghiară, semnată de Imre Kadar, a lui Lucian Blaga (*Meșterul Manole*), și a altor reprezentanți de frunte ai dramaturgiei române: I. L. Caragiale (*O scrisoare pierdută*), Victor Eftimiu (*Prometeu*), Minulescu, Ion Marin Sadoveanu și alții.

Copleșitoare începuturi... Mi s-a părut, de aceea, ciudat, în primii ani de după Eliberare, să văd reprezentate pe scena teatrelor din Capitală, lucrări ale unor tineri debutanți ca mine. Explicația era totuși simplă: autorul maghiar și colegul său român (traducător) s-au așezat alături la masa de lucru, nu doar atrași de același gen literar, ci pentru că îi unea cauza comună a sarcinilor istorice. Cînd prietenul meu, V. Em. Galan, s-a angajat să-mi traducă piesa amintită, el a re-creat cu mine — autorul — aducînd, în versiunea românească, gânduri și fapte de viață luate din propria lui experiență cu privire la dezvoltarea satului contemporan. Iar cînd, la rîndul meu, am transpus în limba maghiară, pentru Teatrul din Tîrgu Mureș, o scriere a lui Horia Lovinescu, m-am simțit îmboldit tot de modul comun de a înțelege viața. Cu el și cu ceilalți, împreună, am înțeles teatrul ca un for al gândirii sociale, naționale și istorice. Al celor care nu-și irosesc cuvintele pentru a șoca, ci pentru a stîrni furtună în spirite și în simțuri sau — dacă preferați un cuvînt mai învechit — catharsis-ul; al celor care știu că opera dramatică este o dublă construcție; imaginea construcției dramatice, a gândurilor care o conțin se împlinește în conștiința privitorilor din stal — altminteri, întreprinderea autorului eșuează, cu siguranță, în orice colț al lumii. Să nu trăim cu iluzia că forța sufletească ce ne animă este propria noastră forță; la pasiunea de a construi a Meșterului Manole, masa de spectatori își adaugă propria pasiune de constructori; la dragostea Julietei, propria lor dragoste. Fiecare seară de spectacol este un ospăț comun al spiritului — al autorului și al publicului. Fără trăirea colectivă a umanității, trăirea individuală — indispensabilă — rămîne o grămadă de litere moarte.

Gîndurile mele au luat-o, în aparență, razna. De fapt, am aruncat o privire asupra uneia dintre cele mai bogate roade ale celor trei decenii: asupra preocupărilor creatoare nutrite laolaltă de actorii și dramaturgii români, maghiari și de alte naționalități ai patriei noastre comune. În locul vitregiei de altădată — căldura plăcută a căminului.



10—20 august

Festivalul Dramaturgiei Românești



Între zilele de 10—20 august s-a desfășurat în București faza finală a Festivalului Dramaturgiei Românești, manifestare artistică inițiată și organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste în cinstea marii sărbători de la 23 August. Înocput cu câteva luni în urmă, Festivalul a constituit o amplă trecere în revistă a celor mai reușite spectacole realizate în ultimele două stagioni, cu piese inspirate din lupta dirză condusă de partid, a poporului nostru pentru eliberare socială și națională, din realitățile noi ale țării, din marile transformări ale societății, ale conștiinței oamenilor.

Un juriu alcătuit din personalități de frunte ale vieții noastre teatrale a vizionat în acest răstimp 39 de reprezentații cu 33 de piese românești purtând semnătura a 29 de dramaturgi. Dintre acestea au fost selecționate și reprezentate în faza finală, în ordinea de mai jos:

Puterea și Adevărul de Titus Popovici (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“)

Cuvîntul de deschidere al tovarășului

ION DODU BĂLAN,
vicepreședinte al C.C.E.S.

Stimați tovarăși,

Ne aflăm laolaltă, în această seară de august, slujitori și iubitori ai teatrului, dramaturgi, regizori, actori, critici, spectatori, bucurători să ne reîntîlnim cu prilejul fazei finale a Festivalului Dramaturgiei Românești — manifestare artistică inițiată și organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, în cinstea marii sărbători naționale a poporului român, a eliberării sale de sub dominația fascistă.

Festivalul e, totodată, un simbol al celor treizeci de ani de viață nouă a teatrului nostru care, pornind de la nobila tradiție de dăruire în slujba ideilor înaintate, de progres și dreptate socială, a trăit, prin efortul comun al tuturor slujitorilor lui, cele mai fertile înfăptuiri din întreaga sa istorie. Teatrul a devenit astfel instituția visată de înaintașii noștri: tribună de afirmare a ceea ce este nou, a ceea ce slujește omului și formării sale în spiritul idealurilor umanismului, școală a frumosului, patetică expresie a năzuinței spre mai bine.

An de an, în fața unui public din ce în ce mai larg, din țara noastră cele peste patruzeci de teatre au prezentat — în limba română sau în limbile naționalităților conlocuitoare — cele mai valoroase lucrări ale dramaturgiei naționale și universale și au promovat cu precădere dramaturgia originală, inspirată de marile transformări revoluționare petrecute în acești treizeci de ani de măreață istorie românească. Avem astăzi un important detașament al dramaturgilor, din toate generațiile, profund devotați ideilor generoase, avansate, ale Partidului Comunist Român; ne mindrim cu regizori și actori

Într-o singură seară de Iosif Naghiu (Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași)

Cuitorul de contor de Paul Everac (Teatrul Maghiar din Sf. Gheorghe)

Simbătă la Veritas de M. R. Iacoban (Teatrul Giulești)

Munții, dramatizare de Maria Bratei a romanului „Plecarea Vlașinilor” de Ioana Postelnicu (Teatrul de Stat din Sibiu)

Un fluture pe lampă de Paul Everac (Teatrul Național „I. L. Caragiale”)

Stradă îngêrilor șchiopi, dramatizare după romanul „Maimuța plîngătoare” de Balint Tibor, (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)

Passacaglia de Titus Popovici (Teatrul Dramatic din Baia Mare)

Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu (Teatrul de Stat din Tg. Mureș; secția română)

Faza finală a Festivalului a fost deschisă de Ion Dodu Bălan, vicepreședinte al C.C.E.S. și președinte al juriului Festivalului, prin cuvîntarea pe care o reproducem în aceste pagini.

*

Concluziile redacției în legătură cu desfășurarea Festivalului precum și numele celor distinși de juriu la acest Festival, în caietul vizitor al revistei noastre.

ale căror memorabile creații s-au încrustat nu numai în inimile noastre dar și în conștiința publicului din numeroase țări ale globului; în sfîrșit, în acești ani s-a format un public larg de teatru, cult, exigent, care apreciază spectacolele inspirate din realitățile societății noastre și ale lumii contemporane, spectacole capabile să innobileze cugețele și inimile, să înalțe conștiințele. Ne sînt încă vii în amintire acele momente ce au marcat în chip evident prețuirea de care se bucură teatrul în societatea noastră: numeroase teatre și-au sărbătorit 25 de ani de activitate statală, ca teatre de stat; teatrele naționale din Capitală și Craiova și teatrul din Tg. Mureș și-au inaugurat sediile noi, mînnunate citorii de cultură românească, înălțate prin grija marelui arhitect care este partidul nostru, iar alte săli au fost modernizate: o stagiune a cărei încununare este Festivalul dramaturgiei românești.

Oamenii de teatru din țara noastră s-au străduit în aceste trei decenii să răspundă prin remarcabile lapte de artă prețuirii și dragostei unanime de care s-au bucurat și se bucură; dar ei sînt conștienți că sarcinile lor de viitor sînt mult mai complexe, în lumina programului partidului care urmează să fie adoptat de Congresul al XI-lea, programul făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate și al înaintării României spre comunism. Așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, iubitul și stimatul nostru conducător, la recenta întîlnire cu reprezentanții scriitorilor, oamenii de artă sînt chemați să realizeze opere demne să intre în patrimoniul spiritual al națiunii noastre socialiste și să-l îmbogățească, ducînd în același timp și dincolo de hotarele țării mesajul luptei și muncii poporului român, al existenței sale noi, al aspirațiilor sale de pace, înțelegere și colaborare între națiuni.

Stimați tovarăși,

În faza finală a Festivalului participă zecce colective teatrale din Capitală și provincie, cu premiere originale din ultimele două stagii, susținute de valoroși regizori, actori și scenografi. Bineînțeles, și alte teatre au prezentat în fazele precedente spectacole de valoare, toate teatrele în aceste seri înfățișează publicului lor spectacole avînd un pronunțat caracter revoluționar, militant. Avem convingerea că juriile au selecționat cele mai bune spectacole, acele care — și prin mesajul lor patriotic, partinic, umanist, și prin valorile de artă — se reunesc ca un buchet de flori alese pe care întreg teatrul românesc le oferă partidului și poporului, în semn de profund omagiu, la gloriosul jubileu al eliberării patriei.

Cu aceste giuduri și sentimente, declar deschisă faza finală a Festivalului Dramaturgiei Românești, rugîndu-vă să vă alăturați urărilor de succes deplin pe care, în numele conducerii Consiliului Culturii și Educației Socialiste ca și în numele juriului, am bucuria să le adresez tuturor colectivelor participante.

Ștafeta marilor tradiții

Actorii noștri

Există o veche și nobilă tradiție a poporului nostru, aceea de a întâmpina fiecare sărbătoare a sa, evocând înaintașii și reamintindu-și de cei apropiați, prin rîvna și meritul căroro sărbătoarea capătă dimensiuni mai strălucitoare.

Nu ne abatem nici noi de la această tradiție și o facem cu adinca și sincera convingere că, înfăptuind bilanțul realizărilor așa cum în aceste zile o face întregul nostru popor, ajutam, cît ne stă în puteri, să dăm sărbătoririi entuziaste și plene a celei de a treizecea aniversări a Eliberării precum și celui alt eveniment istoric care va fi apropiatul Congres al XI-lea al Partidului, întreaga sa amplă semnificație.

Este un lucru de toți împărtășit că, în ansamblul vieții noastre culturale, teatrul a jucat și joacă un rol important și activ. Iar dacă astăzi, în anii noștri, teatrul românesc, descătușat de privațiunile trecutului și înaripat de idealul construcției comuniste s-a înălțat ca nicicînd, cel dintîi gînd al nostru se îndreaptă către cei care din totdeauna au însuflețit scena românească — **actorii** de ieri și de azi. Dintru început dăruți idealurilor patriotice, dintru început însuflețiti de ideile fierbinți ale unității naționale, actorii români, artiști și cetățeni totodată, au căutat și au găsit în cultura națională, în dramaturgia noastră calea către o artă riguros și fundamental realistă, oglindă și ecou ale celor mai puternice năzuințe ale poporului nostru.

Vorbind despre actorii scenei românești de azi, nu putem să nu amintim de glorioșii înaintași care au fost artiștii-cetățeni **Costache Aristia și Costache Caragiale, Matei Millo și Mihail Pascaly, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu și C. I. Nottara, Agatha Birsescu și Iancu Brezeanu și încă Petre Liciu, Petre Sturdza, Aglae Pruteanu**, pînă la cei de la a căror artă mulți dintre noi au avut bucuria să se împărtășească : Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, N. Bălțățeanu, George Vraca, V. Maximilian, Gh. Storin, Ion Manolescu, Mihai Popescu, Gh. Ciprian, Gh. Timică, C. Ramadan, Ștefan Ciubotărașu, Gr. Vasiliu-Birlic, Jules Cazaban, Miluță Gheorghiu.

În anii de după Eliberare, anii cei mai fertili ai artei noastre scenice, anii care au chezășuit împlinirea artistică a unei alte generații de artiști-cetățeni care se revendică de la înfloririi înaintași, fiecare biruință a teatrului poartă semnătura marilor artiști pe care nu vom conțeni să-i îndrăgim, prețuindu-le înalta artă și atitudinea civică. Sînt artiștii pe umerii cărora, puternici, se sprijină întreg teatrul românesc de azi, și cel de mâine. Numele lor stă scris cu litere de aur în conștiința noastră : George Calboreanu, Radu Beligan, Aura Buzescu, Kovacs Gyorgy, Irina Răchițeanu-Șirianu, Marcela Rusu, Dina Cocea, Eugenia Popovici, Gh. Ionescu Gion, Ion Finteșteanu, Emil Botta, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu. Toma Caragiu și lungul lor șir continuă...

Trunchiului acestuia viguros, cu rădăcini adînc înfipte în pămîntul tradiției, înălțat în prezentul țării, înscris decisiv pe drumul construcției socialiste, i-au răsărit în deceniile de după Eliberarea patriei mlădide tinere, talente strălucite, care au crescut și cresc, dîndu-ne nouă, iubitorilor de teatru, bucuria sîrbătorii teatrului de azi și speranța succeselor viitoare. Sînt actorii noilor generații, gata să preia ștafeta, purtînd-o cu aceeași răspundere civică și la aceleași cote înalte ale artei cititorilor și mai vîrstnicilor lor confrați.

Lor, celor ce sînt și celor ce devin, am încercat în paginile care urmează și vom continua în numerele noastre viitoare (cu credința că împlinim o datorie) să le schițăm portretele.

Am ales, pentru început, actori a căror plenară afirmare s-a făcut cu precădere pe teritoriul totodată generos și exigent al dramaturgiei originale. Alegerea noastră rămîne în mod fatal și sub toate aspectele, parțială. Firește, scriind despre cei de acum, avem conștiința eliberată în parte, știind că în același spirit de recunoaștere și respect pentru arta lor, am închinat număr de număr pagini multor artiști din marea familie a scenei de azi.

Am scris despre Silvia Popovici, Liliانا Tomescu, Teofil Vilcu, Mariana Mihuț, Stela Popescu, Rodica Tapalagă, Sanda Toma, Constantin Răuțchi, Florin Piersic, Emanoil Petruț, Silviu Stănculescu, Ion Marinescu, Ion Caramitru, Ștefan Bănică, Virgil Ogășanu, și despre încă mulți alții, animați de convingerea că realizările lor trebuie mai accentuat subliniate.

Vom căuta, firește, ca pe viitor, începînd chiar cu numerele noastre următoare, să întregim galeria atît de larg-cuprinzătoare a celor care azi dau viață eroilor de pe scenă, spre bucuria spectatorilor și a noastră, spre gloria teatrului românesc.

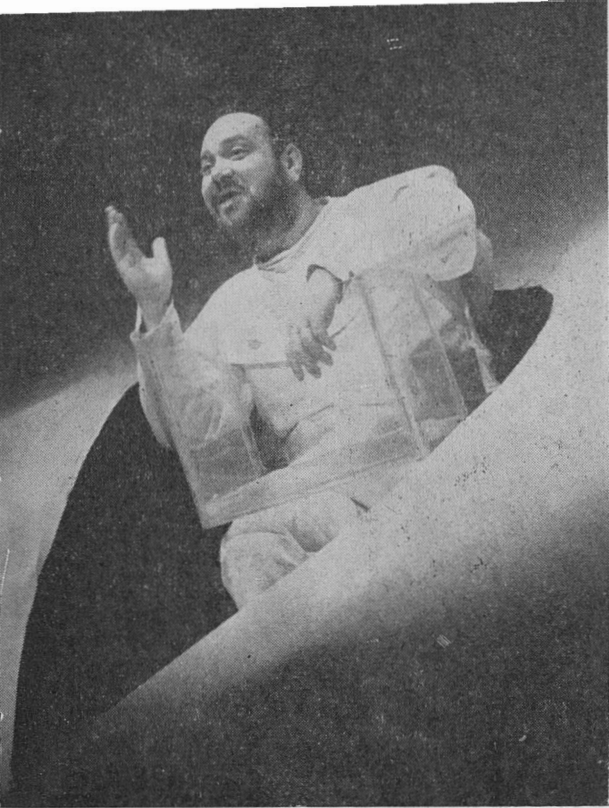
Mircea Albulescu

Cine va putea uita vreodată chipul mistuit de forța întrebărilor interioare al lui Pavel Stoian? În acea concentrare gravă, uneori sfîșietoare lăuntric, strînsă ca pe tăișul unei lame, era însă și o neasemuită măreție, o demnitate bărbătească față de care nici munții nu s-ar arăta neclintiți. Chipul acela, măreț în drama lui, l-a realizat Mircea Albulescu și se poate spune că reprezintă apogeul carierei sale artistice, apogeu cu atît mai memorabil cu cît el se articulează pe profilul unui personaj românesc, neașteptat și original. Și dacă a fost cu puțință, asta se datorează faptului că în cariera interpretativă a lui Mircea Albulescu s-au sedimentat, de-a lungul anilor, trăsături de amplă rezonanță psihologică, s-au adîncit ecouri și nuanțe precise de vibrație lăuntrică, la o virtuozitate pe care fizicul și timbrul său particular au înlesnit-o adesea, fără prea mari eforturi de participare sau de transfigurare. Tendința principală a acestui interpret, de la primele sale apariții pe scenă, a fost — și poate că rămîne — aceea de dominare, multă vreme de dominare persuasivă, vigoarea lui ieșind din comun și manifestîndu-se — de cîte ori! — în exclusivitate, ceea ce, pentru unele roluri mai palide, a însemnat de-a dreptul un atu. În orice caz, pe traiectoria acestei trăsături, am întrezărit multă vreme o sfidare adusă sentimentalismului — ceea ce, iarăși, în limitele cuvenite, a fost un semn de realism și luciditate. Pasul cel mare pe care l-a făcut sub ochii noștri, fără ca noi să-l sesizăm poate o vreme, a fost spre zonele afectivității critice — spre inima vulcanului, unde mustește înfierbîntată lava și dă să țîșnească, dramatic, spre lume și exterior. Actorul a găsit drumul spre „jocul ielelor“ și știința de a-l putea reda fără să-i tresară pe față



nici un mușchi, nici o fibră. Acest echilibru perfect între mijloacele exterioare și interioare l-au dus la apogeu și el e singurul care poate valida inițiative temerare, ca acelea de a înfrunța dificultățile unui rol ca Danton, de pildă — și cîte alte roluri mari din dramaturgia românească și străină, pe care ne-am bucura să le vedem create.

C. P.



George Constantin

„Cel care i-a spus, cu douăzeci și ceva de ani în urmă, tinărului strungar George Constantin, care interpreta alternativ pe Tipătescu și Cațavencu în *O scrisoare pierdută*: „băiete, ești un mare talent“, acela merită toată recunoștința pentru ceea ce a prevestit. Din mijlocul artei amatorilor, s-a ridicat, atunci, unul din cele mai originale și mai viguroase talente ale scenei românești.

Lear, Henric al IV-lea, Unchiul Vanea, personaje diverse din Shaw, Dostoievski, Cehov, Mrozek, Shakespeare, ființe mitice, ființe legendare, ființe istorice și oameni din zilele noastre au venit, rînd pe rînd, să-și oglindească chipul de măreție sau de micime în această masivă și strălucitoare oglindă a teatrului nostru care e George Constantin.

Am fost martorii artei interpretative a actorului, care, trezită pe neașteptate la viață, s-a decantat văzînd cu ochii și, în pofida simplității ei mereu sporite, a devenit mereu mai spectaculoasă, mai somptuoasă. Datorită nu însușirii meșteșugului, cred eu, a ajuns aici, iar personajele întruchipate de el, mai

desăvirșite, mai bogate de înțeles (și înțeleșuri) ci, pur și simplu, personalității lui, azi maturizate — de natură să covârșească, prin simpla ei prezență, învăluită de acel caracteristic halou de farmec și bonomie, de dispoziție mobilizatoare, din care țîșnesc, la un moment dat, și tragicul, și comicul, și chipurile eroilor, și ale bufonilor, toată gama sentimentelor și trăirilor omenești. Muza lui sălășluiește pretutindeni: în lumea realității, populată cu oameni buni și răi, și în lumea tenebrelor, cu blînde sau înfricoșătoare fantasmе. În oricare din aceste lumi ar poposi, George Constantin aduce cu el o contagioasă forță și energie, un univers încărcat de semnificație și valoare, ceva eroic și frumos, ceva extraordinar de fascinant și de tulburător. În oricare din aceste lumi ar poposi, George Constantin aduce cu el o certitudine, o bucurie omenească familiară, o plenitudine vitală.

Misterul uman al zonelor abisale și al fabulosului în care se mișcă, luminile stranii și tulburi ale spațialului și atemporalului, au căpătat prin George Constantin, în *Iona*, valorile unui dramatism poetic de referință. Întreaga făptură a lui Iona-George Constantin ne punea în contact și cu dimensiunile eterice, deopotrivă profunde și înalte, ale unui joc abstract cu ideea, și cu dimensiunile pămîntene, de o radioasă umanitate, de o sfîșietoare deznădejde, dar și de un titanic optimism.

„Prezența“ materială a lui George Constantin în celălalt „mister modern“ românesc, *Omul care și-a pierdut omenia*, oferea, prin Manole, corporalitate ideii de „geniu damnat“.

Noua dramă istorică românească îi datorează acestui actor temerara încercare de a întruchipa, în formulă modernă, nobilele aspirații ale eroilor trecutului (Petru Rareș), afirmarea patosului umanizat, cu priză directă la public.

Dramele intelectuale ale lui Camil Petrescu — *Act venețian* și *Jocul ielelor* — au recăpătat sens și dinamism pentru că în ele a evoluat George Constantin. Cele două ipostaze: însetatul de absolut Pietro Gralla și monstruosul prototip al cinismului burghez, Șerban Șaru-Sinești, au devenit *confesiuni* revelatorii pe care le-a făcut, în numele autorului, actorul George Constantin, despre om și despre viață, despre om și societate.

Calitatea umană prețioasă și rară a comuniștilor: Nicolae Roșca (*Oricît ar părea de ciudat*), Emil Vlăsceanu (*Simple coincidențe*), înaltul personaj (*Omul care...*), forța riguroasă a spiritului partinic, cele mai elevate zone ale umanului, demnitatea și responsabilitatea socială au dobîndit strălucire, pentru că aceste portrete au avut farmec, au iradiat noblețe, pentru că am avut tot timpul certitudinea că umanitatea actorului se situează la aceeași înălțime, cu umanitatea modelelor.

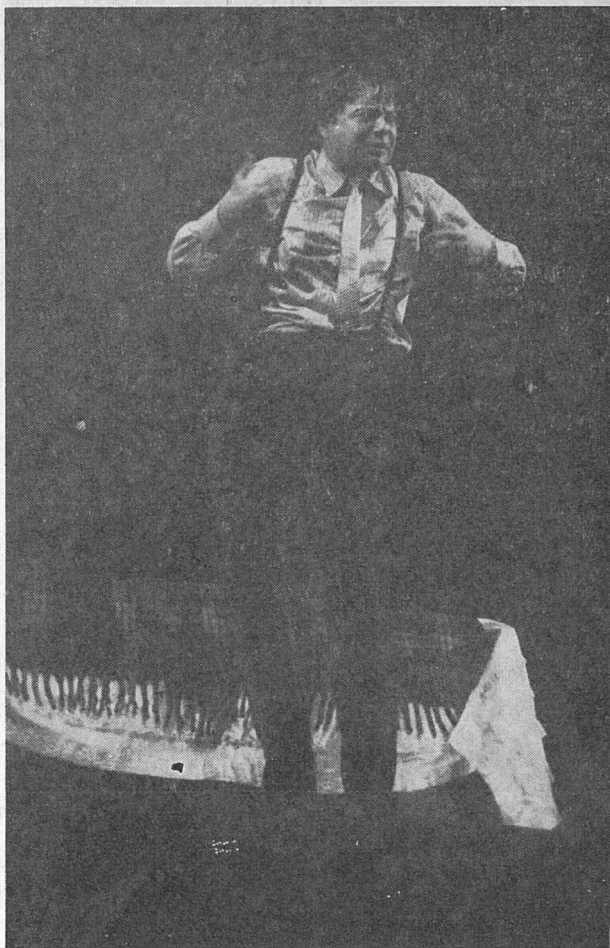
V. D.

Octavian Cotescu

Octavian Cotescu — actor de factură, ținută și spiritualitate pur moldovenească. Mai mult : ieșeană. Prin gest, prin vorbirea molecomă, caldă, învăluitoare, prin trăirile sufletești, prin emoții, prin adolescența care nu ține seama de datele calendarului. Ca orice moldovean, tânărul ieșean a avut și puțin noroc. A întâlnit-o pe Lucia Sturdza Bulandra. De fapt, l-a descoperit ea. Și Cotescu a rămas, a fost și va fi un actor tipic pentru trupa teatrului care poartă numele strălucitei interprete.

Și iată, an după an, Octavian Cotescu în serie, personal, puncte de reper în itinerarul teatrului. Are un mod cu totul și cu totul personal de a comunica direct cu publicul. Atunci când el, actorul, dă glas replicii, chiar dacă se află în mijlocul unui grup de actori, devine, instantaneu, centrul atenției. Se spune că această „taină“ e o specialitate tot moldovenească. Și iată, într-o zi a venit „explozia“ : „Costel“. Un personaj-vedetă al serialului umoristic semnat de Ion Băieșu. Costel a devenit un tip, un prototip. A lansat moda „a la manière de Costel“... Succesul a fost uluitor. Costel... Cotescu depășise totul în ceea ce privește „cota“ popularității . Dar, în același timp, umbra personajului avea să-și urmărească stăpînul, obligîndu-l la mari eforturi pentru a se lepăda apoi de ea.

Și Cotescu și-a continuat mersul său ascendent. L-a servit din plin pe Teodor Mazilu și teatrul său, dînd carne și sînge umorului său : s-a întâlnit cu Caragiale prin Liviu Ciulei, și de la Cațaveneu la Macheth, ce drum lung...



Între timp, profesorul Cotescu crește noi generații de actori, le călăuzește destinul, îi învață să fie artiști și, în aceeași măsură, oameni adevărați ai zilelor noastre !

Actorul Cotescu e exemplar în selecția pe care o face propriului său repertoriu, în pregătirea rolului, în neconțința lui perfecționare și cizelare. Vorbind de artistul contemporan, mă gîndesc la Octavian Cotescu și, numărînd cei 30 de ani noi ai țării, îi întîlnesc viața, creația, munea, idealurile.

Al. P.



Gheorghe Cozorici

Apartine acelei generații pe care prin consens o numim generația de aur a teatrului românesc de azi, generația Silviei Popovici, Sandei Toma, a lui Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc și Constantin Rauțchi... Cozorici e un carat al acestei generații de aur. Se înfățișează simplu și vînos, cu un chip făcut din muchii aspre, cu o privire care fulgeră pieziș, sau caută scormonitor. Are un glas cum puține au fost și sînt în teatrul românesc, un glas cu un registru nemaipomenit de întins, de la notele grave, calde, mîngioase, pînă la ac-

centele înalte, cu limpezime de trîmbiță. Cozorici pare a fi crescut în za, călare, cu paloșul la șold, ca voievozii.

Chiar și în Leone Glembay, în Alec Go-răscu, în Becket sau în Hamlet, parea coborîtor din fresce, os din os domnesc, într-atît prezența lui domină și impune.

În 1957, la Craiova, debuta răsunător cu Tudor din Vladimiri. Era, în eroul piesei lui Mihnea Gheorghiu, vijelios ca o furtună pustiitoare, năvălită peste o întindere stătută, s-o primenească. Avea, pe atunci, un soi de grabă care-l mîna, un neastîmpăr să găsească momentele de vîrf ale rolului, scenele-cheie, care-l făceau să treacă nepăsător pe lîngă răgazul de revelație psihologică. Într-un fel, avea dreptate, Tudor din versiunea de atunci a piesei era un erou de acțiune, străin contemplației. Nu peste multă vreme îl juca pe Hamlet. Într-un fel interesant, într-un fel nou la noi, subjugat de imaginea impusă de Laurence Oliver. Dar ce bine e că un actor se lasă fascinat la începutul carierei de Sir Laurence și nu de Alain Delon !

Următoarea etapă : Ștefăniță-Vodă, strălucită demonstrație a capacităților sale, marcată de o maturizare a mijloacelor, mai adînci, mai solid motivate psihologic, mai metodic elaborate.

Și avea să vină domnul Ștefan cel Mare în piesa atît de surprinzător inedită a lui Paul Anghel, *Săptămîna patimilor* ; un domn Ștefan tînăr, diplomat desăvîrșit, înainte de a fi viteaz, mai degrabă în luptă cu timpul decît cu năvălitorii, un conducător de țară exemplar prin clarviziune și prin ascuțitul simț al istoriei. A fost cea mai deplină biruință a lui Cozorici, interpretîndu-l pe Ștefan, biruitorul.

Nu peste multă vreme, îl vom vedea întruchipîndu-l pe Ștefan cel Mare pe peliculă. I se cuvenea. Așa cum i se va veni să preia, peste ani, de la maestrul Calboreanu, pe eroul lui Delavrancea.

Cozorici nu se grăbește. Destinul lui de actor e destin de durată. Așteptînd rolurile pe care le merită, Cozorici spune versuri. Pe scenă, la radio, la televiziune, recită superb. Nimeni, de la Vraca încoace nu spune ca Gh. Cozorici „Scrisoarea III-a“.

V. M.

Csiky Andras



Frumos, cu alură romantică, armonios alcătuit, cu mers prelins și gesturi leneșe, cu un soi de lumină catifelată în ochi, Csiky pornea acum vreo douăzeci de ani să contrazică destinul junelui prim, adăugând fapturnii sale, menite parcă să incendieze inimile adolescentelor, forța unei personalități artistice ieșite din comun. Avea, dincolo de datele aparente, destule să-i asigure gloria de cîteva sezoane, însușirile rîvnite de orice orgolios al profesiei: un glas generos, o sensibilitate aparte, și mai presus de toate, o inteligență cultivată.

Produs de vîrf al generației sale, Csiky Andras captase darurile profesorilor săi, binecunoscuți maeștri ai scenei maghiare din Ardeal, topindu-le într-o fericită sinteză, pe care avea s-o desăvîrșească mereu de-a lungul anilor: iradiază farmecul, aș merge pînă acolo să zic că exercită fascinația de care e în stare Kovaes Gyorgy, are puterea de analiză adîncă și subtilă a lui Tompa Miklos și intuiția detaliului revelator care aminteste de ilustrul Delly. Să adăugăm un mare respect pentru profesie, un fanatism al meseriei, o venerație a menirii teatrului, care se descifrează și în statornicia lui și, fără a greși, în abnegația lui, pentru că neîntrerupt, de la absolvire, joacă la Satu Mare. Peste ani, cînd termenul va căpăta întreaga lui semnificație, îl vom numi membru fondator al teatrului sătmărean. A fost și este unul din animatorii acestui colectiv și dacă vorbim despre Teatrul de Nord Satu Mare ca despre un teatru al echilibrului repertorial, al seriozității și profesionalității, faptul se datorește în bună măsură și lui Csiky.

A jucat enorm. Fișa lui de creație acoperă în nici două decenii, cît alții într-o viață. A jucat, cum se și cuvenea, toate rolurile importante, într-un repertoriu care a ambiționat să cuprindă tot ce e mai valoros de la tragedia antică pînă la drama modernă. Alături de Elekes Emma și de Acs Alajos, două personalități strălucite ale teatrului săt-

mărean și de alții, foarte valoroși, Csiky a întruchipat cu evidentă precădere eroii ai dramaturgiei naționale. Nu cred să existe mulți actori care să-și fi înălțat edificiul carierei pe eroii contemporani, cum a făcut-o Csiky. Ar fi cu neputință să înșir toate rolurile interpretate de el. Sint însă, fără excepție, eroii dramaturgiei românești din ultimele două decenii, eroii pe care Csiky Andras i-a adus pe scenă cu întreaga lor încărcătură de idei, de frămîntare sufletească, de neobosită căutare a adevărului, de răscolitor dramatism, de încredere în idealul comunist. Avînd afinități cu eroii pozitivi, cu personajele purtătoare ale unui mesaj înaintat, actorul nostru i-a preferat întotdeauna și, de fapt, i s-au convenit întotdeauna. Nu de puține ori le-a îmbogățit portretul moral, substanța dramatică, dăruindu-le generos, din propria-i ființă, inteligența rafinată și clocoțul lăuntric, vigoarea dramatică și suplețea gândirii, prin vorba cumpanit rostită, prin gestul clocvent, prin tăcerea de adîncă semnificație.

V. M.



Ce știm, de fapt, despre un actor, atunci când ne închipuim că-l cunoaștem? Chiar dacă e un mare actor. Mai ales dacă e un mare actor...

Ce știm despre Marin Moraru ori despre Gheorghe Dinică — incontestabil, doi dintre „ășii” teatrului românesc de azi? Firește, le-am urmărit fiecare rol, le-am pândit fiecare nouă apariție. Înseamnă asta că am prins esențialul?

Poate că esențial e acel ceva ce nu începe în nici o definiție: fiorul care străbate sala Naționalului, amorțită de desfășurarea unui spectacol-mamut, cu zeci de vedete și de figuranți, atunci când, pe neașteptate, se ivește silueta mărunțică și agilă a celui supranumit Marinus; ori, când, peste un dialog convențional-teatral cade, ca un cuțit de ghilotină, risul scrișnit al lui Dinică-cel-care-nu-suportă-diminutivele. Acel fior care ține de misterul unor anume prezențe.

Dinică și Moraru sînt două persoane extreme de deosebite una de cealaltă, atît de deosebite cît pot fi doi actori și doi oameni.

Dinică pare desenat din linii dure și din colțuri, trupul lui vînos se înfînge în scenă cum s-ar înfînge în sol, pentru totdeauna, o bornă de piatră, totuși mișcarea lui e suplă, alunecoasă, fluidă ca a unui șarpe; din această mișcare se poate naște un poem filozofic ori se poate improviza o arlecinidadă — nimic nu-i este imposibil, nici o treaptă nu-i e interzisă. Moraru seamănă cu un perpetuum mobile conceput de un copil genial — în făptura lui totul e într-o imprevizibilă și neostenită dinamică: ochii, fruntea, brațele, umerii, picioarele; din cînd în cînd, reacția în lanț a microparticulelor universului Moraru se oprește, încremenind într-o imagine de o expresivitate unică; apoi se dezlănțuie iarăși, cine știe încotro — așa

cum făcea secretarul-factorum Socrate (*Transplantarea inimii necunoscute*, de Al. Mirodan); iar tripleta „gemenilor venețieni” e însuși simbolul acestei prodigioase mobilități, transformat în echivalent concret și insuflețit.

Marin Moraru poate cîteodată să pară — dacă ne luăm după unele din personajele sale de teatru — un dulce naiv, un comic din specia celor care încasează: Patrocles și Crăcănel căpătau cu nemiluita ghionți și picioare în...: tristețea ridicolului... Dar ce periculoasă șiretenie minuia, ca pe o floretă, regele acela gingav din *Leonce și Lena*! Ce adîncă seninătate, ce vastă înțelepciune, ce caldă putere de a accepta contradicția iminentă a lumii purta în sine aceea inegalabilă interpretare a filozofului Diderot!

Dinică, dimpotrivă: spiritul lui e ca un brici, ironia lui nimiceste, arde ca acidul sulfuric. Cine mai poate fredona — bineînțeles, afară de neclintiiții noștri cîntăreți de muzică ușoară! — șlagărul „Fircel de floare-albastră”, după ce a făcut-o el (în *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu), înamorat pînă la pierderea uzului rațiunii, înșurubînd o floare roșie în carul unei mașini de scris? Cine mai pronunță locuțiunea relativ comună „urît, urît, foarte urît!”, fără a-și reaminti, într-o străfulgerare, crîncenul amestec de furie, disperare, ură și batjocură din glasul lui Thersit, blestemat să vadă oamenii așa cum sînt și să nu-i poată iubi? La drept vorbind, sufletește, postura aceasta nu-i deloc comodă: ca să smulgi, cu necruțarea cu care o făcea Rameau-nepotul, învelişurile succesive ale aparențelor realității, trebuie să smulgi totodată bucăți din propria-ti ființă. E ca și cum te-ai jupui de viu. Și-atunci, poate că aparenta răceală de gheață, anti-patetismul aflat ascund, dimpotrivă, o mare energie a sentimentului, un clocot pasional?

Vom spune: vina e a teatrului, care, mîndru-i pe actori într-o veșnică goană de la un rol la altul, amețindu-ne cu succesiunea măștilor, nu ne lasă să-i cunoaștem. E și nu e adevărat: căci sînt alții alții care se deschid, care n-au secrete, nu neapărat fiindcă dau interviuri, povestindu-și viața pe larg — cu rolul vieții, cu rolul visat —, mărturisindu-și preferințele în materie de culori, poezi și feluri de mîncare ori născocindu-și hobby-ul cel mai original; nu neapărat fiindcă și construiesc migălos popularitatea, din sketch-uri satirice la televiziune și din reclame la ADAS ori la aspiratoare Record... Ci fiindcă există, între unii și ceilalți, o linie de demarcație reală, de natură: unii trăiesc „starea de actor” ca pe o perpetuă

Moraru

paralele

posibilitate (și nevoie) de a-și proiecta în afară personalitatea — temperamentul, fluxul afectiv, dispoziția ; alții — Moraru și Diniță fac parte din această a doua categorie — poartă un soi de armură nevăzută, care ocrotește prețioasa substanță, o ferește de contactul cu ceea ce-ar putea-o dilua ori degrada. Ei circulă anonimi în mulțime, așa cum, de pildă, calul năzdrăvan menit să zboare cu Harap Alb ședea liniștit într-un colț al hergheliei, fără să-și semnaleze nici-cum darurile supranaturale. Unul mai volubil, celălalt mai tăcuturn. Moraru și Diniță umblă printre oameni fără a purta stea în frunte ; e posibil ca în autobuz ori pe stradă admiratorii nici să nu-i bage în seamă. Sennul harului se aprinde numai atunci și numai acolo unde e cazul : când actorul intră în comunicare cu arta, când singele, nervii, inteligența și instinctul se conectează brusc la altă tensiune — a creației. Când primește, pentru a deveni „năzdrăvan“, tava cu jăratie.

Deosebindu-se unul de celălalt atât cât se pot deosebi doi oameni și doi actori, Diniță și Moraru se aseamănă, deci, în modul cel mai profund : genetic. aș spune, dacă ar exista o transmisie genetică a caracterelor artistice.

Această legătură a intuit-o regizorul D. Esrig atunci când a făcut din cei doi un cuplu. Mergînd, într-un fel împotriva unei reguli nescrise, dar îndeobște respectate : nemuri-toarele cupluri ale spectacolului nu se alcătuiesc de obicei din stele de mărimea întii, care mai degrabă se resping, ci din buni actori de mina a doua, cu calități complementare. Această sfidare a regulii e marea intuiție, invenția : regizorul a presimțit raportul dialectic a două personalități, capacitatea lor reciprocă de a intra „în rezonanță“. Fiecare în parte e un actor excepțional, cu o sferă de manifestare autonomă. Diniță, de pildă, exponent prin excelență al teatralității, se redescoperă pentru cinema cu roluri conturate puternic, concis și sobru, cu un la fel de autentic simț al adevărului vieții de fiecare zi. Marin Moraru trece destins, cu aceeași naturalețe și inventivitate, cu teribilul lui farmec, și prin alte echipe, sub bagheta altor regizori. Însă ceea ce obțin ei împreună este altceva decît un bun acord artistic : atunci cînd, pe scenă, își trimit unul altuia replica, sensurile se leagănă în cumpănă pe arcu rotirii lor. Vorbele zboară și se tîrăsc, se cramponează de ancorele limbajului comun și apoi se simulg din ele, revelîndu-și conținutul sublim și pe cel diavolesc. Asta s-a demonstrat în *Nepo-*

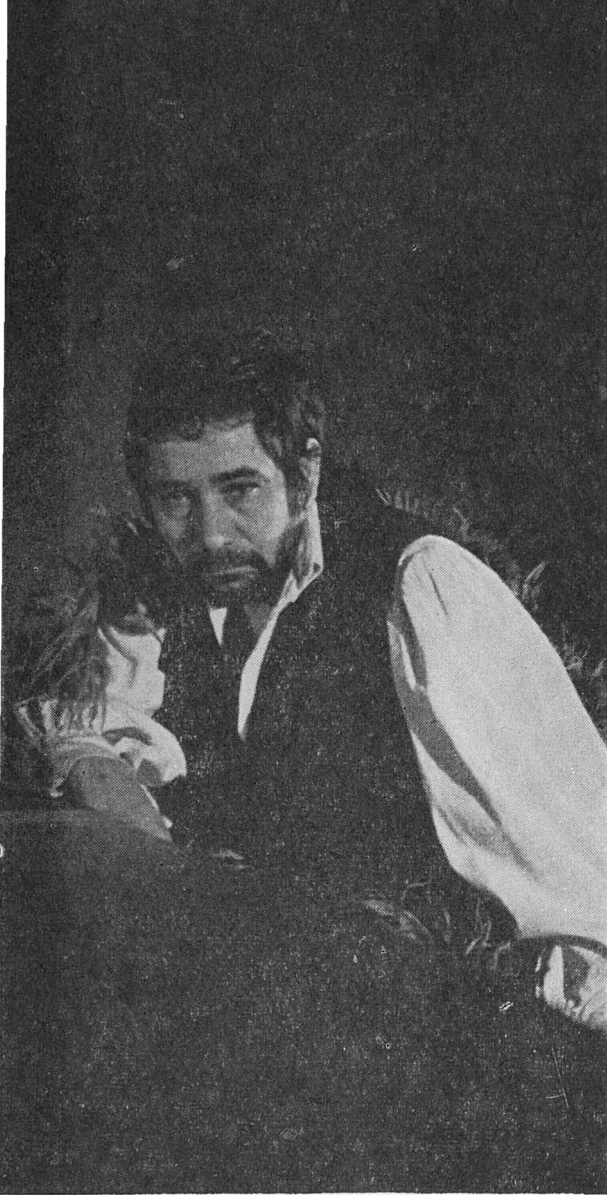


tu lui Rameau, și ar fi păcat să uităm, deși a trecut atîta vreme. Amîndoi au dobîndit conștiința miracolului care se poate produce și au învățat să trudească pentru el, luni întregi, ca niște salahori. Complicațele lor antrenamente imbină efortul dur al atletului pregătindu-se pentru concurs, răbdarea și rigoarea școlarului care rezolvă mii de probleme de matematici pentru a-și pune mintea în cea mai desăvîrșită formă, migala și finețea muzicianului virtuoz care cizează îndelung o infimitezimală nuanță a sunetului.

Mai departe și mai amănunțit mă tem că nu vom ști niciodată despre actori ca Moraru și Diniță. Probabil că nici nu se poate ; și, în definitiv, la ce bun ? Tot ce putem face e să pîndim rarele clipe cînd asupra lor se aprinde sennul harului. Să fim acolo, cu ochii deschiși și cu urechile ciulite, cu mintea trează — și n-o să avem ce regreta.

Dar, à propos : unde sînt, și ce fac de la o vreme, Diniță și Moraru ?

I. P.



Cornel Dumitraș

„Am luat scrisul, tovarăși!“

Așa irumpea în scenă, la Galați, în 1961, un actor cu înfățișare adolescentină, cu temperament clocotitor, cu glas puternic, cam dezordonat, cam stîngaci, dar cuceritor în sinceritatea lui avîntată. Era primul lui rol,

muncitorul Dinu care „dă la facultate“ din piesa *Mi se pare romantic*. Mai jucase, la absolvire, pe îndărătnicul Ștefan Mareș din *Secunda 58*. Părea predestinat rolurilor acestora, ingrate în alcătuirea lor, de tineri încăpățînați, orgolioși, puși pe hartă, potrivnici mai vîrstnicilor, oricum și oricînd incomozi, dar buni în adîncul lor și iubitori de dreptate și adevăr.

Predestinarea izvoră, de fapt, din suma de date cu care pășise în teatru Cornel Dumitraș. Nici azi, după atîtea stagiuni, nu s-a prea schimbat: același mers săltat, aceleași gesturi rupte de explozii juvenile, aceeași ochi întrebători, iscoditori, fără astîmpăr. Doar glasul îi e parcă mai adînc, mai domol, mai bărbătesc, cu inflexiuni grave, semn al stabilizării lui pe o matcă mai adîncă. Personajele lui Dumitraș sînt încă, mai toate, din aceeași familie: Petru în *Absența de Iosif Naghiu*, Bubi în *Casa care a fugit pe ușă* de Petru Vintilă, în sfîrșit, Ion în *Acești ingeri triști* de D. R. Popescu, din același unghi dar într-o altă perspectivă, Vasile în *Simbătă la Veritas* de M. R. Iacoban din cu totul altă perspectivă, Dragomir în *Năpasta* sînt rolurile care i-au jalonat cariera și i-au cristalizat personalitatea. Nu pot ști exact cît a dăruit personajelor sale și cît a împrumutat de la ele. Dintre toate, mai aproape i-a fost Ion, tînărul nedreptățit și doritor de adevăr din piesa lui D. R. Popescu. Interpretîndu-l, Dumitraș ardea la incandescență, cutremurat de biografia eroului, croindu-și drum către dreptate cu neliniștea febrilă a celui fără răgaz. Are, în jocul lui un fel răs-picat, deschis, fără echivoc, în care își înfățișează eroul. Nu pornește pe ocolite, nu șovăie, pîrînd a crede că singurul drum către erou e drumul primelor impresii. Abia după aceea începe să răstoarne aparențele, să le înlătore, să le contrazică, aducînd la suprafață părți din zonele ascunse, adînci, de altă semnificație, mai revelatoare. Și abia după aceea descoperim, prin el, interpretul, dincolo de jocul aparențelor, nu întotdeauna favorabile, miezul de autentică trăire, de limpede ideal al lui Ion, Vasile, Dinu, Petru, Bubi, tinerii pe care i-a însuflețit pe scenă cu inteligență, cu simțire cu înțelegere, cu participare, cu talent pur și simplu, Cornel Dumitraș.

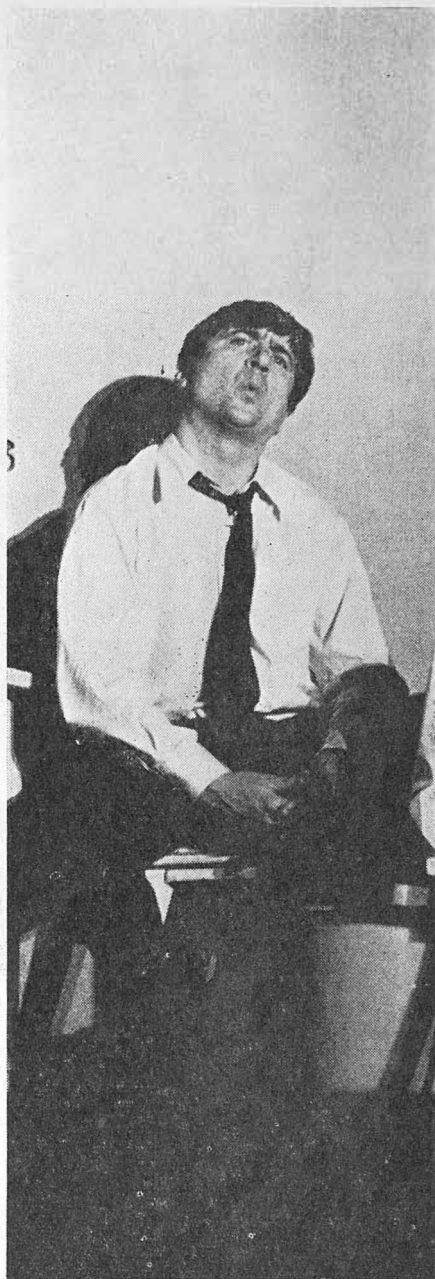
V. M.

Dumitru Furdui

Cineva făcea o asociație între marii romancieri ruși și americani de la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului douăzeci ; și nu numai romancieri. Dostoievski, Dreiser, Gogol și Pușkin, Whitmann, O'Neill. În ce constă această asociație ? În faptul că sintetiza trei mari elemente comune ale scriitorilor atât de diferiți de pe două continente, și aceste elemente s-ar numi realismul viziunii, adâncimea psihologică a analizei, armonia poetică a exprimării. E o deducție teoretică, plauzibilă sau nu, în orice caz interesantă. Ea poate fi probată cu argumente și cu nimic altceva.

Dumitru Furdui s-a urcat pe scenă pentru a o proba prin el însuși. Niciodată o filiație literară n-a părut mai vie și mai adevărată decît a făcut-o Furdui pentru limpezirea îndoielilor. Și de cele mai multe ori singur. L-a luat pe Poprișcin din Gogol și l-a pus să demonstreze profanilor că nu el e nebun, ci lumea, ne-a invitat pe drumul lui Whitmann pofțindu-ne să înțelegem foamea de soare, de adevăr și iubire a omului care abia dacă trece cît o clipă peste această veșnicie care se cheamă univers. Și l-ar fi putut lua și pe Raskolnikov. S-ar fi îmbrăcat și în mantia lui Lermontov. În toate astea, ar fi fost tot atît de realist, de fin psiholog și de poet cum insinua asociația aceea strict literară al cărei autor nu l-am reținut. Cum a fost, de fapt, și în dramaticul George din *Iertarea*, cel care și-a descoperit, ca pavăză, „putința accelerării timpului interior“, și în simpaticul Frențiu, din *Viața e ca un vagon?*, eroul-filozof de o strălucitoare luciditate romantică. Dumitru Furdui s-a urcat pe scenă pentru a dovedi publicului că și noi știm să facem excelente asociații literare, între capitole mari de istorie a artei universale pe care nu mulți se grăbesc să le compare. Și dacă face toate astea, în ropote de aplauze, atunci comediantul acela cu părul în ochi care stă singur în fața noastră, pe scenă, nu e în primul rînd actor, ci eseist — eseist al teatrului universal, care face strălucite filiații literare cu propria lui ființă. Nu mă duc la teatru să-l văd jucînd pe Furdui ; mă duc să mai aprofundez o ipoteză estetică. Și nu-l aplaud ; imi scot, pur și simplu, pălăria.

C. P.





Ion Fiscuteanu

Ion Fiscuteanu face parte din categoria actorilor dificili, din acea speță aparte de „genus irritabile“, ființe ciudate, năbădăioase, cu umori variabile, a căror reacție în spectacole e cel mai adesea inprevizibilă și a căror evoluție e într-o prea mare măsură marcată de conexiunea unor factori exteriori. Actori de care directorii se feresc, pe care regizorii mediocri îi ocolesc, actori care au

nevoie de intuiția animatorului și de întâlnirea cu anumite roluri ca să se deschidă și să se realizeze în creații strălucitoare și durabile. Fiscuteanu a jucat mult și variat, de la absolvență (1962), executându-și stagiul de actor „de provincie“ prin câteva teatre din țară (Piatra Neamț, Brașov, Tg. Mureș), nu chiar atât de multe pe cit ar presupune natura sa schimbătoare, în veșnică ebuliție.

Îl găsim printre pionierii, membri fondatori ai tinerului teatru din Piatra Neamț, integrându-se în bucuria jocului colectiv, în munca intensă, cu strălucite rezultate, a acestor spectacole pentru copii: *Afară-i vopsit gardul...*, *Vrăjitorul din Oz*, montări care au adus faimă Teatrului din Piatra Neamț și i-au dus-o și peste hotare. Conturul net al personalității sale s-a reliefat însă mai târziu, direcționând ferm câteva creații, în deosebii cele din piese românești contemporane. Ștefan, în *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, (Teatrul din Tg. Mureș), Tepeș, în *Vlad Tepeș în ianuarie* de Mircea Bradu, (Teatrul din Brașov), roluri îngemănate ca factură și finalitate artistică, pretinzînd o abordare a mitului și a istoriei din unghiul prezentului, au căpătat în interpretarea lui o densitate nervoasă, concentrată, explozii de energie, portretizîndu-se personaje de excepție. Miracolul creației se produce însă la marea întâlnire a lui Ion Fiscuteanu cu personajele lui D. R. Popescu. O afinitate tainică și desăvîrșită îl leagă de Ion, eroul din *Acești îngeri triști*, de Pasăre, soldatul cu mintea rătăcită din *Piticul din grădina de vară*, rezultînd niște personaje — imagini de referință, ca de pildă acel tînăr muncitor cu o incandescentă încărcătură de furie născută din ciocnirea purității sale morale cu ipocrizia, lașitățile, conformismele din jur; „înger trist“, repezit, oțărît, de o iritantă surzenie, adesea și simulată cu viclenie, cu vorbirea bolborosită, cu purtări bolovănoase, ascunzîndu-și sieși și celorlalți gingășii copilărești, candori autentice.

Un alt personaj ce-și dobindește „acte de stare civilă“ într-o imagine vie, expresivă, puternică, este soldatul Pasăre, cu mersul frînt și gesturi fantastice, cu mintea aburită și sufletul limpede, ce trăiește apatic la hotarul realității, desprinzîndu-se din cînd în cînd cu dureroasă intensitate de sol, și atunci, plutește fericit în lumea lui albastră, inaccesibilă. Ion Fiscuteanu aduce în scenă o lume a pămîntului dar și a visului, violența trăirilor intense, brutalitatea patimilor răscuțite, dar și sfîciunea nemărturisirilor în expresivitatea tăcerilor.

M. I.

Petre Gheorghiu

Există actori a căror intrare în scenă provoacă un soi de virej magnetic; raporturile se desfac și se refac în funcție de ei, atenția se concentrează asupra lor; dacă fac film; senzația e că „sparg ceranul”. Petrică Gheorghiu nu e dintre aceștia: se poate întâmpla să șadă o vreme într-un colț, nebăgat în scamă, și abia într-un târziu spectatorul să sesizeze — dacă sesizează — discreta dar adîncă înrîurire a prezenței sale.

Silueta de june-prim s-a cam rotunjit, mișcările au dobîndit masivitatea lentă a maturității: Petrică Gheorghiu împlinește 25 de ani de teatru (a debutat la Iași, în 1950); Privirea, însă, adînc-verde, străbătută de undele surisului, ștîngărească, ori, cîteodată, incredibil de sfielnică, îi desconspiră adevărata vîrstă sufletească. Alții, de seamă lui; și-au cheltuit capitalul de tinerețe și trăiesc din dobinzi: experiență, rutină... El — în-tortocheate sint căile talentului! — a ajuns la comoară mai târziu, însă nu riscă s-o vadă epuizîndu-se. (Mărturisire smulșă cu cleștele, vorbă cu vorbă: „La început nu mă simțeam bine pe scenă, răsufлам ușurat cînd cădea cortina, eram bucuros dacă se suspenda un spectacol; cu timpul am descoperit liniștea, plăcerea. Abia acum știu ce înseamnă să fii fericit în spectacol, să joci așa cum trăiești, și să vrei să nu se mai termine.”)

Marile spectacole de la „Bulandra” sînt de neînchipuit fără Petrică Gheorghiu. „Fișa” lui de lucru ar acoperi, probabil, aproape tot spațiul acestei pagini. A jucat în *Azilul de noapte* și în *Omul care aduce ploaie*, în *Sfînta Ioana* și în *Clipe de viață*, în *Un tramvai numit dorință* și în *Livada cu vișini*, în *Play Strindberg* și în *A 12-a noapte*. Nimeni nu știe, ca el, să lege în firea unui personaj delicatetea simțirii și grosolănia purtării, să sugereze secretele slăbiciunii ale bărbatului a cărui forță de buldozer în acțiune se intimidează în fața gingășiei, a fragilității.

Dar, mai ales, e prin excelență actorul care simte fibra autohtonă a personajului; de aceea, a și jucat în foarte multe piese românești. Eroi ai istoriei (în *Lucașăglu de Delavrancea*, în *Horia* de M. Davidoglu, în *Viteazul* de Paul Anghel) și oameni ai timpului nostru (de la *Recolta de aur* de A. Baranga, *Intoarcerea* de M. Beniuc, *Explozia tîrziată* de Paul Everac, pînă la piesele cele mai noi — *Puterea și Adevărul*, de Titus Popovici și *Intr-o singură seară*, de Iosif Naghiu). În spectacolul lui Liviu Ciulei cu *Scrisoarea pierdută* a fost un Trahanacheștilp al societății, „uns cu toate alifilele”, politician versat și amic abil, văzîndu-și blajin



de propriile interese. La Teatrul Național, în *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, a intuit, dimpotrivă, obtuzitatea și răutatea vicleană a stringătorului de averi de la periferia bucureșteană.

Poate că rolurile în care se exprimă cel mai exact natura profundă a personalității sale sînt, printr-o coincidență, ultimele două: Pavel Stoian, comunist integru care, muncind și avînd puterea, greșește (*Puterea și Adevărul*), și Marcu Onofrei, savant onest și om de caracter, trăind cu modestie și pînă la capăt potrivit principiilor morale la care aderase în tinerețe — statornicia, devotamentul, generozitatea (*Intr-o singură seară*). Sînt personaje care vorbesc relativ puțin, dar receptează enorm, și a căror mișcare lăuntrică răspunde lumii înconjurătoare, cu rupturile ei brutale și cu transformările ei imperceptibile; Petrică Gheorghiu vine spre ele cu un infailibil simț al adevărului și cu un neclintit bun-simț. Sobru, ponderat, atent la nuanțe, el deține întotdeauna mai mult decît exteriorizează; personajele lui sînt dintre puținele care nu ezită să-și asume contradicția cu care le-a investit dramaturgul și s-o trăiască sincer și deplin.

I. P.



Tatiana Ieckel

Există actori ce apar și dispar, actori ce aparțin unui moment, actori cu traiectorie de cometă, intens strălucitoare, dar vremelnică și, dimpotrivă, actori „de cursă lungă“, pe care te poți bizui întotdeauna în expedițiile mari și grele, actori cu o prezență funcțională, atât de obișnuită și de utilă

spectacolului respectiv, încît uneori ea trece neobservată de marele public. Un asemenea actor de cursă lungă e Tatiana Ieckel. Ea are darul și harul firescului, al simplității, al naturaleții de cristalină expresivitate și dacă prezența ei nu ridică niciodată semne de întrebare, absența ei le pune. În ultimii ani a apărut mai rar pe scenă, rîndu-se și premierele teatrului în care lucrează.

Tatiana Ieckel e fidelă, de la absolvență, scenei de pe Sărindar, chiar dacă strada se numește altfel, și teatrul s-a numit rînd pe rînd, „Studio al actorului de film“, „Not-tara“ sau „Mic“. Tatiana e fidelă scenei unde și-a marcat debutul, și e fidelă în primul rînd sieși. Face parte din categoria prețioasă a actorilor serioși, harnici, devotați profesiei, pe care o exercită ireproșabil, actorilor indispensabili, cei fără veleități de vedetă și vogă trecătoare. Tatiana și-a legat numele de un capitol, modest sau important — viitorul va decide, din istoria dramaturgiei originale contemporane. *Secunda 58* și *De n-ar fi iubirile* de Dorel Dorian: în aceste spectacole marcate de patos romantic, Tatiana Ieckel a întruchipat cu farmec propriu și o robustețe morală aparte tinere fete, din categoria „croină“, exprimînd afirmațiile și adresînd întrebările unei prime generații de tineri crescuți sub soarele socialismului. Unele dintre personajele ei, ca *Domnica Rotaru*, de pildă, rămîn în memoria noastră, chiar dacă întâmplările dramatice le-am uitat, rămîn prin armonia sufltească, lumina blîndă, calmă, pe care o iradiază, prin inflexibilitatea unei voințe tineresti, conștiente de răspunderea generației sale. Tatiana Ieckel are și o altă față: alături de fete tinere, pline de avînt și de energie, mature și ingenuie, ce-și înțeleg epoca *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă, *Zboară cocorii* de Rozov, știe să compună surprinzătoare portrete: țărânci bătrîne și gureșe, dospite de o viață veche, plină de privațiuni și nedreptăți, tîrgovețe viclene și, în același timp, pline de bun simț popular (*Ape și oglinzi*, *Viața e ca un vagon?* de Paul Everac), sau femei cu evoluții răsucite, marcate de experiența unui timp istoric care le modifică destinul *Timp și adevăr* de Eugenia Busuioceanu, sau... bătrîni (!), ca insolita travestire într-un Geronte zaharisit și bicisnic, iavaș la inimă și neputincios la trup (*Vicleniile lui Scapin*). Știința ei compozițională modelează portrete pitorești în culori tari și pastă groasă, depotrivă, excelînd în contorsiunile dramei și în scilpirile comediei.

De ce apari acum atît de rar pe scenă, Tatiana Ieckel? Evident, nu actriței trebuie să-i adresăm această întrebare.

M. I.

Lohinszky Lorand

S-a scurs aproape un sfert de veac de cînd debuta pe scena Teatrului de Stat din Tg. Mureș actorul acesta cu înfățișarea prin nimic ieșită din comun, nici înalt, nici scund, subțiratic, atrăgător fără să fie frumos, melancolic și reținut. Prezența lui în scenă, la început neobservată, se impune treptat, în creștere, pînă ajunge să domine. Lohinszky Lorand are însușirea rară de a se topi, de a dispărea în lăuntru personajelor sale. Nimic din forța personalității sale artistice nu iese la iveală, actorul pare să-și contemple personajul de undeva din culise, după ce l-a închipuit de fiecare dată cu altă ținută, cu alt mers, cu alte gesturi, cu altă rostire Lohinszky își compune fiecare personaj, pornind de la datele personajului și nu de la însușirile lui proprii.

S-a impus repede, încă de la debuturi, ajungînd azi să fie fruntaș al teatrului său, și personalitate de vîrf a mișcării noastre teatrale.

Nu numai calitatea creațiilor sale l-a impus, ci și numărul lor neînchipuit de mare. A jucat Cerchez în *Ziarștii* lui Mirodan și Andronic în *Ultima oră*, de Sebastian, Platonov și Unchiul Vania în piesele lui Cehov, Maiorul în *Familia Toth* de Orkeny Istvan, Bolyai în *Cei doi Bolyai* de Nemeth Laszlo, Moebius în *Fizicienii* de Dürrenmatt, Acuzatorul în *Apărarea* de Szabo Lajos. A mai jucat, printre numeroase altele, rolurile Șerban Saru-Sinești din *Jocul icelilor* de Camil Petrescu și Tarko, creditorul, din piesa lui Nagy Istvan *Inainte de potop*. E o înșiru-



ire care în mod fatal nu poate cuprinde tot, dar care lasă să se vadă cu limpezime ce largă deschidere are repertoriul artistului, ce evantai de posibilități, ce potențial inepuizabil fac suma calităților lui Lohinszky Lorand.

Actor cerebral, virtuoz al nuanțelor, elocvent în tăcerile sale, Lohinszky Lorand exercită o binefăcătoare influență în jur. Ori cînd un artist autentic dăruie cu generozitate din experiența și talentul său. Lohinszky o face și mai complet, împărțindu-se și cheltuindu-se pe sine pe scena teatrului Tîrgmureșean și în sălile de curs ale Institutului de teatru „Szentgörgy Istvan“.

V. M.



Gilda Marinescu

Se spune — și, pînă la un punct, e adevărat — că Gilda Marinescu a avut un drum dificil; dacă lista rolurilor ei nu e la fel de lungă ca a altor colegi de generație, e mai ales fiindcă primii ani după venirea la Teatrul „Nottara” au fost ani de așteptări și decepții; Bucureștiul a primit-o cam rău, nu atât ostil, cit indiferent, pe actrița de care Iașul și Timișoara se despărțiseră foarte greu. Totuși, în felul său dur, circotaș, destinul veghează asupra carierei Gildei Marinescu; citeva din rolurile fundamentale ale marelui repertoriu, la care atîcea alte actrițe de prim rang visează zadarnic toată tinerețea, au venit spre ea — și au venit la timp: debutul cu Julieta (în 1955), apoi Ofelia, Ifigenia, Irina (*Trei surori*), Sfînta Ioana (Bernard Shaw). Cufundată în

asemenea clocote de lavă incandescentă, făptura Fragilă, ultrasenzitivă, nervoasă, a devenit oțel nobil — suplu și totodată rezistent la orice probă. Din vreme a trecut și prin școala celor mai dificile compoziții: îndată după diafana Julieta a fost, tot la Iași, muta Kattrin, mic animal hăituit, în *Mutter Courage* de Brecht; ceva mai târziu, la Timișoara, dădea chip înspăimîntătoarei doctorițe nebune din *Fizicienii* de Dürrenmatt.

Ce e nemaipomenit la această actriță, aflată acum la apogeu, este capacitatea ei de a se restructura integral, de la creație; încercarea de a-i fixa personalitatea într-o formulă clară și definitivă e sortită eșecului, fiindcă, la prima ocazie, pe tăcute, Gilda Marinescu va evada din tipar, punîndu-se în joc, ca de fiecare dată, în mod absolut, fără rezerve, fără calcule, fără a-și păstra măcar o minimă marjă de siguranță. După *Acest animal ciudat* (G. Arout, după Cehov), vedeam în ea o femeie-vioară, de o extraordinară transparență sufletească, sensibilă și spiritualizată. Anea, misterioasa necunoscută din drama lui Horia Lovinescu *Și eu am fost în Arcadia*, demonstrează că acest suflet are zone de umbră și de taină, insondabile adîncimi, în care invazia brutalității și ăritului e distrugătoare. Anul acesta i-a fost dată reînălțarea cu *Hamlet*: inocenta Ofelia de altădată a compus acum o regină Gertrude vinovată fără circumstanțe atenuante — ambițioasă și senzuală, voluntară și dominatoare, conducînd întreaga curte a Danemarcei, în frunte cu regele Claudius, ca pe un balet de umbre; actrița abordă rolul cu o anume răccală, folosindu-se, cu impresionantă siguranță, de mijloacele precise ale unei teatralități elaborate.

După aceste revelații disparate, înscrise însă, toate, în limitele teatrului tradițional, cine se putea aștepta la izbucnirea fierbinte, patetică, din *A opta zi dis-de-dimineată*? Nimic exagerat în afirmația că Gilda Marinescu ține în căușul palmelor ei nu numai întreg spectacolul, ci și inimile spectatorilor, cărora le imprimă o bătaie mai grăbită. Nu e vorba aici de a interpreta un rol sau zece, ci de a face contactul cu viața, viața tuturor și a fiecăruia. Marca, uimitoarea forță pe care această interpretă fină, delicată, predestinată parcă muzicii de cameră, și-o descoperă în sine vine din aspirația de a se dărui, cu forța artei ei, unui elan de solidaritate omenească. Sinceră și proaspătă ca o debutantă, dar cu profunzimea și gravitatea omului care a acumulat experiențe, ea lansează un tulburător apel fratern către conștiința contemporanilor. Satisfacția și răsplata ei, singura la care are dreptul artistul autentic, e că izbuteste să se facă auzită; un fior de emoție, ca un fulger scurt, emană de la persoana ei și se descarcă în spectator, copleșindu-l.

I. P.

Carol Marcovici

Carol Marcovici a obținut unanime aprecieri, interpretând rolul pictorului, martir al revoluției, Daniel Rosenthal. Recunoașterea personalității sale actricești, a drumului ascendent pe care l-a suit spectacol după spectacol, e și o încununare a acestui tânăr actor talentat, dar modest, pasionat pentru munca sa de slujitor al scenei.

Născut la Buluși, a trăit copilăria și adolescența într-un oraș de recentă strălucire teatrală: Piatra Neamț. De la 19 ani e „ucenic” al studioului Teatrului Evreiesc. La 21 de ani a debutat în piesa lui Aurel Storin, *Opinia publică*, jucând apoi, un număr mare de piese de la *Opera de trei paralele*, la *Frank al V-lea*, *Ultimul tren*, *Dibuk*, *Noaptea-n tirgul vechi*, *Ivanov*, *Golem*, *Lumpaciul vagabundus*, *Adam și Eva*, *Oamenii care tac*, *Woyzek*, *Vioara lui Stempeniu*, *Cintărețul tristeții sale*, *Au fost 10 frați*, *Constructorul Solness*, apoi în nenumărate reviste, spectacole de poezie, de folclor etc., etc.

Specificul teatrului evreiesc, caracterul popular al celor mai multe piese, l-a solicitat ca în scenă să cinte, să danseze, să spună cuplete, să joace dramă, comedie și deseori melodramă, adică să fie ceea ce numim în mod obișnuit un actor total. A lucrat cu Esrig, Szekler, Mani Ghelerter, Auerbach, George Teodorescu, jucând alături de mai vechia generație: Sevilla Pastor, Fischler, Sedi Glück, Manno Rippel, cot la cot cu colegii de vîrstă: Adrian Lupu, Bebe Bercovici, Beatrice Abramovici.

Rol după rol, i-am urmărit maturizarea, cristalizarea mijloacelor sale artistice, actorul la început egal cu el însuși, a început să închege contururile unor compoziții, apoi să dea carne și sînge unor creații remarcabile. Masiv, dar maleabil, cu o voce pătrunzătoare, aspră, care știe și poate să fie caldă, dramatică sau insidioasă, pe Carol Marcovici l-am văzut jucind secheciuri, spunînd cuplete, arborînd satira albă a lui Brecht, trăind patosul tragic al lui Ibsen. În dramaturgia de limbă idiș, același actor știe să ducă patosul cald, hazul amar al unui Șalom Alechem, poezia tragică a lui Anski. Receptiv la diversele modalități scenice, tînărul actor domină scena, nu numai prin dimensiunile fizice — nici ele deloc de neglijat,



— ci prin arderea interioară, prin forță expresivă. Cu prilejul turneelor în Israel, Canada, S.U.A., în cronici, Carol Marcovici e socotit ca o adevărată vedetă, o personalitate. Ignorat, nu știm de ce de regizorii de film și de emisiunile de televiziune, Carol Marcovici e, și poate fi, un excelent interpret în limba română.

Afirmat la Teatrul Evreiesc din București, talentul său se adaugă personalităților generației sale, alături de care se dezvoltă în continuare prin muncă serioasă și profesionalitate.

A. P.



Vasile Nițulescu

Iată un actor care s-a născut matur. Nu știu dacă în cei 25 de ani, câți au trecut de când Vasile Nițulescu a absolvit Institutul, s-a scris sau s-a spus, pe undeva, că arta lui „a evoluat, s-a maturizat, s-a definit“. De la început, mi s-a părut că el a fost un actor format. O revelație în ceea ce ne place să numim maturitatea mijloacelor de expresie. Îmi aduc aminte cu ec avidă curiozitate și cu ce uriașă invidie, noi, „cei de la clasa Bălățeanu“, l-am urmărit pe acest „șef de promoție“ (din prima generație de actori formați la Institutul „I. L. Caragiale“), de la clasa Aurei Buzescu, în cele două magistrale compoziții: Cetățeanul turmentat din *O scrisoare pierdută* și monologul *Ravagiile tutunului* de Cehov. Într-una l-am admirat pentru subtilitatea comicului, într-alta pentru subtilitatea tragicului. În ambele, pentru acel amestec ciudat de candoare și cruzime, de sinceritate și de șiretenie.

Ne-a impresionat atunci, pe toți instinctul teatral, darul ironiei, siguranța profesională, notele și tușele lui de o admirabilă gingășie, minuție și finețe, și mai ales biruința cîștigată de el, din prima clipă, prin contopirea afectivă cu personajele sale, care purtau aura unei frumuseți stranii, a unei poezii amare și triste.

După o apariție strălucită alături de George Vraca în *Fintina Blanduziei*, la numai câțiva ani de la absolvire, i s-a încredințat una din cele mai grele și mai responsabile misiuni artistice: să întruchieze, pe scena Teatrului Armatei, în piesa *În numele revoluției* de Șatrov, chipul lui Lenin. ● creație de o impresionantă maturitate, de o mare disponibilitate umană, de profundă sensibilitate, în care actorul a utilizat o largă gamă expresivă. De atunci și pînă în zilele noastre, termenii în care s-a scris despre Nițulescu au fost, de obicei, aceiași: „creație impresionantă“, „moment memorabil“, „compoziție de mare virtuozitate“. Da! Vasile Nițulescu este, prin excelență, un actor de compoziție. Compozițiile lui nu sînt de mare întindere și respirație, de genul celor menite să ia ochii prin explozie și spectaculos, prin forță și vitalitate. El este un maestru al scurtelor apariții, al rolurilor mici dar investite cu importanță și semnificație în punctarea unui mediu, a unei atmosfere specifice. Din culise, Nițulescu se insinuează în scenă cu o biografie întreagă, iar din câteva replici, dintr-o frîntură de gest, ne alcătuiește o lume.

Plămădită parcă dintr-o materie subțire, fluidă, care poate lua oricînd, orice formă, ființa creatoare a lui Vasile Nițulescu poartă în subtext pecetea unei făpturi complicate, devastată de contradicții. Căldura și afectivitatea umană învăluie ca un abur protector tipurile pe care el le încrustează puternic și pentru totdeauna în memoria noastră. Ele au nevoie de această atitudine protectoare, căci de obicei fac parte din lumea celor „umiliți și obidiți“, oameni mărunți și necăjiți, cu aripile frînte, cu bucuria și lumina vieții pîlpîind palid în aceste personaje, cazuri de complexitate umană și socială, brute naive, inocente, de la marginea vieții, de o natură cumplită și sfîșietoare, actorul investește întotdeauna un simbur de speranță și de omenesc, ceva din propria sa aspirație spre realizare umană, spre perfecționare, spre binele social. Alături de cele două creații, purtînd chipul semnificativ al unei umanități frustrate, ratate: Davis (*Îngrijitorul*) și Profesorul (*Philadelphia, ești a mea*) s-au impus cu deosebit interes în ultima vreme, fugarele dar admirabilele sale compoziții din piesele originale din *Pisica sălbatecă*, *Inundația*, *Viața e ca un vagon?*, *Matca*.

V. D.

Gina Patrichi

Inchizi ochii și îi auzi vocea, mai bine spus vocile: timbrul aparte, cald, citeodată vag răgușit, cu inflexiunile pasionale ale Mișei Baston clamând disperat: „Năică, vezi tu stecluța asta“?! Râsul cristalin, în cascade, unduind cu o uimitoare virtuozitate de la intonații dulci, candido, copilărești, (bucuria lui Kitty Duval în fața jucăriilor) la hohotul adânc, aspru, muiat în cinism și speriat de propria-i decădere al femeii de stradă, ce știe multe... Vocea ternă a Madelenei din *Victimele datoriei*, cu accente cotidiene de gospodină ce pălăvrăgește cîrpind ciorapi, și transformarea ei miraculoasă, vrăjindu-te, într-un glas strălucitor și cristalin, spălat de orice urmă de vulgaritate, purificat de năclăirea unui trecut deopotrivă de mizerabil în aspectele lui fizice și etice.

La fel de tulburător e și chipul. Un obraz care poate modela cu minunată ușurință, cele mai felurite biografii, transformându-le în destine, și, în același timp, poate trece cu dezinvoltură de la masca superbă a reginei la grimasa mahalagioaiceii, de la desenul unor puternice caractere ibseniene și cehoviene (la TV — Gina în *Rața sălbatică*, Rika în *Micul Eyolf*, Arkadina în *Pescărușul*) pînă la personificarea unor stări fundamentale, rămînîndu-și mereu fidel sieși.

Gina Patrichi posedă însușirea rară, prețioasă, misterioasă chiar, de a fascina, de a atrage spectatorii într-un cîmp magnetizat, unde, cu o știință a inefabilului, a imponderabilului, a neprevăzutului, ea conduce legile jocului. Talentul ei este „o stare de grație“ care străbate dincolo de hotarele obișnuitelor registre dramatice sau comice, înălțîndu-se în zonele amețitoare ale marului, autenticului teatru, unde tragicul e grotesc, comicul e sublim, farsa, tristă, monotonă, insolită, extraordinară, posibil, acolo unde mișcarea gândului devine materie densă și trăirea sentimentului — desen al trupului. A jucat și joacă destul de mult, de variat, în teatru, în film, la televiziune și totuși, urmărindu-i „fișa de lucru“, constăți neîncercător numărul mic de titluri: și-a făcut „tagiu“ în provincie, la Galați, debutînd în 1956 și interpretînd, ca orice actor conștiințios, roluri variate, nu totdeauna mari. Amintim: rolul titular în *Nora*, Mariana în *Nota zero...*, Fifi în *Siciliana*, Caterina în *Marele fluviu își adună apele...*; urmează o răscruce, venirea la București și intrarea în ansamblul Teatrului „Bulandra“ — 1963. Debut bucureștean: Corina în *Jocul de-a vacanța*. Personajele interpretate de Gina Patrichi au



căpătat întotdeauna o dimensiune în plus, ontologică, și de cele mai multe ori au ieșit din „carapacea“ caracterului aspirînd la transmiterea unor mesaje grele de semnificații despre sensul existenței. Gina știe să plutească, asemeni scafandrilor încercați, în adîncuri, printre curenții primejdioși ai unor realități dislocate, transmînd expert semnale despre cele întîlnite și văzute, nouă, privitorilor de pe mal.

● energie psihică vitală depusă în trăirea oricărei situații arată că „nimic din ceea ce e omenească nu-i e străin“, împingînd-o, la paroxism comic, și dramatic, la paroxism în distanțarea și apropierea de rol, jocuri amețitoare de lentile inverse, ce fac ca spectacolele în care ea palpită să devină, așa cum își dorește un dramaturg al zilelor noastre, „o aventură, o vinătoare, descoperirea unui univers“...

M. I.



Amza Pellea

Strălucitor cap de afiș, vedetă a filmului, personaj popular, „serial“ al televiziunii, Amza Pellea, în teatru, a „demarat“ mai puțin spectaculos, ani de-a rândul păstrându-se cu modestie în roluri de rezistență, de

utilitate, de necesități repertoriale care trebuiau întotdeauna, repede și bine acoperite. Aducea, pe atunci, la începuturile carierei sale, fie la Craiova, fie la fostul „studio al actorului de film“, precum a adus mai târziu la Teatrul de Comedie, în numeroasele piese românești și străine, piese pe teme de actualitate — în care era întotdeauna distribuit (*Secunda 58, Brigada I-a de cavalerie, O chestiune personală, Ultima generație, Prietena mea Pix, Mi se pare romantic, Șeful sectorului suflute, Nic-Nic, Croitorii cei mari din Valahia*), — o umanitate caldă și robustă, o vitalitate funciară, o simplitate tonifiantă, încredere „în cauză“, în adevărul luptei cu care se identifica. Prototip al „personajului pozitiv“, Amza Pellea a evitat cu îndemânare schema, clișeu de comportament, a comutat livrescul și uneori chiar insignifianța unor partituri dramaturgice, îmbogățindu-și rolurile cu generozitatea-i artistică proprie, cu un umor sec, nelipsit din scenă, cu o înflăcărare mascată cu pudoare sub aparența nonșalanței.

Din marele repertoriu universal, Amza a avut parte de mai puține roluri, la „banchețul“ marilor personaje, nu știm de ce, el a fost mai rar invitat, deși, așa cum a demonstrat în *Platonov*, în acel neuitat *Hamlet de provincie*, întruchipînd un erou plin de elanuri obosite, cu porniri vitale repede înăbușite, la hotarul dintre dramă și comedie, el poate juca cu superbă degajare, orice...

Acest excelent om de teatru s-a făcut cunoscut marelui public, prin film, pe peliculă împlinindu-și personalitatea, aici relevîndu-și fațete noi, inițial nebănuite, fie în registrul comicului, fie în cel al tragicului. Interpret al unor personaje legendare, în *Haiducii, Neamul șoimăreștilor*, creatorul unor figuri istorice epopeice ca Decebal, Mihai Viteazul, Amza Pellea a impus în mitologia filmului românesc eroul, întruchipînd un vis de bărbăție și vitejie, de dăruire și dreptate. Saltul în film și în cariera sa artistică l-a realizat de curînd, trecînd de la aceste partituri, covîrșite de factologie și epos, la rolul psihologic din drama contemporană. Personajul inginerului Petrescu din filmul *Puterea și Adevărul*, reprezintă o mare biruință a actorului dramatic Amza Pellea, repurtată asupra unei imagini arhetipale de film. Finețea caracterizării, limpezimea expresiei, gravitatea jocului nuanțat, demonstrează ce strălucitor rezultat artistic a obținut școala noastră de teatru prin acest elev a doi mari străluciți profesori, neuitați artiști și pedagogi, Mihai Popescu și Alexandru Finți, exponenți a două stiluri diferite de joc, dar a căror sinteză o regăsim în creația lui Amza Pellea.

M. I.



Cu Jules Cazaban în „Passacaglia“ de Titus Popovici

Ileana Predescu

Ileana Predescu, blonda Ofelie care absolva Institutul de teatru, cu ani în urmă, nu putea induce pe nimeni în eroare: purta pecetea unui talent ardent, era iluminată de flacăra interioară a creației. Anii nu i-au dezmințit pe cei care (și în primul rând profesorii ei) credeau în apariția unei noi și puternice personalități scenice.

Ceea ce o caracterizează pe Ileana Predescu este imensa ei capacitate de a aspira viața, de a o prelucra artistic, de a o face apoi să irumpă pe scenă — incandescent. Tragediană dedublată de o actriță cu o mare forță comică, sau comediană tragică, artista e mereu ea, și mereu alta, surprinzătoare, aducând pe scenă eroine care nu se pot uita. Și atât de diverse în ipostazele personalității lor. De la Cleopatra lui Shaw, la bătrîna din *Scaunele* lui Ionescu, de la Ada din *Passacaglia* la șuia cîntăreață de cabaret din *Lozul cel mic* — ce evantai neobișnuit își

desfășoară culorile! Și rolurile din *Danton*, *Leonce* și *Lena* sau *Cum vă place...*

Iată, Ada din *Passacaglia*, iată o eroină care a rămas consemnată nu numai în filele cronicilor: o eroină încrustată în amintiri: o fată care-și află rostul vieții, care descoperă mai întii viața în zilele de înclăștare ale insurecției din August 1944. Spectatorii au avut în față nu numai o tinăără fată — ci o biografie, un destin contemporan. i-au putut cunoaște nu numai biografia ei și viitorul!

Lirica Ilenei Predescu e filtrată de o sensibilitate poate puțin stranie, neobișnuită, dar de o mare forță, replică piesei de idei, gîndirea filozofică a unei piese capătă prin interpretarea artistei ecou și substanță, hazul devine copios, ironia își luminează finețea. Au trecut anii, dar Ileana Predescu a rămas tot „tinăăra actriță“ — pentru că actul ei de naștere, neschimbat e mereu scena!

Din păcate, palmaresul actriței Ileana Predescu nu e foarte bogat. Credem în proverbul latin „non multa sed multum“ deși Ileana ar fi putut face și una și alta!...

Al. P.



Victor Rebengiuc

Ce ochi să fi avut doamna aceea formidabilă care a lansat un dramaturg ca Horia Lovinescu, pe cînd o parte din obștea scriitoricească îi nega cu vehemență înclinațiile ? și un actor ca Victor Rebengiuc, pe cînd Institutul nici nu-l confirmase bine cu certificatul de absolvire, și o ușoară precipitare

în vorbire îi dădea, încă, un defect de dicție față de care mulți mai strîmbau din nas ? Și cîți alți oameni de teatru, pe care ochiul acela pătrunzător i-a văzut cu o exactitate excepțională *în ceea ce au, mai ales, a deveni* pe tărîmul acestei arte ? Doamna Bulandra — căci despre dînsa este vorba — a văzut, cu siguranță, ziua de azi. Și cine știe ce a mai pus la cale pe acolo, pentru că cei pe care i-a văzut așa cum îi admirăm noi astăzi, nu i-au confirmat, pur și simplu, niște presupuneri individuale, ci mai cu seamă un țel general, o aspirație — aceea de a te desăvîrși complet pe drumul artei pe care ai ales-o, de a ținti piscurile de împlinire care să-ți dea personalitate și rang în domeniu.

Acum, Victor Rebengiuc este un actor de rang și personalitate. Rangul este o chestiune de stil — poți să-i dai rolurile cele mai mici sau cele mai importante, îl poți purta pe claviatura lirică a unei partituri, sau comică, sau cutremurător dramatică, și întotdeauna (nu se știe cum) va răzbi dincolo de personaj o distincție pe care n-o poate avea oricine. Distincție pe care o explicăm prin trăsăturile de personalitate, dar n-o condiționăm de ele — altfel, ce bine ar fi să avem numai actori investiți cu sceptorul aurit !

O perfectă concentrare interioară, mai întii, care îl face pe acest actor să stabilească spontan, între el și parteneri, între parteneri și sală, o tensiune a gândului și a sentimentului dominant, fără echivoc. Privirea grea, pătrunzătoare, tonul care caută esența replicii, gestul stăpînit, econom, toate acestea sînt forma prin care se exprimă un fond serios, profund dramatic, reflex al unei interiorizări complexe, grave. Asociate cu distincția de care pomeneam, dau scilipiri regale în joc, ca cele obținute cîndva în majestuosul său Richard II. O vitalitate spontană, cuceritoare și limpede, care antrenează întreaga-i făptură într-un joc de o irezistibilă plăcere a vieții, simplu și bogat. E explicația unor succese de așa-zisă compoziție, unde arta actorului a trebuit să se exerseze pe registre elementare, dar în limite de autenticitate. O inteligență a accentelor — pentru că, oricît ar părea de curios, părerea noastră e că Victor Rebengiuc nu este un actor de forță, ci un actor care știe să pună accentele. Că le pune cu o anumită forță, ca în neuitatul Pamfil din *Ziariștii*, și forța asta o apreciem noi, e cu totul altceva. E măiestrie.

C. P.



Cu Ștefan Ciobotărașu în „Prietenă mea Pix” de V. Em. Galan.

Vasilica Tastaman

Un prieten din provincie mi-a mărturisit stupefacția sa, după ce participase la două spectacole în două seri consecutive. În prima, o întâlnise pe Vasilica Tastaman în ardenta, temperamentală, bătaioasă Ziță, cu un umor irezistibil, în Caragiale. În a doua seară, ascultase, în tăcere, ritmul tragic, zbaterea frântă a eroinei din *După cădere*. Două ipostaze? Mai mult. Aproape două ființe, o simbioză uluitoare, realizată de cea care, nu cu mulți ani în urmă, mai era o artistă amatoare care-și visa debutul pe scena teatrului din Brăila. A jucat mult, enorm, și, mai ales, în foarte multe piese românești. Celebră a rămas *Prietenă mea Pix* — piesa-unică a lui V. Em. Galan.

Aducea în scenă o explozie vie de adolescență, dădea ființă, innobilind, prin trăsăturile unei tinere contemporane, portretului unei inimoase uteciste.

Vasilica Tastaman are ingenuitate comică spontană, precisă, ea poate fi și subretă și eroină lirică, poate trece de la lacrimă la suris cu o piruetă involtă. Nimic „făcut”, nimic „premeditat”. Mai ales, însă, Vasilica știe să compună personaje autohtone, știe să descopere, să releve harul autentic românesc. Maturitatea sa actoricească se definește de la un spectacol la altul, în abordarea unor roluri tot mai complexe din marea dramaturgie a lumii.

Dacă n-ar fi existat noul teatru românesc al acestor ani, care ar fi fost destinul fetei din Brăilița? Vasilica Tastaman este însă azi actrița care într-o seară poate da viață unor elipe de elevată tragedie, ea mîine să-i răsplătim așlombul comic prin rîs și aplauze!

Al. P.



Olga Tudorache

Cine (nu) se teme de Olga Tudorache? Atunci când își ia aerul ei sever, întuindu-te cu o privire de gheață, când fiecare vorbă rostită e protejată de un înveliș de intonații casante, din ființa ei emană într-adevăr ceva ce intimidează. De aceea, probabil, unii regizori au considerat-o, o vreme, predestinată rolurilor dure, lipsite de sentiment și de farmec feminin, de tipul celui din *Vulpile*. De fapt, Olga Tudorache e ceea ce se cheamă o persoană inclassificabilă; în universul scenei, planeta ei se mișcă pe traiectoria unei largi elipse, pe care lumina cade inegal. De aici, paradoxurile acestei cariere: se poate întâmpla ca, într-o piesă învechită, într-un spectacol prăfuit, interpretarea ei să fie atât de modernă, de captivantă, încât personajul să aterizeze brusc în timpul nostru; dar nu e exclus nici să se lase păcălită, deodată, de cea mai banală melodramă. Fiindcă n-a jucat

atît de mult și atît de variat cum merita, preaplînul forței, impetuozitatea cu care intră în rol o fac, citeodată, primejdioasă.

Cine a văzut-o la debut, în *Nila tobogara*, n-a uitat nici pînă azi — deși sînt de-atunci două decenii bătute pe muche — extraordinara ei energie sufletească, sinceritatea și claritatea morală. Cînd pe planetă sînt orele zilei, Olga Tudorache impune un gen de feminitate în fața căruia grațiile dulci și minaudiere trebuie să se retragă pe vîrfuri; e feminitatea incandescentă, intensă și curajoasă, pe care se poate clădi o lume. Vitoria Lipan a fost punctul ei cel mai aproape de soare: o credință făcută stîncă, o neclintire în durere dusă pînă la seninătate. Fără ornamente emoționale, acțița se cufunda de-a dreptul în valul trăirii tragice, lăsîndu-se purtată, concentrîndu-se în sine.

Mai e și cealaltă față a planetei, luminată de lună, cînd Olga Tudorache își descoperă cu zgircenie un colțisor al imprevizibilului ei talent pentru comedie. Păcat că puțini sînt treji la aceste ore, ca să se delecteze cu vedenii. În spectacolul Caragiale — Ionescu, voluptatea umorului sec, absurd, părea să-i dea fiori; în *Tango*, dimpöttrivă, se mișca relaxat, fără să-și piardă echilibrul, avansînd în straniu ca un somnambul pe coama acoperișului, imună la spaime și vertijuri. Efectele ei de comediană sînt extraordinare pentru că merg împotriva alfabetului consacrat al genului: acțița practică seriozitatea absolută, poanta glacială — ceea ce duce la explozie convenția comică.

Ceva trebuie să fie altfel decît la toată lumea, la o ființă care se echilibrează în lumea tragediei, dezvăluindu-se în schimb amenințătoare tocmai în zone unde alții se destind și se reconfortează. Nu e singurul lucru care o singularizează. Iată: puțini sînt actorii care, dincolo de drumul cuminte de la rol la rol, trasat lor de către zeii din Olimp, sînt în stare să se imagineze pe sine în ipostaze inedite. Olga Tudorache. da. Fie că recită *Scrubia* într-un spectacol de poezie și dans, că se hazardează pe tîrîmul experiențelor regizorale, ori că, războindu-se cu spectrul inactivității, joacă o piesă-monolog în condiții improvizate, în ea trăiește aceeași patimă a teatrului. O asemenea evadare din obișnuit — nocturnul de folclor *Cu cît cînt, atîta sînt*, de la Teatrul „Tăndărică“ — s-a soldat cu revelația unei Olga Tudorache complet necunoscută: nu numai tulburătoare și gravă, ori fiores de comică, dar și spontană, jucăușă, proaspătă și veselă, zîcînd delicios snoave populare. Nu se poate ști cu ce chip ne va întîmpina, la viitoarea escapadă; însă modul cum se pune la încercare — de fiecare dată deplin, cu o bună credință și o aplicație de debutantă — reprezintă măsura autenticității ei de artistă.

I. P.

Dramaturgia și teatrul

Există o indiscutabilă valoare a teatrului nostru de astăzi. Spre deosebire de o opinie foarte răspândită, nu cred că sursa valorică a mișcării noastre teatrale o constituie regia; pentru mine este mai presus de orice dubiu că actorii sint cei care reprezintă acel fundament pe care se ridică un posibil teatru de referință europeană. Am mai scris cîndva că singurul lucru care le lipsește actorilor noștri este celebritatea, o celebritate adevărată, o celebritate europeană. Poate că o vină (însemnată) aparține și cinematografilei, care n-a reușit să lanseze decît niște vedete locale, dar oricum actorii noștri sint lezați de o circulație adecvată talentului lor. Nu este vorba de o simplă speculație, ci de o stare de lucruri cu rezonanțe mult mai adînci. O celebritate autentică îl face pe actor mult mai responsabil, nu numai pentru ceea ce face pe scenă, dar și pentru ceea ce face dincolo de scenă. Îi creează un anumit barrem de conduită sub care nu poate coborî și care implică lucruri dintre cele mai diverse, de la o anume înțelegere a vestimentației pînă la o anume înțelegere a echilibrului existențial cotidian. Toate aceste lucruri își spun pînă la urmă cuvîntul într-o anume strălucire a prezenței scenice. Un actor, prin forța lucrurilor, își trăiește viața ca un profesionist. Dar gradul înțelegerii profesionale a existenței cotidiene nu este determinat numai de niște principii generale, ci și de o anume realitate a referințelor. Cu cît sistemul permanent de referință al unui actor va fi mai larg cu atît acest grad de profesionalizare va fi mai ridicat, altfel totul riscă să devină doar talent și rutină.

În condițiile teatrului de astăzi, însă, circulația numelui unui actor nu depinde numai de el, depinde de o serie de factori de o mare diversitate, dintre care nu mă voi opri decît la doi — la reșie și la dramaturgie, mai exact la repertoriu.

Voi începe cu aceasta din urmă. În fața unui actor se află, practic, posibilitatea de a juca un text scris de un dramaturg sau un

text scris de un traducător. Orice traducere (o spun în deplină cunoștință de cauză) are ceva artificial în ea. Dacă textul original este copleșitor atunci caracterul artificial al textului tradus contează mai puțin, chiar dacă unele replici sînt smulse pară dintr-o carte de bucate. Dacă, însă, substanța originală a textului este firavă, atunci toate tarele traducerii apar în întreaga lor aură a mediocrității. Și pentru că un actor nu joacă decît foarte rar Shakespeare și Cehov, repertoriul rămîne o problemă cheie a activității actoricești. Dramaturgia originală devine, astfel, prin fireștile virtuți literare ale textului o chestiune de maximă importanță pentru actori.

Ocazional, directorii de teatre fac declarații de dragoste la adresa dramaturgiei originale, își iau angajamente etc. etc. Și într-un fel sau altul, le și respectă. Problema este cum le respectă. În primul rînd, din acest punct de vedere, ar fi foarte interesant de analizat modul în care arată (la unele teatre) în decursul ultimilor 10—15 ani proiectul de repertoriu la începutul stagiunii și realitatea acestui repertoriu la sfîrșitul stagiunii. Uneori, cînd analizezi cu ce s-a înlocuit, ajuungi la niște concluzii stupefiante privind înlocuirile de piese și, mai ales, gustul care a impus aceste înlocuiri. Mai este însă o problemă. Nu e totul ca o piesă românească să fie inclusă în repertoriu și nici măcar să fie jucată. Mai are importanță (și ce importanță!) și altceva: ce loc va ocupa în viața teatrului spectacolul în cauză. Sint spectacole care au un sens fundamental în viața unui teatru și sint spectacole care au sens periferic. Cu alte cuvinte, sint spectacole în funcție de care este organizată întreaga activitate a unui teatru și sint spectacole-satelit a căror pregătire (tot felul de programări de premiere, de repetiții etc.) este subordonată spectacolelor de bază. Dacă vom cereța și din acest punct de vedere activitatea unor teatre (și nu pe o stagiune, donă, ci zece-douăsprezece stagiuni) vom ajunge tot la niște concluzii surprinzătoare, în unele cazuri, cu privire la

atenția reală care se acordă dramaturgiei românești. Există, deci, o preocupare autentică și permanentă pentru lansarea unei dramaturgii românești contemporane de valoare, preocupare care să devină o activitate fundamentală a unui teatru? În ultima vreme s-au făcut mari eforturi în acest sens.

Din păcate, însă, există și o problemă a regiei. O parte destul de însemnată a regiei noastre se rezumă doar la un raport interpretativ, strict interpretativ. Să facă, de pildă, un Sofocle altfel decât la Atena. Ceea ce, în sine, nu este rău, chiar nu este rău de loc. Dacă, însă, ideea aceasta devine cuprinzătoare (și e destul de cuprinzătoare) se vor profila niște spectacole cu precădere ilustrative (indiferent ce anume se ilustrează) și nu de dezbatere. Or, dacă teatrul nu este un for al dezbaterii, pină la urmă nu mai este nimic. Iar actorul este, în primul rând, purtătorul dezbaterii. Sigur, se pot realiza dezbateri și cu grecii antici, dar mai mult ca excepție, prin diverse modalități de actualizare, mai mult sau mai puțin forțată. Regizorul, însă, nu e dramaturg și actualiza-

rea dezbaterii nu poate ține loc actualității dezbaterii, și, din această pricină, un teatru se impune în primul rând prin modul în care dezbate el, iar nu prin modul în care înțelege dezbaterea altora, pentru că în primul caz este vorba de o contribuție, iar în cel de al doilea, de un detaliu.

Astfel, ponderea reală a dramaturgiei originale nu este o problemă de conjunctură; ea reprezintă posibilitatea reală de a impune acel fragment al culturii noastre care este viața teatrală. Ceea ce am obținut pină acum sînt niște aprecieri, uneori superlative. Ceea ce trebuie să obținem de acum încolo (chiar ca o perspectivă imediată) este să devenim un sistem de referință. Adică, atunci cînd un critic francez scrie despre teatrul englez, să fie nevoit, pentru lămurirea lucrurilor, să se refere la teatrul românesc. E o datorie a generației de astăzi. Avem o șansă și șansa aceasta se numește actorul. Și cred că mai avem o șansă în dramaturgie. Regia și teatrele sînt chemate să le înțeleagă și să le materializeze.

VIRGIL STOENESCU

„Cea mai bună școală de dramaturgie: scena“

Cine spunea oare — nu Aristofan? — că dramaturgii sînt iubiți pentru cuvîntul lor veridic, pentru sfaturile lor înțelepte, ca și pentru faptul că ideile lor îl fac pe cetățean mai înțelegător și mai bun?

În acești ani, în care poporul nostru înalță cu migală și cu sirg edificiul socialismului, teatrul a devenit o tribună obștească, încărcată cu grele și nobile răspunderi, de creștere și cizelare a conștiinței oamenilor.

Pentru a confrunta însă strădania unui dramaturg cu atributele — bune sau rele — ale operi pe care a zămislit-o, e nevoie de un element primordial, indispensabil. Acest element, capabil să detecteze și să valorifice disponibilitățile reale ale drama-

turgului — cu atît mai necesar deci debutanților — este Scena.

O piesă citită într-un secretariat literar, cîntărită de un consiliu artistic (sau de mai multe), publicată într-o revistă sau colecție editorială, îi poate furniza autorului ei observații mai mult sau mai puțin competente, sfaturi bine sau rău intenționate, îndrumări mai judicioase sau mai eronate, îl poate deci invita la o serie de reflecții (și de posibile opțiuni), cînd inevitabile îndemnuri contradictorii nu-l derutează.

O piesă reprezentată îl pune însă pe autor în contact nemijlocit cu calitățile sau slăbiciunile operi sale. Scena este o oglindă necruțătoare, deopotrivă pentru actor și pentru dramaturg. Ea singură relevă în mod

elocvent calitățile ca și neajunsurile dintr-o lucrare dramatică, caracterul artificial al conflictelor, rezolvările simpliste, inadvertențele, efectele ieftine sau vulgare, searbăda zornăială a vorbelor goale, ca și rugina blazoanelor moderniste, culesse fără discernământ din heraldica unui anumit teatru de peste hotare. Numai pus față în față cu opera sa — așa cum i se desfășoară pe scenă — autorul își poate da seama, așadar, dacă a bătut sau nu monedă falsă din acest prea nobil metal care se numește Viața!

Mă înscriu, de aceea, partizan convins al pieselor reprezentate.

Dar, atunci, ce e de făcut pentru a spori numărul pieselor originale și al debutanților întru dramaturgie pe scenele noastre?

Răspunsul la această întrebare nu-l putem obține decît întorcîndu-ne privirile spre oamenii noștri de teatru.

Ne place să aflăm că regizorii, actorii și directorii de teatre așteaptă cu nerăbdare piesa românească: piesa de idei, cu tematică majoră, piesa cu profunde investigații psihologice, piesa închinată eroului contemporan, piesa de amplă respirație dramatică, piesa mare, piesa foarte... și foarte... Mă rog... Dar ca să ajungem la piesa „mare” și „foarte” trebuie să se parcurgă un drum. Să se urce, inevitabil, niște trepte. Să se ofere autorilor posibilitatea recoltării unor învățăminte, al decantării unor constatări făcute în retortele singurului laborator unde dramaturgul își poate adăposti experiențele: scena!

Evident, nu pledăm aci pentru înlăturarea exigenței față de scriitura, față de arta poetică a lucrărilor dramatice originale. Sototim însă că, la această intersecție de gînduri, ne găsim într-un punct gîngăș al debaterii, în care multiple implicații etice solicită, din partea oamenilor noștri de teatru, o sensibilă înțelegere a fenomenului dramaturgic, proiectat în lumina circumstanțelor sale reale, iar nu fictive — fără subestimări iignitoare, dar și fără entuziasme pripite, fără judecăți de valoare arbitrară cum și fără măsuri diferite — muma, pentru unii autori, și ciumă, pentru alții!

Piese tinerilor dramaturgi — de ce să n-o spunem? — sînt încă puține pe scenele teatrelor noastre. Ar fi oare chiar atît de greu ca teatrele să inițieze cicluri experimentale, rezervate cu precădere debuturilor și programate, deocamdată, în spectacole, să zicem, de ora cinci după amiază? Ar încăpea acolo încercările febril cercetătoare ale unor condeie tinere, dotate cu pasiunea și îndrăzneala novatoare, dar, și-ar găsi locul — mai ales — dramaturgia, după care jinduim atîta, dedicată vieții și preocupărilor tineretului. Această dramaturgie este încă palidă, s-o recunoaștem. Cauzele acestei palori nu pot fi puse numai pe seama dramaturgilor (care-i acordă o atenție minoră) ci și a dirigitorilor de teatre (care nu și-au desco-

perit încă elanul necesar ca s-o îmbrățișeze și s-o ocrotească, după cum merită).

Există apoi, în Capitală, cîteva săli de spectacole neutilizate. Toată lumea le știe! Ar fi atît de complicat să se amenajeze într-una din ele „Studioul” Atelierului de dramaturgie al Asociației Scriitorilor din București? Un mic teatru fără contabil, fără secretari literari, fără șofi de producție, fără organizatori de spectacole, fără directori adjuncți, ba chiar fără directori „primi”! O sală! Cu scaune, cu scenă, cu cîteva reflectoare... Cu un paznic — cel mult! Ca să deschie și să încue ușile, seara. Restul s-ar face cu o leacă de bunăvoință și entuziasm. Regizori și actori gata să-și dea concursul la organizarea unor spectacole-lectură cu operele debutanților hirotonisiți în cadrul cenaclului de dramaturgie s-ar găsi, fără îndoială. Dacă acceptăm ideea că școala cea mai bună de dramaturgie este scena, Asociația Scriitorilor din București ar avea astfel șansa de a-și îmbogăți diversele ei manifestări și cu o foarte binevenită și originală activitate pedagogică.

În concluzie, cred că evoluția ascendentă a dramaturgiei originale din ultimii ani se cere susținută și încurajată cu intervenții practice, eficiente, care se reduc pînă la urmă la acel spațiu miraculos unde visul se îngemănează cu viața, și unde ficțiunea certifică și consfințește realitatea. Acest spațiu este... Scena!



INGENUITATE ȘI IGNORANȚĂ

Nu încap dubiu că actul teatral este unul de cultură. Sau că trebuie să fie. Este însă limpede că el nu dobândește această calitate prin însumarea (aritmetică sau altcum) a culturii celor care-l realizează, legătura între nivelul de cultură al interpreților și calitatea actului teatral nefiind nicidecum una de la cauză la efect. Dacă este indiscutabil că statutul profesional al actorului de astăzi implică un nivel de instrucție superior celui din perioadele anterioare, nu la fel de indiscutabil este și implicarea, în forme mereu noi, a culturii sale în spectacol. De altfel, o reacție simptomatică în practica elaborării artistice este încercarea de a neutraliza, în limite date, dacă nu cultura în general a interpreților, cel puțin cultura anumitor roluri, a interpretării anumitor texte.

Pregătirea, de către Dinu Cernescu, a spectacolului cu *Hamlet* de Shakespeare, este unul din exemplele cele mai apropiate care ne stau la dispoziție. Nevoia, justificată prin scopul spectacolului, — scop în care se petrece fuziunea dintre artistic, politic etc. — de a regăsi ingenuitatea interpretului, a-l face adică să nu vină cu tot ceea ce știe sau a auzit despre piesă și personaje (cultura rolului pe scurt), ci liber de orice imagini (oricât de strălucite), anterioară, probează tendința de care vorbeam. De fapt, s-au încercat chiar procedee tehnice (în cadrul pregătirii actoricești) de eliberare a interpretului de zgura modelelor. Reacția este în primul rând una împotriva inerției, apoi împotriva pasivității, apoi pentru o libertate interpretativă autentică. Când Charles Marowitz îi propunea lui Peter Brook, întreg sistemul de repetiție bazat pe zdruncinarea stereotipurilor, el nu ataca însă fondul cultural al interpretului, ci încerca să-l activeze. Ingenuitatea spre care tinde în anumite zone ale sale teatrul modern nu este

rezultatul unei violențe („spălarea creierului“ — brain washing), ci eliberarea gândirii și angajarea ei în actul sensibil al creației.

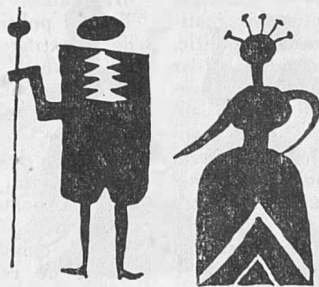
Intuiția artistică nu este cu atât mai mare — cum se insinuează uneori sub impresia unor talente native de excepție (cu o carieră de asemenea de excepție) — cu cât actorul întruchipează mai mult idealul *tabula rasa*, adică acela al unui conținut de conștiință nul. Nici fantezia sa nu este cu atât mai liberă cu cât știe mai puțin atât despre arta sa cât și despre oamenii și lucrurile din jurul său. Este adevărat că „saltul de cangur“ al intuiției e mai îndrăzneț (și mai spectaculos) între culmi de ignoranță. Dar și mai inutil. Pentru că tot ce acumulează sensibilitatea prin intuiție se valorifică numai în măsura în care există elementele necesare reordonării, sub acțiunea fanteziei, a acestui material.

Intuiția și fantezia sînt *corelative*, ele reproduc raportul real-ideal, dar tensiunea relației, resimțită în actul artistic este cu atât mai semnificativă cu cât intuiția este „educată“, și fantezia „directionată“ în vederea atingerii unui anumit ideal estetic, și prin acesta a unui ideal în general. Ceea ce le reunește, adică expresivitatea, capacitatea de a exprima, în limbajul specific fiecărei arte, sinteza intuiție-fantezie, se prezintă din ce în ce mai mult ca o aptitudine a *sensibilității* și *rațiunii* deopotrivă. Refuzul clișeeilor ce însoțesc un rol sau interpretarea unei piese se arată deci, el însuși un act de cultură, negativitatea sa fiind un moment al ciclului dialectic unitar : teză-antiteză-sinteză. Dacă nu ar fi așa, am rămîne la o banală manifestare de anarhism artistic, la fel de nesemnificativ pentru progresul artei, ca și exercițiul rutinier, acultural prin faptul că este în cele din urmă an istoric (și uneori chiar anti-istoric, ipostază și aceasta a abdicării culturale).

Prin cultură, actorul se definește atât ca personalitate în sine, formată în acord cu ansamblul înclinațiilor individuale și a sensibilității sale, cât ca și personalitate reprezentativă pentru *climatul* — în înțeles larg — în care s-a afirmat. A reduce particularitatea actorului român, de pildă, la înclinații temperamentale doar, nu este o eroare pur și simplu, ci dovada ignorării tuturor acelor elemente care, acționând asupra intuiției și fan-teziei, conduc la un tip de expresivitate propriu, sinteza fiind opera culturii prin intermediul căreia se subliniază apartenența la o civilizație, la un sistem social determinat, la un ansamblu de valori de referință așa cum este el întruchipat în *tradiție*. Indiferent de tipul esteticii teatrale pe care o profesază un teatru, elementul comun este raportarea la interpret, considerat în calitatea sa de conștiință vie, aptă unor confruntări atât de decisive cum le presupune spectacolul. Este adevărat că pe scenă interpretul nu face cunoscut, în mod direct, nivelul său de cultură. Nimeni nu-l oprește în plin monolog ca să-l întrebe dacă a studiat filosofie, dacă are cunoștințe de istoria teatrului sau de muzică. Dar prin faptul că examenul nu se produce direct nu rezultă că el nu este sever. A pronunța un nume străin greșit, de exemplu, înseamnă mai mult decât a arăta că în cultura individuală cunoașterea limbilor străine reprezintă un gol, fiecare cuvânt rostit pe scenă, nume propriu sau nu, sprijinindu-se nu pe memoria actorului (sau pe ăcusința sufleurului) ci - tot pe cultură.

Cît poate cunoaște un om și ce trebuie să cunoască el? Iată două chestiuni pe care epoca noastră le-a făcut deosebit de actuale. Fără a lua aici în discuție problemele de vitală importanță ale învățămîntului artistic, se cuvine să observăm că între cultura generală și cultura de specialitate a omului de teatru s-a adîncit dacă nu o prăpastie, cel puțin golul unei suficiențe. Am propune o

comparație: vehiculele de mare viteză pe pernă de aer, descrise ca neavînd nevoie de un suport material (de tipul șinei de cale ferată sau al șoselei asfaltate), evitînd adică uzura prin frecare. Ceea ce se uită (în prospectele publicitare, nu de către specialiști) este faptul că perna de aer se constituie ea însăși, cu mare consum de energie, între vehicol și pămînt (sau apă). Cultura de specialitate lipsită de suportul culturii este doar „perna de aer“, pe care ar putea să se sprijine o idee, dar ideea nu se naște din tehnica actorului, ci dobîndește zbor și strălucire cu ajutorul ei. A fi citit doar piesa în care deții un rol (și în general doar piesele în care ai jucat) înseamnă nu a-ți fi protejat ingenuitatea, ci a fi construit un turn al ignoranței de la înălțimea căruia nu se vede și nu se aude nimic. Una din axiomele teatrului ar fi și aceea că el este imposibil în vid. „Aerul“ respirației sale e unul social în primul rînd, ritmul respirației și, în general, intensitatea arderii pe care o reprezintă, au însă legătură cu tot ceea ce înseamnă permanența omului și tendința sa de ameliorare, adică suita succesivă de idealuri conștient asumate și transpuse în fapt de cultură și civilizație. S-a spus că, „fi-care Hamlet ține o carte în mînă“ și s-a dedus că ea ar fi, în funcție de epocă, sau un text de Montaigne, sau unul de Sartre, Camus, Kafka... Ba s-a ajuns și la un Hamlet citind... ziare. Eroare. Interpretul autentic poartă în mîinile sale pagini albe, anume albe ca să se poată concentra asupra *semnificației* gesturilor, a confruntării pe care o presupune scena. Cărțile, oricare ar fi ele, au fost citite mult înainte. Pe scenă răzbate întreaga experiență a procesului de asimilare, de obiectivare, și intensitatea fiecărei replici, a fiecărui gest, se resimte de pe urma acestei experiențe. Niciodată, de altfel, ingenuitatea nu a fost măsura ignoranței. Poate a receptivității...



TEATRUL ȘI DIALECTICA SOCIALĂ

Angajarea politică — iată elementul cel mai autentic prin care teatrul poate menține pasul cu actuala evoluție spirituală, economică și socială a omenirii. Evenimentele lumii contemporane, desfășurarea rapidă a principalelor etape constructive, noile accente pe care le solicită întreaga activitate umană nu pot decât coopta opțiunile artistice, dirijându-le cu acută obiectivitate spre aspectele cele mai importante ale vieții. În afara socialului, în afara laturilor realității, teatrul nu poate fi la ora actuală decât derizoriu și inutil.

Industrie — proletariat — criză — revoluție apar ca principalele puncte de reper ale traseului unei epoci ce își regăsește optimismul politic. Acest optimism se corelează cu imperativul responsabilității, căci oamenii și arta se simt autori ai propriului destin. Concluzie firească, arta se modifică dintr-o artă de expresie într-o artă de explicație. Imaginarul devine secundar, preferată fiind descifrarea realului ce determină conduitele umane în vederea unei metamorfozări a acestuia. Teatrul cooperează de acum încolo, prin instituționalizarea modului de comunicare politic, cu ideologia marxist-revoluționară nu doar principal, ci și ca mod de funcționare, preluându-i metodele și tehnicile de analiză socială. Explicația lumii se justifică prin preocuparea de a declanșa resorturile prometeene ale omului ca ființă istorico-socială. Cunoașterii realului trebuie să-i succedă dinamizarea lui.

Actul scenic derivă din datele existenței sociale, corelat fiind cu deducțiile concrete ale fenomenului teatral. Critica și funcția sa modelatoare implică responsabilitatea umană. Modul de comunicare politic polemizează cu naturalismul de orice formulă.

Teatrul adoptat de Antoine și descendenții săi, implicit Stanislavski, constată fără a a-

naliza și transforma realitatea. Un asemenea spectacol nu depășește niciodată stadiul întrebărilor, dovedindu-se incapabil în formularea unui răspuns, căci personajele par supuse unei fatalități a materiei de care nu se pot desprinde. Din punctul de vedere al receptării, spectacolul vizează identificarea spectatorilor cu situația relatată pe scenă, ce devine astfel imposibil de examinat. Brecht echi-valează un astfel de spectacol cu o ședință fascinantă repetată periodic ca un drog și, subtil, el declară că nici chiar valabilitatea mesajelor nu acuză o asemenea atitudine. Nici o valoare nu își justifică inocularea pe cale inconștientă, în absența unei atitudini interogative și responsabile. Ca întotdeauna din acuzele critice putem întui formularea programului afirmativ de susținere a modului de comunicare. Antiexpresionismul înseamnă o altă poziție critică față de fenomenele particulare ale teatrului ultimelor decenii. Acuza privește ignorarea materiei și exacerbarea individualului în defavoarea studiului societății. Teatrul politic apreciază ca iluzorie încercarea de a extrage din civilizație esența definitivă și imuabilă, căci delimitându-se de omul etern el propune omul istoric.

Teatrul politic refuză, de asemenea, formele „culinare” ale spectacolului, preocupate de confortul delectării. Distracția nu este negată în principiu, dar consubstanțială actului teatral ea poate deveni mijloc eficient de comunicare.

Vizînd exclusiv obținerea de pasager momente de repaos ce au ca scop ascuns *extracția* spectatorului din concretul istoric, distracția constituie un act deplorabil. Un asemenea teatru demisionează din fața societății, căci „culinarismul” urmărește distragerea omului din lume prin distracție. Teatrul politic se particularizează prin pasiunea de a

descifra realul în vederea unor acțiuni susținute pe această cunoaștere. Din această perspectivă, Brecht considera subconștientul o deviație de la sarcinile politice pe care trebuie să și le asume omul contemporan. Descoperirea obiectivă a lumii, realizată de un artist străin de presiunea idolilor și demența sentimentelor, este idealul brechtian. Modul de comunicare politic definește ca obiect de studiu al teatrului raporturile individului cu societatea, intuind că între cei doi termeni apar relații bivalente de interferență, omul definindu-se ca variantă a mediului, iar mediul ca una a omului. Aici tentativa unui răspuns etern, pornind de la esența perenă a omului, devine contradictorie căci mobilitatea particularizează noul domeniu asumat. Baza ideologică a teatrului politic este marxismul. Societatea nu există în afara oamenilor, iar ei nu se pot defini decât social. Lecția teatrului politic e în primul rând una de prometeism social.

Marxismul pornește de la analiza societății, aceasta fiind cea care conduce la concluziile enunțate; de aceea, teatrul politic nu deformează realitatea, ci, în spiritul acestei filozofii progresiste și cu combativitatea ei, tinde să o reformeze prin activitatea omului social. Pedagogia revoluționară a teatrului politic, nu se echivalează simplu cu partizanatul politic, căci nașterea unei poziții față de lume se obține doar prin exersarea sălii cu o metodă de analiză. Spectacolul politic insistă asupra necesității de a mobila intelectual pentru ca asistența să fie autoarea propriului răspuns, care conduce inevitabil la angajarea în istorie și societate.

Scena propune, sala rezolvă. Pedagogia trebuie înțeleasă ca eliminare a pasivității, impuls spre starea de trezie politică, defini-

tă prin cele două verbe eminate dinamice: *a merge și a gândi*. Metoda primează aici asupra răspunsului.

Comentariul critic descifrează realitatea în vederea dinamizării ei. Lumea devine pentru spectator fluidă, disponibilă, nouă, și pentru a se contura îi pretinde participarea. Uimirea, negînd istoria lumii ca durată, iar stabilitatea ca funciară condiție, favorizează atitudinea interogativă și, implicit, participarea politică. Acest mod de comunicare teatrală educă libertatea individului de a chestiona ordinea instaurată căreia i se sustrage atributul perenității naturale. Teatrul politic vizează instaurarea raporturilor exacte dintre un om activ și o societate transformabilă, supusă dialecticii sociale. Baza acestei mobilități se conjugă cu creativitatea umană. Pedagogia teatrului politic nu vizează doar individul ci, fiind una a prometeismului, are ca ultim termen solidaritatea în vederea perfecționării sociale. Brecht apreciază „discuția” realității ca regim favorabil eliberării de idoli, regim realizabil doar prin îndepărtarea de concret care devine astfel insolit și deci analizabil. Sentimentele tulbură lectura istoriei, favorizînd totodată extracția din actualitate. Teatrul politic consideră că pe scenă se legitimează doar ceea ce realmente poate fi stăpînit printr-o tehnică. Acesta este regimul unui teatru preocupat de eficacitate și, implicit, de posibilitatea de a-și controla acțiunile. Accesul la politică pretinde un limbaj controlabil, susținut pe o tehnică precis elaborată. Modul de comunicare inițiat de Piscator și Brecht își asumă omul și societatea ca obiect de studiu, rațiunea ca facultate, distanța ca tehnică, dialectica ca metodă, prometeismul ca finalitate.



DIALOGURI DE ATELIER CU

MARGARETA NICULESCU

despre



■ drumul lui Țândărică ■ frumos și autentic
■ nevoia de schimbare ■ ucenicie ■ copiii din
ziua de azi

La o primă și superficială privire, pare ciudat : cum se face că aproape singura persoană care stă neclintită, la postul său de la cîrmă, e directoarea Teatrului de păpuși „Țândărică”, Margareta Niculescu ? La o a doua privire, mai atentă, mai pătrunzătoare, splendidul firesc al acestei situații apare ca undelemnul la suprafață. Da, această persoană energică, vioaie și suplă, în blue-jeans și bluză largă, cu mineci bufante, negăsindu-și locul, într-o infernală zi de vară, în biroul răcoros și liniștit, e cel mai vechi director de teatru din țară. O artistă cunoscută în lume. O nomadă, care a străbătut mii de kilometri, cu autobuzele și trenurile turneelor. Un cap plin de idei. O organizatoare realistă. Acceptă greu ideea „interview-ului”, amină, apoi se hotărăște, se lasă smulsă o oră de la repetiții și-l ia în serios, așa cum ia tot ce face.

O rog să schiizeze, pentru început, un mic portret al lui „Țândărică”, un „profil în mișcare”.

M. N. O luăm „de la '48” ? Decît să facem istorie — s-a tot făcut — să încercăm să formulăm cîteva idei.

Problema de existență a teatrului „Țândărică” a fost autodeterminarea unui drum propriu, în absența modelului. Asta nu vrea să însemne că a apărut pe loc gol — se știe că teatrul de păpuși este un mod de existență teatrală străvechi —, ci că s-a născut și a făcut primii pași într-un moment de răscruce ; se încheiase era popular-artizanală a păpușarului ce-și inventa piesa, „îmbrăca” păpușa cum și-ar fi pus o mască, și făcea singur tot ce era de făcut ; omul-teatru, cum l-aș numi, prin asemănare cu omul-orchestra ; începea

etapa modernă, înălțarea la rang de artă. Ceea ce echivalează cu o geneză : o lume trebuia creată, rotundă, deplină, cu uscatul, apele, munții și viețuitoarele sale, și asupra ei trebuia suflată viață. În termeni mai exacti, mai teoretici, arta modernă a teatrului de păpuși e *teatru total* ; ea propune spectatorului o imagine sintetică, încorporînd plastica, mișcarea, lumina, muzica, vocile, cele mai diferite forme de tușare a inteligenței și sensibilității. Păpușa nu mai e elementul unic, semnul animat proiectat pe un ecran alb, ci aparține unui mic univers artistic ce tinde spre coerență și integralitate, comunicînd prin unitatea componentelor sale.

Firește că saltul acesta de pe un țărniș pe celălalt nu se putea realiza dintr-o dată; de-a lungul a 25 de ani, în timp ce se cristaliza ceea ce se numește teatrul de păpuși de expresie modernă, ne-am tot inventat pe noi înșine, ne-am căutat o identitate. Cred că astăzi o avem. Prin unele trăsături, ne întărim familiei mai largi a teatrelor de păpuși din Europa; altele sînt ale noastre, ne definesc. Să enumerăm, fără pretenție de sistem.

Mai întii, *acceptarea deschisă a convenției scenice*; e un soi de pact cu spectatorii, o complicitate care „schimbă semnul” receptării; chiar atunci cînd reprezentăția apelează la elemente de puternică tensiune dramatică, ceva „face cu ochiul”, reamintind consensul. Apoi, *preferința pentru spectacolul spiritual*, care imbină sensibilitatea și umorul, exaltînd capacitatea poetică a imaginii. *Reabilitarea noțiunii de teatru pentru copii, prin debarasarea lui de kitsch, de vocabularul în diminutive, de atitudinea adultului care se așază în genunchi, „ca să fie la nivelul copiilor”*. (Copiii sînt cei mai serioși spectatori, liberi atît de prejudecata sistemului de referințe prealabil, cît și de cea a „distracției”; iar inteligența percepției lor nu e inferioară.) Să adăugăm la aceasta constituirea unui nucleu statornic de forțe scenografice, regizorale, actoricești (Ella Conovici, Mioara Buescu, Ștefan Lenkisch, Brîndușa Zaita-Silvestru, Valeriu Simion, Justin Grad, R. Zolla, Elvira Kladek, Costel Popovici...).

I.P. *Au fost anumite spectacole care au pus „semne” de-a lungul acestui drum?*

M.N. Au fost, și-mi face plăcere să-mi amintesc de ele. *Povestea porcului de Creangă, de pildă*: la scara noastră, e manifestul teatralizării.

Micul prinț: infiltrarea în spectacol a unor forme poetice mai abstracte — metafora vizuală, semnul subtil, care se cere citit întocmai ca opera de pictură modernă. Mai aproape în timp. *Elefăntelul curios, Tigrișorul Petre, Ali-gru și Ninigra, Ileana Sinziana...*

I.P.: *Momente grele n-au fost?*

M.N. Cine n-are momente grele? Ca să răspund însă serios la întrebarea asta, trebuie să spun că nu consider drept „moment greu” cite un spectacol mai puțin izbutit, așa cum există, firește, în producția curentă a oricărei trupe. Un moment greu este apariția unei dileme în însuși miezul procesului de creație, sentimentul de îndoială și de nemulțumire ce-l obligă pe artist să se reexamineze. De fapt, fără aceste momente grele n-am putea avansa; ele sînt expresia conștiinței noastre critice. Am trecut, nu de mult, printr-unul. Ani de zile ne-am străduit să ne perfecționăm arta și știința teatrală, bunul gust, să născocim alte moduri de a povesti; am pus un preț foarte mare pe frumos — în sensul

estetic cel mai bun, avansînd, credem noi, pînă acolo unde frumosul atinge moralul; la un moment dat, a apărut sentimentul că, dacă vom continua în aceeași direcție, vom atinge un prag dincolo de care frumosul e încremenit, nu poate urma altceva decît estetismul, adică înghețarea.

I.P. *Și-atunci?*

M.N. Și-atunci, ne-am gîndit să facem puțin altfel. Să improspătăm relația noastră cu spectatorii, punîndu-ne toți deopotrivă, noi și ei, într-o situație nouă. Să spargem acel perete transparent care ne desparte, lăsîndu-i cîteodată „afară”, fascinați și inerti. Să obținem certitudinea că într-adevăr le spunem ceva, îi atingem. De fapt, mai încercasem și înainte, dar cam timid: în *De ce a furat zmeul mînea*, derularea acțiunii cerea participarea copiilor.

I.P. *Iertați-mi o întrerupere: am văzut folosindu-se, în diferite reprezentații pentru copii, un procedeu de provocare a participării, prin întrebări lansate de pe scenă; copiii, în sală, țipă în cor și se agită, dar în afară de faptul că fac zgomot și se deprind de mici să fie spectatori nedisciplinați, nu văd prin ce se schimbă calitatea receptării.*

M.N. Întreruperea e binevenită, fiindcă-mi îngăduie să despart participarea reală, stimulatorie a reacțiilor intelectuale și afective, de dialogul artificial, în care întrebarea sugerează răspunsul: „copii, ce să facem oare. să-i spunem lupului unde s-a ascuns iedul?” Și sala: „Nuuuuu!!!”

O să înțelegeți mai clar ce vreau să spun dacă ați văzut cumva *Copilul și ciocirlia*, montat de Naghi Shaker în spațiu deschis, la studioul Teatrului Giulești; vis-à-vis-ul scenă-sală fusese desființat, copiii și actorii dispunînd de același spațiu, angajîndu-se reciproc.

Iar un alt „altfel” a început anul trecut, prin spectacolele în cartiere — în curțile școlilor, în spații verzi. E unul din regretele mele că n-am reușit să stîrnim interesul psihologilor, al sociologilor și al teoreticienilor de teatru, pentru acest fenomen nou. Nu e vorba, pur și simplu, de a juca în aer liber, mutînd un spectacol din sală pe scena unei grădini de vară. Venind, cum s-ar zice, la spectator acasă, pe strada lui, improvizînd din practicabile un podium și întinzînd ne iarbă o prelată, provocăm curiozitatea băieților care bat mînea, determinăm gospodina care și-a aruncat ochii pe geam să stingă aragazul. să-și atîrne șorțul în cui, să-și ia copilul de mîna și să se apropie ca să vadă ce se întîmplă. Publicul adunat spontan, neavînd o condiționare prealabilă, nu joacă „rolul spectatorului”: el are șansa de a intra într-un contact direct cu bucuria teatrului,



Margareta Niculescu, la una din ultimele repetiții cu „Sinziana și Pepelea“

de a participa la joc. E o reînviere în mic, dacă vrei, a eternului miracol al spectacolului popular, de circ și de bîlci.

În orice caz, pentru noi, realizatorii, experiența a fost formidabilă. Inițiativa era „caldă“, cam neelaborată. Improvizasem — luînd din diferite spectacole animalele mari, ca să fie vizibile și de la oarecare distanță — un soi de carnaval, de alai comic, pe canavaua unui scenariu-joc, încrustat cu fabule și cu diferite elemente de spectacol și dirijat de clovni. Fiindcă așa ceva nu se mai văzuse. am debutat într-o atmosferă de neîncredere și de „bășcălie“; pe urmă, lumea a dat năvală. Spre uimirea noastră, ne-am pomenit cu niște spectatori din singura categorie care-și face o problemă de demnitate din a nu mai frecventa teatrul de

păpuși: copiii mari; s-au apropiat intoleranți, ironici, au rămas, s-au distrat. Firește că n-a mers totul ca pe roate, am înghițit și bobîrnace; important e că ne-am mișcat în alte dimensiuni, am fost obligați să ne vedem pe noi înșine altfel, că a avut loc un contact real și s-au produs reacții umane adevărate, o descărcare de emoții. Pe scenă, actorul e atît de protejat — de buna educație, de obișnuință — încît ceea ce francezii numesc „un bain de foule“ e absolut salutar. În definitiv, rutină înseamnă a te complăce într-un singur mod de a trăi...

Acum lucrăm tot la pregătirea unei montări în aer liber, avînd însă caracterul unui spectacol mai elaborat. cu o bază dramaturgică: o „reducție“ după feeria națională *Sinziana și Pepelea* de Alecsandri.

La capitolul „momente grele“ mai avem o datorie sufletească neplătită, o remușcare ce ne roade, o nostalgie: relația, atît de frumos începută, cu publicul adult. A fost o vreme cînd ne descoperiam reciproc, cu încîntare: „oamenii mari“ aveau revelația posibilităților expresive ale marionetei, noi ne delectam cu rîspata rară de a avea spectatori pretențioși, cu gustul format. Stagioni întregi am avut succes, la categorii largi și diferite, cu *Umor pe șfiori, 2:0 pentru noi, Micul prinț, Cele trei neveste ale lui Don Cristobal*. Acum — și vina e numai a inconsecvenței noastre, a nesfîrșitelor ezitări în fața unui titlu ori a altuia —, logodna, cu frumoasele ei promisiuni, pare să se fi rupt. Cîteodată, un spectator în toată firea, neînsoțit de vreun copil, se strecoară discret în sală și se așează mai în fund; nu sînt mulți aceștia, dar, de vreme ce există și vin chiar la reprezentării cu cocoșei și pisicuțe, atunci...

I.P. Știu că ați călătorit mult și că ați văzut, la festivaluri internaționale, cam tot ce se putea vedea, ca teatru de păpuși. Care ar fi tendința principală a acestei arte, în lume, și ce loc le revine, în acest context, artiștilor români?

M.N. În ultimii douăzeci de ani s-a constituit un concept modern al teatrului de păpuși, care înglobează un număr important de trupe din diferite țări. După ce s-au pus în contact și au trăit o firească etapă a schimbului de idei și a influențelor reciproce, ele încearcă acum să se particularizeze, căutîndu-și un gen, niște preocupări proprii. Se face teatru foarte bun în Bulgaria, în Polonia. Foarte interesanta echipă din Hradec Kralove încearcă, în afară de piesele cele de toate zilele, să readucă la viață vechi lucrări din patrimoniul teatrelor popular-artizanale, al așa numitelor trupe de burg și familiale. Eroii lor sînt Till Eulenspiegel, Dr. Faust, Petrușka... Scopul nu e de a realiza reconstituirea muzeistică a unui tip de reprezentație, ci de a redescoperi natura unei comunicări, de a absorbi credința și vigoarea ei, de a se împropăta printr-o întoarcere la izvoare.

În lume este cunoscută și recunoscută existența — și influența — școlii românești de teatru de păpuși. La diferite festivaluri și întâlniri sîntem, nu odată, în centrul interesului. Asta se datorește și personalităților, și unui bun sistem de organizare, favorizînd existența formațiilor omogene, stabile, care au răgazul să evolueze — fapt rar, în general trupele făcîndu-se și desfăcîndu-se la chere-mul vicisitudinilor de tot soiul. În țara noastră vin în stagiul de specializare, pe perioade de la o lună la doi ani, artiști din întreaga lume. La noi în teatru și-au format cultura profesională tineri din Argentina, Elveția, R.D.G., Anglia, Norvegia, Egipt...

Am o idee la care țin mult, și a cărei traducere în fapt ne-ar consolida, sînt con-

vinsă, prestigiul: organizarea unei tabere internaționale de vară a păpușarilor, așa cum se organizează și în alte domenii: discuții, seminarii, demonstrații. Asemenea întâlniri aerisesc inspirația și stimulează plăcerea de a căuta...

I.P. Teatrul de păpuși românesc înseamnă de fapt „Tăndărică“, sau putem vorbi într-adevăr de o „mișcare teatrală păpușărească“, în care „Tăndărică“ e laborator de creație și stație-pilot?

M.N. Sînt cîteva teatre bune alături de noi, cu datele și cu modalitățile lor proprii: cele din Craiova, Cluj, Timișoara, Tg. Mureș, Constanța, în ultimul timp — Iași. Realizările noastre se susțin reciproc; totuși, nu mai există azi, așa cum a existat mulți ani, cu folos, o preocupare organizată, la nivelul Consiliului culturii, pentru valorificarea descoperirilor artistice, pentru schimbul de idei. Inițiative bune au fost abandonate, sau se perpetuează formal. Trebuie recunoscut că nu există un interes autentic pentru fondul de experiență comună. Fiecare colectiv își trăiește viața lui separată.

I.P. În ce fel își formează teatrele de păpuși cadrele necesare?

M.N. Iată una din problemele spinoase. Generația care a întemeiat și a impus aceste teatre se pregătește să predea ștafeta; și nu prea are cui. Este surprinzător că într-o țară cu o mișcare păpușărească atît de importantă, ca structură organizatorică și ca rîsunet, nu s-a inițiat o formă de învățămînt profesionist, prin sau pe lîngă Institutul de teatru. Chiar noi — trupă, cum s-ar zice, privilegiată — avem, între cei 24 de actori, doar doi absolvenți de institut de teatru, majoritatea fiind deținătorii unor diplome de studii emise de facultăți de filologie, filozofie, drept. Practic, fiecare instituție „se descurcă“, recrutîndu-și prin concurs tineri care par să aibă anumite aptitudini și pregătindu-i după metoda patriarhală a uceniciei. În cursuri improvizate, li se predau elemente ale meșteșugului de mînuitor; dar sînt omise din formația lor elementele caracteristice actorului de teatru — studiile de expresie vocală și corporală; asta, ca să nu mai vorbim de cultura teatrală... Și pregătirea regizorilor?! Or, arta teatrului de păpuși a devenit o profesiune cu exigențe artistice precise, nu mai poate fi considerată o practică sentimentală, o vocație maternă pentru care e destul să iubești copiii.

I.P. Colaborarea cu artiști din teatrul „adult“ n-ar reprezenta o soluție? Imi amintesc de Micul Prinț... Am aflat, din zvon public, că regizorul Cătălina Ruzoianu pregătește și ea un spectacol la dvs.

M.N. Anumite colaborări, cu anumiți artiști, se pot solda cu revelații; dar nu pentru că, venind din teatrul dramatic, au o știință teatrală mai temeinică, ci pentru că ei, ca indivizi, posedă o viziune inedită, sînt dotați să descopere lumea din alt unghi. Așa s-a întîmplat cu Radu Penciulescu, așa sper să se întîmple și cu Cătălina Buzoianu. În viața cam închisă a trupelor noastre, mult rodite împreună, e nevoie din cînd în cînd de „altcineva“, care să provoace niște contacte noi, să spargă, prin asociații neașteptate, imaginea prea clară din aceeași oglindă în care ne privim zilnic. Viața de teatru, ca și viața de toate zilele, poate la un moment dat să se sufocă sub povara obișnuințelor.

I.P. Orice v-aș întreba, reveniți mereu la aceeași obsedantă nevoie de schimbare. Dar copiii? Se schimbă și ei? Vor altfel de teatru, altfel de povești, sau le iubesc tot pe cele de pe vremea bunicii? Ce fel de piese se scriu azi pentru teatrul de păpuși?

M.N. Orice om, și cu atît mai mult artistul, visează să trăiască mai multe vieți, diferite. Dar să-i înțelegi, să-i cunoști pe copii, să formulezi o teză, nu-i atît de simplu... Pe de o parte, sînt naivi, sentimentali și conservatori, iubesc melodrama și au nevoie și de mica morală din cartea de citire; pe de alta, se petrec niște mutații atît de rapide, încît n-avem timp nici să le înregistrăm și să încercăm o descifrare. Să dau un exemplu: în '62, am montat *Cartea cu Apolodor* de Gellu Naum; fiindcă nu prea intervenisem în structura poetică, spectacolul, care miza pe calitatea versului, pe limbaj, și mai puțin pe acțiune teatrală, a fost considerat cam rece și nu i-a captivat pe copii. Reluat după exact zece ani, fără nici o modificare,

cu altă generație în sală, s-a stabilit o relație vie, pentru noi uimitoare. Copiii sînt azi mult mai evoluți, au o cultură vizuală și auditivă mai bogată, cunoștințe de geografie și chiar de etnografie; probabil că urmăresc seara la televizor emisiunea 24 de ore; paradoxal, prin asta au acces la emoția estetică.

Ce concluzie se poate trage de aici? În nici un caz, aceea pe care s-au grăbit s-o tragă unii, că vremea basmului ar fi apus. Basmul e absolut necesar, pentru baza lui profund morală, pentru adevărul de viață condensat pe care-l conține. Și pentru fantezia lui poetică: copiii văd lumea în dimensiuni infinite, pentru ei a trăi și a imagina se confundă; dacă ficțiunea e puternic emoțională, o trăiesc deplin.

Contactul artistic cu realitatea contemporană e problema cea mai delicată. Nu cred că pasul spre actualitate trebuie făcut pueril și rudimentar, prin aducerea în spectacol a unor elemente de tehnică, prin artificii decorurilor și al recuzitei; nu telefonul, racheța, televizorul, mașina fac ca opera să răspundă imperativelor modernității, ci descoperirea, cu și pentru ochii copilului, a unor mecanisme sociale, morale, a unor *probleme ale civilizației moderne*: există niște preocupări autentice ale copiilor acestei societăți, și există schimbări importante pe care ei le pot sesiza și înțelege, dacă le sînt înfățișate cu seriozitate și cu talent. O singură interdicție absolută: să nu trișăm cu nevoia lor de sinceritate, de adevăr.

I.P.Vă mulțumesc, Margareta Niculescu, pentru sinceritatea dvs., în viață și în teatru.

Ileana Popovici



Teatrul din Titan

Titanul, se știe, este numele unuia din tinerele cartiere ale Capitalei.

Ce nu știe toată lumea, sau ce știe vag, e că Titanul are acum peste una sută de mii de locuitori, ceea ce înseamnă (după Anuarul statistic al R.S.R.-1973) populația unui oraș ca Brăila, Sibiu sau Pitești! Și că va avea, în perspectiva imediată, peste două sute de mii de locuitori, ceea ce înseamnă, (după aceeași autorizată sursă) populația celor mai mari orașe ale țării (dună București, firește), Cluj, Timișoara, Iași!

Titanul de azi are creșe, grădinițe (puzderie) școli (numeroase), licee (destule), policlinici (una, dar, e drept, cea mai modernă — e universitară), magazine (BIG e în Titan) restaurante și o gară (gara Titan). Aproape de locuința mea e și o cocărie...

Titanul are parcuri (cu plopi și statui), terenuri de sport, lacuri cu ambarcațiuni (ieri am zărit petala unei yole!).

Titanul are cele mai frumoase balcoane cu flori din capitală! Spre jala gospodinelor noastre și spre invidia neconsolată a drum-tabe-riștilor, berceanilor, colentinașilor și pașurenilor. (Căroră le stăm cu orgolioasă amabilitate la dispoziție pentru răsaduri).

Ce nu are — încă Titanul?

Nu are fântini (ca „Miorița”, la șosea), dar sînt în plan, știu sigur.

Nu are catedrală (dar n-o cere nimeni).

Nu are metro (dar e prevăzut în perspectivă).

Și nu are teatru.

Opinia după care Titanul, în calitatea lui de cartier al Bucureștilor, ar beneficia de cele nouă teatre ale Capitalei, de operă, de operetă, de „Tăndărică” și de filarmonică, este, ierte-mi-se, cel puțin naivă.

Dacă aceeași opinie, spre absurdul total al situației, ar fi contaminat edilii, aceștia ar fi supraetațat creșele, magazinele și spitalele din zona centrală, spre beneficiul celor din Titan. Iar Titanul ar fi fost menit să fie și să rămână un oraș-dormitor, ca în cele mai prăpăstioase realizări ale edililor de prin alte părți ale lumii.

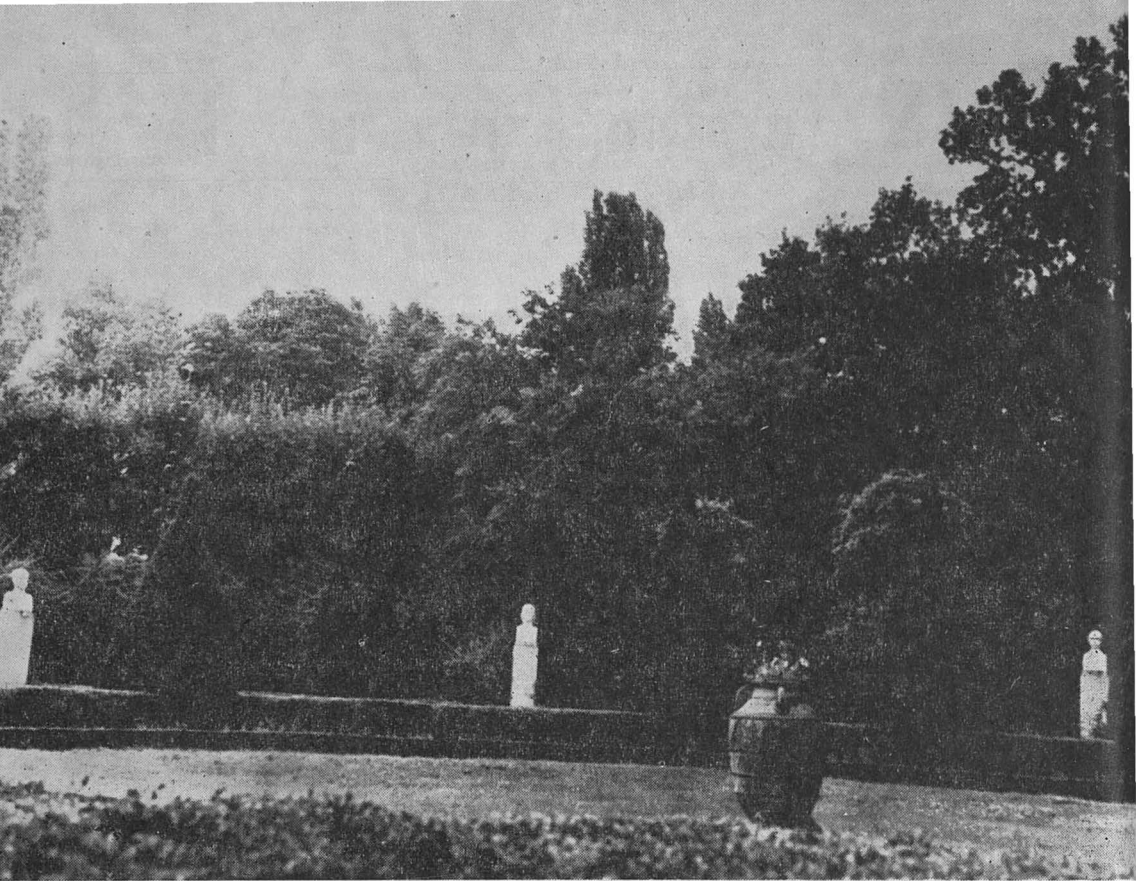
Dar edilii noștri au o concepție avansată despre civilizație, și noțiunea de oraș-dormitor este nu numai străină nouă ci și damnată, pentru că ea contravine principiilor noastre fundamentale despre om și despre destinul lui individual în societatea socialistă. Sigur, înălțînd actuala așezare, s-a început, cum era și firesc, cu locuințele, și s-a continuat, cum era și logic, cu unitățile

de utilitate imediată și indispensabilă, magazinele. Apoi s-au înmulțit creșele și școlile, iar anul trecut s-au înălțat primele statui cioplite în tabăra de vară de pe malul lacului de aici.

Acum, a venit rîndul teatrului. Ca o problemă de perspectivă, firește. Și cum perspectivă, în înțelesul nostru, nu înseamnă să tot lași pe mîine ce poți face azi, ci, mai înțelept, să prevezi de azi ce ai mîine de făcut, teatrul, nu neapărat ca instituție, dar ca activitate, trebuie să fie prezent în Titan, prin contribuția tuturor teatrelor Capitalei. Și, la urma urmei, de ce numai teatru? De ce nu un mare loc de întâlnire al tuturor artelor? Teatrul din Titan ar fi (visez eu cu cei o sută de mii de azi și pentru cei două sute de mii de mîine) un complex cultural-artistic, pe scena căruia ar rivni să joace oricare trupă din Capitală și din țară. În cadrul complexului ar funcționa o bibliotecă publică, una din cele mai mari din Capitală și s-ar organiza, tot aici, bienala de artă plastică.

Nu-i cu puțință? Nu ar fi frumos?

Teatrul care azi nu există (spre mîhnirea noastră, nu există, încă) ar fi catedrala de mîine a Titanului.



Siluețele albe devin noaptea, sub plozia reflectoarelor, personaje, aduc sub cerul înstelat cadențele versului clasic.

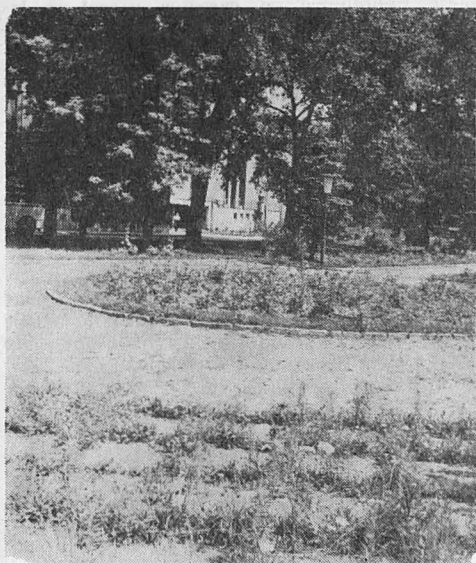
Teatrul Mic reinvie acest loc, tradițional pentru „sunet și lumină”, prezentând o nouă ediție din operele celor 12 clasici ai poeziei, prozei și teatrului românesc.



Monumentul eroilor patriei : aici, Teatrul „C. I. Nottara” și Teatrul de Comedie aduc prinos de slavă celor căzuți în lupta pentru libertatea patriei. Tinărul autor Bogdan Ulmu spunea : „am dorit ca în scenariul nostru, prin documente și mărturii, prin cuvântul ce face neștearsă amintirea, să-i cinștim pe cei pe care faptele i-au dăruit în piatra nemuririi”.

Sunet și lumină

„Aici la Curtea Veche, ne spune regizorul Petre Popescu, aducem nu numai cartea vechiului București, pentru a evoca umbre și clipe de vrajă; în primul rând, vrem să vorbim generației prezente despre faptele vrednice de laudă ale trecutului, despre minunații oameni ai acestei lumi“.



La Giulești, spectatorii nu vor ocupa parterul sau balcoanele; în parcul teatrului, printre flori, vor călători pe aripile poeziei lui Eminescu.

Ion Dacian, ca regizor, realizează, cu Teatrul de Operetă și Filarmonica „George Enescu“, un spectacol de sunet și lumină, în curtea Muzeului „George Enescu“: „vom face să răsunе aici arceșul minunat al maestrului, creația sa, gândul său, închinate sufletului poporului român“.



Teatrul radiofonic pentru copii

– Scurtă istorie

Actul de naștere al „Teatrului radiofonic” românesc este datat 18 februarie 1929. Aproape cu șase ani mai târziu, adică la 17 ianuarie 1935, se naștea o nouă emisiune: „Teatrul radiofonic pentru copii”. Scenariul radiofonic devenise o prezență necesară și în cadrul „Orei copiilor”. De fapt, ce însemna „Ora copiilor”, în angrenajul complex al transmisiilor radiofonice? Ca și surorile ei mai mari: „Ora satului” și „Ora veselă”, această emisiune nu a avut niciodată rezervat un spațiu care să acopere efectiv șazeci de minute. Denumirea convențională vroia să însemne, între anii 1935–1952, o anumită oră de transmisie a unor materiale radiofonice destinate celor mai mici ascultători.

Din anul 1928, de la înființarea primului post național de radio din România și pînă la 17 ianuarie 1935, „Ora copiilor” a cuprins scenete, poezii, schițe, povestiri, basme etc., materiale de mică întindere. Scriitorul Horia Furtună, unul din marii animatori ai textelor la microfon, are ideea folosirii unui nou procedeu radiofonic în emisiunea destinată copiilor: „Șezătoarea literară”. Realizatorii acestei emisiuni erau tineri interpreți — elevi la liceele și școlile bucuștene — sub directa îndrumare a regizorilor de radio, în cadrul fiecărei șezători jucîndu-se și teatru. Astfel, la 17 ianuarie 1935, se montează *Școala de altă dată*, „un film sonor” de Horia Furtună, cu concursul elevilor liceului „Matei Basarab”. La 24 ianuarie, *Unirea*, în interpretarea elevilor școlii „Dinicu Golescu”. În continuare, se transmit și alte scenarii pentru copii: *Șezătoarea mării*, *Prietenia adevărată*, *Școala lui Papuc*,

O șezătoare la țară (după Anton Pann) sau piese radiofonice cu caracter istoric și legendar ca: *Horia*, *Cloșca și Crișan* și *Baba Dochia*.

Acestea sînt începuturile. Fără să se numească „Teatru radiofonic pentru copii”, se poate totuși vorbi, în perioada anilor 1935–1952, de existența unei asemenea rubrici în cadrul emisiunii „Ora copiilor”, care s-a difuzat cu regularitate în fiecare săptămînă, joia. Fac excepție: perioadele de vacanță, cînd emisiunea se transmitea mai rar. De cele mai multe ori, scenariile figurau ca o rubrică specială în cadrul „Orei copiilor”, avînd o durată între 5 și 20 de minute. Numai în puține cazuri, această emisiune a fost dedicată integral unor scenarii mai lungi, de circa 30–35 de minute. Astfel, la 2 mai 1935, se transmite adaptarea după *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, interpretată de copii, în regia lui Victor Bumbești — un adevărat succes radiofonic. De fapt, această transmisie reprezenta, pentru prima oară pe postul național de radio, ceea ce înțelegem noi, astăzi, prin „Teatru radiofonic pentru copii”.

Aparatura tehnică ca și mijloacele de expresie regizorală — specific radiofonice — deși rudimentare, au creat totuși, pentru vremea aceea, o ambianță sonoră de bună calitate, asigurînd succesul în rîndurile micilor ascultători, producînd satisfacții chiar și adulților.

Anii 1935–1937 au fost ani rodnici pentru teatrul radiofonic destinat copiilor.

Desigur, nu avem de-a face cu un reper-toriu gîndit, elaborat în baza unui studiu, a unei planificări și selecții riguroase. Alături de dramatizări și adaptări după opere

literare de certă valoare, majoritatea povestirilor lui Creangă, *Miorița* lui Alecsandri, *Prințul Jericid* a lui Wilde, *Povestea unei mame* a lui Andersen, *Guliver* a lui Swift etc., apar și lucrări minore, mai ales în domeniul scenariului original. Acestea din urmă, în majoritatea lor, erau niște simple secvențe, cu două-trei personaje, niște pre-texte de dialoguri făcute în scop moralizator. Ele nu se ridicau la o valoare literară superioară, singurul lor merit fiind acela că erau primele încercări într-un domeniu absolut nou pentru toată lumea (scenariști, regizori, interpreți, tehnicieni și ascultători) : teatrul radiofonic pentru copii.

Din anul 1938, se constată începutul unei scăderi, în ceea ce privește acest gen de emisiuni, pînă la dispariția lui totală în anul 1942, cînd documentele de arhivă nu mai menționează nici un fel de emisiune de teatru destinată copiilor.

Din această perioadă, trebuie să reținem, totuși, încercările unor oameni devotați teatrului și radiofoniei de a prezenta și micilor ascultători emisiuni teatrale în scop educativ. Ca și în domeniul teatrului radiofonic pentru adulți, meritul cel mai mare se cuvine a-l atribui, în primul rînd, aceluia pionier al radiofoniei, admirabilul om de artă și cultură din țara noastră care a fost Victor Ion Popa.

La 24 august 1944, sediul „Societății de Radiodifuziune”, situat în strada Berthelot din București, a fost distrus de bombardamentele hitleriste. Imediat după eliberarea Bucureștiului, au fost amenajate studiouri de emisie la Liceul Sfîntul Sava, de unde, în primele luni, s-au difuzat știri, comentarii și cronici. Abia la sfîrșitul anului 1944, s-au dat în folosință, în aceeași clădire, studiouri muzicale și pentru emisiuni complexe, în genul teatrului radiofonic. Lipsa „studioului de teatru” a amînat reluarea emisiunilor teatrale pentru începutul anului 1945. A fost un an de pregătire organizatorică, pentru reluarea consistentă a unei emisiuni devenită tradițională. Și într-adevăr, anul 1946 aduce o înnoire evidentă în montările pentru microfon, atît pentru adulți cît și pentru copii. Apare o problematică nouă în scenariul radiofonic, apar noi nume de autori.

Emisiunile se înregistrează, în continuare, „pe viu”. Multe scenarii, scrise special pentru copii, unele foarte valoroase, atît din punct de vedere al conținutului, cît și al spectacolului în sine, se pierd, din păcate, în eter. Este incontestabil, însă, faptul că

Radiodifuziunea devine, din anul 1948, un mijloc important și eficient de propagandă al Partidului Comunist Român. În felul acesta începe, odată cu anul 1948, o largă acțiune de instruire și educare a maselor în spiritul dragostei față de patrie și partid, în spiritul ideologiei marxist-leniniste, al umanismului socialist. „Teatrul radiofonic pentru copii” era, astfel, merit să contribuie — alături de celelalte emisiuni — la munca și lupta pentru transformările revoluționare produse în țara noastră, la larga acțiune de răspîndire a culturii românești și universale în rîndul micilor săi ascultători, de pe întreg teritoriul țării.

Fără îndoială că producția de scenarii radiofonice pentru copii între anii 1948—1952, a fost destul de limitată, ca volum. Menționăm, de asemeni, lipsa accentuată a unor scenarii originale.

Din păcate, nu s-au mai păstrat datele necesare reconstituirii repertoriului „Teatrului radiofonic pentru copii” între 23 August 1944 — ianuarie 1952. Tot ceea ce cunoaștem e faptul că un număr de autori dedicați literaturii pentru copii au susținut acest repertoriu cu lucrări de bună calitate : Alexandru Mitru, Grigore Băjenaru, Mihai Tican Rumano, Virgil Stoenescu și alți cîțiva au prezentat la microfon scenarii originale sau adaptări și dramatizări radiofonice, după piese de teatru și lucrări beletristice destinate copiilor și tineretului.

Apariția benzii de magnetofon în anul 1951și, începînd cu anul 1952, folosirea ei sistematică în emisiunile radiofonice, avea să ridice considerabil și calitatea întregului program, inclusiv a emisiunii atît de îndrăgită de micii ei ascultători. Baza materială era asigurată ; la dispoziția realizatorilor stăteau studiouri și instalații moderne.

Înregistrarea magnetică va aduce suprimarea improvizației și statornicirea replicii adecvate. Pe lîngă regia artistică și regia tehnică, magnetofonul cere imperios o regie specială de studio și o regie muzicală. Astfel, realizatorii teatrului radiofonic pentru copii se înmulțesc ; evident, în avantajul calității emisiunii.

Înregistrările pe banda de magnetofon, sporadice la început, se difuzează, cu regularitate, de două ori pe lună, între anii 1952 și 1960. Practic, în cadrul emisiunii de teatru radiofonic se intercalează scenariile radiofonice pentru copii. Acum se pune cu insistență problema alcătuirii unui repertoriu pe baze științifice. Acest lucru se va realiza, începînd chiar cu anul 1952, pentru teatrul radiofonic adresat adulților. În schimb, teatrul radiofonic pentru copii se va adapta noilor cerințe abia în anul 1960, cînd emisiunea va deveni de-sine-stătătoare, cu transmisiile periodice stabile, în fiecare săptămînă.

Din punct de vedere literar, „Teatrul radiofonic pentru copii” are meritul de a fi îmbogățit literatura dramatică originală, cu zeci de lucrări, unele dintre ele de un nivel remarcabil, ca valori artistice și estetice. În

special, dramatizările radiofonice după opere ale scriitorilor români și străini, clasici sau contemporani, au creat un tezaur de valoare culturală apreciabilă. Să notăm aici numai câteva dintre ele, spre exemplificare: *Spectacolul Alecsandri*, realizat de Mihai Beniuc prin dramatizarea cunoscutelor: *Legenda Ciocîrlii*, *Dan căpitan de plai* și *Peneș Curcanul*; *Cartea cu jucării*, dramatizare de Vasile Mănuceanu după Tudor Arghezi; *Vijelioșii*, dramatizare de Constantin Teodori după cartea *Balonul e rotund* de Eugen Barbu; *Școala din Humulești*, dramatizare de Ion Luca după *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă; *Întîlnire cu eroii lui Delavrancea*, dramatizare de Mihail Davidoglu după schițele: *Bunicul*, *Bunica* și povestirea *Neghîniță*; *Făt-Frumos din lacrimă*, dramatizare de Mircea Ștefănescu după basmul lui Mihail Eminescu etc.

Din patrimoniul culturii universale, notăm câteva dintre cele mai remarcabile realizări ale „Teatrului radiofonic pentru copii”: *David Cooperfield* și *Micuța Doritt* (Charles Dickens), *Cei trei mușchetari* (Alexandre Dumas), *Emil și detectivii* (Erick Kästner), *Nils Holgerson* (Selma Lagerlöf), *Singur pe lume* (Hector Malot), *Aventurile lui Cippolino* (Gianni Rodari) etc.



Desigur că o contribuție la fel de importantă a „Teatrului radiofonic pentru copii” la tezaurul culturii noastre naționale este acela de a fi dezvoltat și consolidat genul dramatic radiofonic: scenariul radiofonic pentru copii, original. Lucrările dra-

matice scrise special pentru microfon oglindesc viața copiilor din țara noastră, preocupările lor, evenimentele memorabile și transformările revoluționare petrecute în țara noastră începînd cu 23 August 1944 și pînă în zilele noastre.

Să amintim aici de scenariile radiofonice originale, scrise special pentru copii, în spiritul actului de cultură socialist: *Barajul* de Ion Mărgineanu; *Digul albastru* de Petre Luscalov; *Taina castelului* de Iuliu Rațiu; *Drumul victoriei* de Gavrilă Săcădat și Noe Smirnov; *Semnălele salvatoare* de Virgil Stoenescu; *Copilul și luna* de Nicolae Tăutu; *Jurnalul unei prietenii* de Ovidiu Zotta etc.

„Teatrul radiofonic pentru copii”, pus în slujba educației comuniste a tinerei generații, a evocat trecutul de luptă al partidului și poporului, a afirmat valorile naționale din literatură și artă.

Aici este cazul să amintim de scenariile: *Întî este țara* de Arcadiu Marinescu Nour, *Drumuri* (dedicat luptelor feroviarilor din 1933) de Vasile Cojocaru; *Jurămîntul* de Horia Lovinescu (frescă a zilei de 23 August 1944); *Zile care nu se uită* (evocare glorioasă a insurecției naționale antifasciste) de Mircea Mureșan; *Intr-o noapte* (scenariu inspirat din lupta în ilegalitate a comuniștilor) de Dan Tărchilă; *Bălcescu și Tudor Vladimirescu* de Alexandru Mitru; *Barbu Delavrancea și Petre Ispirescu* de Grigore Băjenaru; *Misiunea căpitanului Petrea* de Mihnea Gheorghiu; *A răsărit un luceafăr*: *Eminescu și Ion Creangă* de Mircea Ștefănescu etc.

Sutele, miile de scrisori sosite din toată țara pe adresa „Teatrului radiofonic pentru copii” atestă popularitatea de care se bucură emisiunea, îi încredințează pe realizatori de reușita transmisiilor și îi stimulează pentru noi creații artistice, pentru propagarea în continuare a permanentelor spirituale românești, pentru întreținerea cultului marilor valori.



TEATRUL DE AMATORI

PUTEREA ȘI ADEVĂRUL

de Titus Popovici

În interpretarea Teatrului Popular din Râmnicu Vâlcea

Printre colectivele de artiști amatori care și-au câștigat de-a lungul anilor un bine-meritat prestigiu, se numără și Teatrul Popular din Râmnicu Vâlcea. Succesele obținute de colectivul sudat și ambițios al casei de cultură vîlcene i-au adus, cu mai bine de zece ani în urmă, titlul de distincție de teatru popular, care încununează alte zece distincții obținute la festivalurile și concursurile republicane, printre care aceea de laureat (și medalia de aur) în 1965, pentru teatrul dramatic, și de două ori iarăși laureat (1969 și 1971), pentru spectacolele de operetă.

Teatrul popular vîlcean abordează un repertoriu ambițios și încrezător în forțele proprii. Nu lipsesc clasicii dramaturgiei noastre — Alecsandri și Caragiale — nici autorii de frunte dintre cele două războaie mondiale — Mihail Sorbul, Gh. Ciprian, Alexandru Kirițescu, Mihail Sebastian, Tudor Mușatescu, nici clasici ai dramaturgiei universale (Molière cu *Avarul*, O'Neill, cu *Dincolo de zare*) nici, bineînțeles, contemporanii — Horia Lovinescu, cu *Citadela sfârșită*, Lucia Demetrius cu *Vlaicu și feciorii lui* și *Trei generații*, Aurel Baranga cu *Opinia publică* și *Interesul general*, Paul Everac cu *Camera de alături* etc.

De data aceasta, colectivul s-a încumetat să joace *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, piesă în care caracterele și dinamica acțiunii sînt pietre de încercare chiar pentru un colectiv de teatru profesionist și pune piedici greu de trecut unui colectiv de amatori, chiar dacă experiența sa se numără în ani și succese.

Cred că remarcabilul echilibru, lipsa de ostentație și ritmul bine dozat demonstrate de echipa din Râmnicu Vâlcea se datoresc, în primul rînd, regizorului D. D. Neleanu, vechi colaborator și prieten de nădejde al teatrului. El cunoaște îndeaproape pe interpreți,

îi distribuie judicios, iar atunci cînd nu găsește omul potrivit pentru interpretarea unui personaj, îl caută printre muncitori, prin școli, pe stradă, pînă cînd se poate declara mulțumit. Așa s-a întîmplat și de astă dată, în persoana lui M. Reicher care, deși n-a mai urcat pe scenă din anii liceului, a fost totuși excelent în rolul lui Petre Petrescu. În același chip a reușit profesorul Dem. Moțoc să realizeze un Pavel Stoian plin de forță interioară, convingător, cu neașteptate și rafinate nuanțe de umbră și lumină; la fel a reușit Dumitru Vlăduț să marcheze umanismul consecvent și pasiunea lui Mihai Duma. Caracterul optimist al hitrului Ion prilejuiește lui Mircea Croitoru o remarcabilă compoziție, după cum Nelu Stroe ne transmite căldura și omenia lui Moș Nichifor. Ginel Ciobănescu s-a apropiat cu sinceritate de Vasile Olaru, evitînd dezvăluirea unilaterală a personajului. Se cuvin citați, în continuare, Fivi Mininges (Marta), Valentin Slabu (plin de vervă în Tiberiu Manu), Rică Ionescu (Andrei), Dorel Popa (Traian Mărieș), Const. Teodorescu (Doctorul Martin) etc., pentru contribuția lor la reușita spectacolului.

Un decor funcțional, care pune concomitent în lumină principalele planuri de joc, conferind spectacolului continuitate și alerte, poartă iscălitura regizorului și a lui Iulius Meltzer. Lumina în spectacol are un rol dificil și important, iar rezolvările mîștrului Titi Constantinescu, de la Teatrul Mic, sînt excelente.

Un spectacol al echilibrului și al forței de convingere, rezolvat cu remarcabil simț al disciplinei de un colectiv de amatori, care adaugă astfel bogatului său palmares artistic pagina unui nou și veritabil succes.

Mihai Crișan

Teatrul românesc pe scenele lumii

Expansiunea în lume a valorilor teatrului românesc se definește ca un convingător și strălucit rezultat al șanselor de dezvoltare oferite artei pe terenul libertăților socialiste. Multiplele afirmări pe scenele lumii, mai îndepărtate sau mai apropiate, nu le putem înscrie în zodia coincidenței, hazardului.

În opinia publică internațională s-a impus în mod categoric însușirile definitorii ale teatrului nostru. În limbajul criticii dramatice din străinătate, s-au formulat și cîntărit aceste trăsături specifice și determinante structurale, calificativele care predomină fiind: originalitate, vitalitate, virtuozitate în școala actorilor, instinct și tehnică, gândire și viziune regizorală, spirit de echipă, concepție programatică. Am „exportat” în ultimii 30 de ani un teatru apt să intereseze și, adesea, să entuziasmeze un public diferit, prin neobișnuita vigoare a talentului actoricesc, prin îndrăzneala construcțiilor regizorale, printr-un profund mesaj umanist.

E semnificativ faptul că istoria teatrului românesc n-a cunoscut pînă în anul 1956 nici un turneu în străinătate finanțat de stat, ci doar câteva sporadice ieșiri în lume ale cîte unei trupe, indeobște soldate cu mari tristeți financiare. Atari întreprinderi se săvîrșeau în indiferența generală a autorităților vremii — cînd nu funcționa chiar dezaprobarea lor. Aspirația de a impune scena românească în circuitul teatrului universal era, în trecutul mai îndepărtat și mai puțin îndepărtat, o ambiție la hotarele visului. Această ambiție a funcționat însă cu pasiune, urmărind și stimulînd multe vocații, cu reușite sporadice răzlețe. Au existat, bineînțeles, de-a lungul timpului, victorii individuale, nume de mari artiști care au strălucit într-o țară sau alta — dar o afirmare globală a mișcării noastre teatrale, a conceptului de teatru românesc ca atare, nu a fost posibilă.

Ne propunem în rîndurile de față dincolo de schișarea sumară a unei scurte istorii (în date și titluri) a turneelor teatrelor de dramă peste hotare, să oferim și un set de citate critice, reprezentative, extrase din presa mondială.

Prima afirmare internațională care a inaugurat seria neîntreruptă de „ieșiri în lume” s-a produs, în chip firesc, patronată de numele lui Caragiale: *O scrisoare pierdută*, în iunie 1956, la Paris, la Festivalul Internațional de Artă Dramatică. Prima scenă a țării, Teatrul Național „I. I. Caragiale”, a dus în primul său turneu internațional capodopera lui Caragiale, în regia lui Sică Alexandrescu, alăturîndu-și comedia lui Mihail Sebastian *Ultima oră*, în regia lui Moni Ghelerter. A fost un prim mare succes internațional de public și de presă. Al doilea a avut loc anul următor, 1957, în iulie, la Veneția, în cadrul „Zilelor Festivalului Internațional Goldoni”, cu montarea *Bădăranilor*, de asemenea în regia lui Sică Alexandrescu. Marile ziare italiene au publicat imediat cronici extrem de ample, elogioase, la adresa actorilor, scenografiei, regiei, cronici care preced ca ton și apreciere tot ce se scrie de atunci încoace, cu prilejul ieșirilor noastre peste hotare. În 1958, Naționalul bucureștean s-a deplasat în Uniunea Sovietică cu un afiș care a cuprins, alături de *O scrisoare pierdută* și *Bădăranii*, *Revisorul* de Gogol, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *Anii negri* de Aurel Baranga și Nicolae Moraru. Succesul interpretării lui Goldoni în patria sa a fost egalat de cel

al interpretării capodoperei lui Gogol la el acasă. Primirea entuziastă făcută de public, de presă și de oamenii de teatru au atestat din nou valoarea spectacolelor și calitatea turneului, aprecierile întilnindu-se în unghi de incidență cu punctele de vedere din presa occidentală.

Itinerariile Teatrului Național „I. L. Caragiale” cuprind în continuare vizite în Iugoslavia, (Belgrad, 1966) unde, alături de clasică piesă de rezistență *O scrisoare pierdută*, s-au prezentat *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu în regia lui Horea Popescu, *Oameni și soareci* de Steinbeck, în regia lui Al. Finți; în același an, teatrul a fost în turneu la Budapesta și Viena, aceluiași titluri adăugându-li-se piesa românească *Oameni care tac* de Al. Voitin, în regia lui Mihai Berechet. În 1969, un turneu în R. S. Cehoslovacă cu *Coana Chirița*, prelucrarea lui Tudor Mușatescu, în regia lui Horea Popescu. În 1970, la Paris, la Festivalul Teatrului Națiunilor, am fost prezenți tot cu *Coana Chirița*; iar în Italia, în același an, la Florența, la „Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili”, cu *Regele Lear*, în regia lui Radu Penciulescu; în 1971, la Belgrad, la BITEF, cu aceeași reprezentație. Tot în 1971, în U.R.S.S., cu *Coana Chirița* și *Camera de alături* de Paul Everac, în regia lui Ion Cojar; 1972, Iugoslavia, la Zagreb și Belgrad, din nou *Coana Chirița* împreună cu *Becket* de Anouilh în regia lui Horea Popescu și *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Albee. În 1973, din nou la Belgrad, la BITEF, cu *Să nu-ți jaci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, în regia Sandei Manu, și *Trei frați gemeni venețieni*, după Colalto, în regia lui David Esrig.

În afara primei noastre scene, nenumărate alte colective teatrale și-au impus „firma” la numeroase festivaluri, confruntări, colocvii și întilniri internaționale sau au efectuat vizite demonstrative pe diferite meridiane. Un loc de majoră importanță în modelarea realității teatrului românesc în conștiința teatrală mondială l-a ocupat, în deceniul al șaptelea, Teatrul de Comedie din București. Acest colectiv are la activul său, de la înființare (1960), 17 turnee în lume. El s-a făcut cunoscut publicului din Franța, U.R.S.S., R.D.G., R.F.G., Italia, Austria, Cehoslovacia, Polonia, Iugoslavia, Israel, Suedia, Danemarca, Bulgaria, Ungaria. Reprezentații cu piese ca: *Prietenă mea Pix*, de V. Em. Galan, regia Radu Penciulescu; *Șeful sectorului suflute* de Al. Mirodan, regia Moni Ghelerter; *Opinia publică* de Aurel Baranga, regia Mihai Berechet; *Capul de rățoi* de Gh. Ciprian, regia David Esrig; *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu, regia

„Este o mare plăcere să poți sem-
nala o trupă de teatru de mîna întâi,
probabil una din cele mai bune din
Europa, una din cele mai complete
la ora actuală: aceea a Teatrului Na-
țional din București. Ea ne-a oferit
una după alta două lovituri, *O scri-
soare pierdută* și *Ultima oră*, *Caragiale*
și *Sebastian*, în două seri cu totul
remarcabile, ce ne-au evocat timpul
fericlit cînd la Paris se juca comedie,
ca nicăieri în lume”.

(André Paul Antoine, „L'informa-
tion”, Paris)

„Poate vă va părea ciudat, dar a
fost nevoie de ediția Bădăranilor ofer-
rită de Teatrul Național din Bucu-
rești, în cadrul festivalului goldonian,
pentru a aduce din nou vorba despre
tradiția interpretativă italiană, sau,
pentru a fi mai exacti, despre lecția
de artă a celor mai mari comedi-
eni ai noștri din sec. XIX... Bădăranii din
București au fost cel mai venețian
spectacol, demonstrînd o tradiție latină
și în special italiană”.

(Paolo Emilio Poesio, „La Na-
zione”, Florența)

„Revizorul lui Gogol l-am văzut de
multe ori pe scenele teatrelor noastre
din Moscova, din Leningrad și alte
mari orașe; am văzut și interpreți
excepționali ai acestor roluri celebre.
Dar pot spune fără exagerare că Tea-
trul „Caragiale” a creat un spectacol
perfect, într-adevăr gogolian, cu multe
personaje rezolvate științietor, un
spectacol de ansamblu”.

(A. Șaps, „Literaturnaia Gazeta”,
Moscova)

„Incurcăturile Coanei Chirița... *fac*
obiectul unei comedii muzicale care
ține de opera comică, de opera-bufă
extinsă; de opera semi-Châtelet, semi-
folclorică: de circ și de marionete,
căci personajele sînt machiate ca pă-
puși; actorii au un joc cutezător de
guignol, totul în spiritul farsei, în
efecte clovnești, care se conjugă cu
galopuri reușite, urmăriri, sarabande,
contra-dansuri executate într-un ritm
trepidant, totul cu măiestrie.

Asistăm, așadar, la o nouă formulă
de stil popular, bazată pe folclor. Un
comic eficient”.

(Paul Louis Mignon, Radio Paris)

Lucian Giurchescu, au făcut cunoscute spectatorilor din numeroase țări, timbrul specific al scriiturii dramaturgice originale. Totodată, evantaiul de titluri din repertoriul Teatrului de Comedie a fost suportul unor efervescente căutări de expresie teatrală, argumentul unor solide exegeze regizorale, efectuate asupra unor mari texte din literatura universală, clasică și contemporană: *Troilus și Cresida* de Shakespeare și *Umbra* de E. Svarl, în regia lui David Esrig, *Svejk în cel de-al doilea război mondial*, *Mutter Courage*, și *Un om = un om* de B. Brecht, *Rinocerii* și *Uciugaș fără simbră* de Eugen Ionescu, *Cher Antoine* de Anouilh și *Indienii* de Kopit, toate purtând semnătura regizorale a lui Lucian Giurchescu, au constituit afișele multor călătorii peste hotare.

Teatrul de Comedie a câștigat la Teatrul Național din Paris patru premii, în mod consecutiv, „pentru cea mai bună participare națională”; distincții care, la timpul respectiv, însemnau un eveniment de reale proporții în stimularea mișcării noastre teatrale.

Un rol de prim ordin l-a jucat la impunerea teatrului nostru pe plan mondial și ansamblul artistic al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, prezent în lume cu următoarele afișe de turneu: 1960 — la Budapesta, cu *Trei generații* de Lucia Demetrius, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *Mamouret* de G. Sarment, *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller; 1966, la Leningrad și Moscova, cu *D-ale carnavalului* de Caragiale, regia Lucian Pintilie, *Opera de trei parale* de B. Brecht, regia Liviu Ciulei; 1969, la Florența (la „Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili”) cu *Moartea lui Danton* de Büchner, regia Liviu Ciulei, și în același an, la Paris (la Festivalul Teatrului Naționalilor), cu *D-ale carnavalului*. În 1970 — din nou la Florența (tot la „Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili”) cu *Nepotul lui Rameau* de Diderot, în regia lui David Esrig, și *Leonce și Lena* de Büchner, regia Liviu Ciulei.

În anul 1970, teatrul „Bulandra” a mai călătorit în R.F.G. (Regensburg, Frankfurt pe Mein, Essen) cu *Leonce și Lena* și *Tandrețe și abjecție* de Teodor Mazilu în regia lui Emil Mandric; a prezentat la BITEF *Nepotul lui Rameau* și *Leonce și Lena*. A participat, de asemenea, în același an, la Eđinburg, la Festivalul tradițional din capi-

„...Depărtându-se de tratarea naturalistă, Radu Penciulescu se angajează cu hotărîre, demonstrativ, în teatralizare. El a încercat să înglobeze în concepția sa despre Lear, remarcă lui Camus că în teatrul lui Shakespeare „pasiunile trupești conduc hora”. Penciulescu clarifică astfel cu succes, prin intermediul unor reacții fizice, ceea ce este mai puțin expresiv în planul verbal... Din punct de vedere formal, Penciulescu a folosit cu curaj cuceririle teatrului universal, fără a imita nimic. Pentru el, teatrul modern este un fenomen ce ține de teatrul universal, prin care poate și trebuie să se exprime orice regizor contemporan“.

(„Politika”, Belgrad).

„Surprinde la *Troilus și Cresida* imaginea lucidă, crudă a războiului, satira dezlănțuită reduce raporturile umane cele mai subtile la expresia lor cea mai simplă, mai palpabilă... Ni s-a desenat tabloul burlesc al împrejurărilor în care triumfă puterea, șirentenia, pofta, instinctul, și își croiește drum spre eternitate mitul...”

(Gilles-Sandier, „Arts-Spectacles, Paris)

„...Generali, bufoni și îndrăgostiți prefac în *Troilus și Cresida* scena in-

tr-un adevărat circ, cu clovnii, animalele sale savante și dansatoarele sale pe sirmă... E foarte greu de adus într-o comedie emfatică mai multă vivacitate și dragoste de viață“.

(B. Poirot-Delpech, „Le Monde”, Paris)

„Da, acesta este teatru. Da, acești actori știu să-și țină publicul cu răsufletarea tăiată“.

(despre *Troilus și Cresida* — J. J. Gauthier „Le Figaro”, Paris)

„Este sigur că acești mari prieteni ai visului și ai povestirii, acești mari imaginativi, plini de ironie și de farmec, care sînt românii, se pricep mai bine ca oricine să materializeze, dar într-un chip foarte aerian, ricoșeurile fantasticului pe suprafața realului“.

(J. J. Gauthier „Le Figaro”, Paris)

„...Regizorul Lucian Giurchescu a dăruit piesei lui Ionescu o interpretare originală, realizînd un spectacol de dimensiuni noi și valori noi, foarte deosebite de celelalte montări ale Rinocerilor.“

„...În rolul lui Béranger, Radu Beligan a dovedit că este prin excelență un artist intelectual, reflexiv...”

(„Kol-Haam” — Israel).

tala Scoției, cu *Leonce și Lena* și *D-ale carnavalului*. Apoi, în 1972 (mai), în Olanda, cu aceleași două montări, iar în toamna aceluiași an, în R.D.G. (Berlin), cu prilejul „Săptămânilor festive berlineze”, cu *D-ale carnavalului*. Așa cum arată limpede, răspicat extrasele din presă, turneele Teatrului „Bulandra” au desenat pe harta mondială a mișcării teatrale ceea ce Liviu Ciulei denumea „calitatea competitivă a teatrului românesc”.

Alte câteva teatre bucureștene au efectuat numeroase vizite peste hotare. Teatrul Mic a prezentat în Uniunea Sovietică (1970) și în Iugoslavia (1971) *Jocul ieletor* de Camil Petrescu, în regia lui Crin Teodorescu, *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, în adaptarea și regia lui Radu Penciulescu, *Prețul* de Arthur Miller, în regia lui Crin Teodorescu.

Teatrul „C. I. Nottara” a participat, în aprilie 1969, la Festivalul de teatru de la Nancy (Franța) cu spectacolul *Viziuni flamande* (compus din piesele *Cristofor Columb* și *Escorial* de Michel de Ghelderode), în regia lui Dinu Cernescu. În confruntarea internațională de la Nancy, spectacolul a fost considerat ca o demonstrație reală de profesionalism teatral, apreciate fiind „violența interioară a sentimentelor”, „șocul expresiei corporale și verbale”. În 1970, același colectiv a prezentat *Viziuni flamande* în Danemarca, la Festivalul Internațional de la Aarhus, turneul continuându-se apoi la Copenhaga, Odense și Holstebro, și, la solicitarea insistentă a teatrului Svenska din Helsinki, prelungindu-se în Finlanda. Tot în același an, notăm turneul din Iugoslavia, la invitația Teatrului de dramă din Belgrad; în program — *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, în regia Soranei Coroamă, și *Crimă și pedeapsă*, după Dostoievski, în regia Sandei Manu. În anul 1973 Teatrul „Nottara” a purtat într-un alt turneu, de astă dată în R. S. Cehoslovacă (la Praga, Bratislava, Brno), spectacolele: *Și eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu, în regia lui Dan Nasta, *O lună la țară*, după Turgheniev, în regia lui Ion Olteanu și *Cei șase* de Frederik Dard și Robert Hossein, în regia lui G. Rafael.

Alt ansamblu care și-a câștigat un binemeritat prestigiu peste hotare, este Teatrul Giulești. În iarna anului 1971, a prezentat la Copenhaga și Aalsborg, *Nunta lui*

„Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” pune accentul pe arta regizorală. El pare a întruni tradițiile lui Stanislavski și cele ale lui Brecht, deoarece în spectacolele sale, noi simțim «realismul psihologic și social al lumii spirituale a eroilor» și «realismul social-politic și istoric al lumii inconjurătoare».”

(„Leningradskaja Pravda”).

„...Ce face din D'ale carnavalului, o montare remarcabilă este inteligența cu care interpretarea conferă realitate fizică și psihologică caracterelor de farsă, de obicei unidimensionale. Lucian Pintilie demonstrează că realismul și intriga excesiv complicată nu sînt necesarmente incompatibile. Se poate spune că spectacolul justifică marele renume al acestui teatru.”

(„The Times”, Londra)

„Umorul vizual românesc înlătură barierele lingvistice... regizorul Lucian Pintilie a captat toată savoarea umorului și vitalității robuste românești.”

(„The Scotsman”, Edinburg)

„Ceea ce iese în evidență extrem de puternic din spectacolul scriitor (Leonce și Lena) al lui Liviu Ciulei este totala modernitate a lui Büchner; spectacolul e ca un mozaic teatral, unind laolaltă, strîns întreșute cu textul plin de sugestii și aluzii al dramaturgului, variate stiluri de interpretare și regie.”

(„The Times”, Londra)

„Pentru Ciulei, acțiunile individuale trec pe planul al doilea. Spectacolul nu vrea să fie descrierea dramatică a morții citorva puțini protagoniști... ci mai degrabă «epopeea unui popor și a unui moment al istoriei»... În spatele lui Danton al lui Büchner se profilează umbra lui Hamlet.”

(Raul Radice, „Corriere Della Sera”)

„Liviu Ciulei este astăzi unul dintre regizorii cu cea mai bogată imaginație din lume, iar modul său direct de a gândi Leonce și Lena, ca un fel de capsulă temporală în lumea teatrului, către epica dezlănțuită a lui Brecht, pînă la dezlănțuirile devenite epice ale lui Ionesco — se dovedește virulent electric și desigur eclectic.”

(Clive Barnes, „New York Times”)

Figaro de Beaumarchais și *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, ambele în regia lui Dinu Cernescu. În vara anului 1972, s-a înfățișat în Polonia cu ...*Escu* de Tudor Mușatescu și *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, spectacole semnate de asemeni de Dinu Cernescu; aceleași montări au fost prețuite în turneele din toamna anului 1973 de spectatori sovietici din Moscova și Leningrad. În acest an (iunie 1974), Teatrul Giulești a fost în Italia, adăugând mai vechilor reprezentații, *Meșterul Manole* și *Măsură pentru măsură*, recenta punere în scenă a dramei *Năpasta* de Caragiale, aceasta din urmă în regia lui Alexa Visarion.

Pe tabelul de onoare al colectivelor care au purtat departe de hotare mesajul culturii românești se află nenumărate alte teatre din întreaga țară. Teatrul Național din Iași „Vasile Aecsandri”, decanul de vîrstă al scenelor naționale, are la activul său cîteva turnee importante, printre care cele de la Weimar (R.D.G. — 1969 și 1973), cu *Galileo Galilei* de Brecht, montare realizată în regia lui Fritz Havemann din Berlin, *Nu sînt turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu și Nunta din Perugia* de Al. Kirițescu, în regia Soranei Coroamă, și *Sfînta Ioana a Abatoarelor* de Brecht, în regia lui Hannes Fischer, director la Teatrul Național din Weimar. Cu *Iașii în carnaval* de Alessandri și *Bolnavul închipuit* de Molière, în regia Cătălinei Buzoianu, scena ieșeană s-a deplasat în 1971 în R. P. Polonă.

De un popular și entuziast succes s-a bucurat Teatrul Național din Cluj cu prilejul vizitelor consecutive în Italia (Prato, și Florența — 1968, 1969, 1970) unde a prezentat *Caligula* de Camus, *Ifigenia în Aulis*, de Euripide, *Visul unei nopți de vară*, de Shakespeare și piese într-un act de D. R. Popescu.

Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța a participat, în septembrie 1971, la festivalul anual internațional de teatru de la Madrid cu *Romanțioșii* de Rostand și tripticul *Cine ești tu?* de Paul Everac, în regia lui Ion Maximilian. Presa spaniolă a acordat spații largi echipei române, elogiind-o pentru „modalitatea extrem de contemporană de interpretare a clasicilor”.

Cunoașterea reciprocă, schimbul de valori culturale au rodit alte numeroase și eficiente turnee bilaterale (dialoguri directe între colective teatrale românești și străine) dintre care amintim prezența Teatrului din Arad și a Teatrului Maghiar din Cluj, în Ungaria; reprezentațiile Teatrelor Naționale din Craiova și din Timișoara, în Iugoslavia; al teatrului din Pitești, în Polonia; a teatrului din Galați, în Bulgaria și Iugoslavia etc.

„Un spectacol ca Jocul ielelor de Camil Petrescu în viziunea Teatrului Mic dovedește o adevărată vocație pentru comunicarea plenară a ideilor printr-o artă actoricească și regizorală majoră, plină de adevăr, și noblețe. Patosul ideatic al reprezentației devine astfel cu adevărat memorabil”.

(„Pravda“)

„În metodică sa regizorală, fidelă ideii de a transpune pe scenă nu o piesă după un roman, ci romanul Baltagul ca atare, Radu Penციulescu a căutat cu sensibilitate cele mai bune soluții scenice, capabile să exprime cu eficiență esența și multilateralitatea romanului lui Sadoveanu. La baza reușitei stă, după părerea mea, un patetism rustic înnobilit a cărui deplină strălucire este izbitoare”.

(Luca Pavlovici „Oslobođenje“, Sarajevo)

„Ecurial, la Nancy, o lecție de teatru, demonstrație de profesionalism... Trebuie să spun că, atunci cînd actorii adevărați prezintă piese adevărate

— Teatrul «Nottara» din București cu *Ecurial de Ghelderode sau Studiul din Amsterdam* cu Grădina deliciilor de Arrobal — entuziasmul publicului tînăr se dovedește spontan”.

(Jacques Lemarchand, „Le Figaro Littéraire“, Paris)

„Barajul limbii a fost străpuns! Duceți-vă să-i vedeți pe români! Nu știam aproape nimic despre România, dar, de îndată ce actorii au apărut pe scenă, am avut noțiunea concretă a acestei țări de vis, inteligență și poezie... Turneul românesc a arătat cît de avansată este maniera de lucru a bucureștenilor, ce actori minunați au și ce desfătare poate fi teatrul...”.

(„Politiken“, Kopenhaga)

„În fața tehnicii desăvîrșite și dinamice a teatrului «Nottara», ai prilejul să constăți că teatrul nu este numai arta cuvîntului. Fascinează perfectă stăpînire a corpului, jocul crud pe viață și pe moarte, tensiunea atît de înaltă a sentimentelor, încît publicului i se taie răsufierea...”.

(„Nya Pressen“, Helsinki)

Un loc de proeminență în afirmarea strălucită a teatrului nostru în contextul mondial îl ocupă spectacolul pentru copii, gen în care, după afirmațiile unanime ale presei internaționale, „românii ocupă un loc de prima mână”. Cele două teatre specializate afiliate la ASITEJ, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și Teatrul „Ion Creangă” din București, și-au câștigat un serios renume internațional, demonstrând, fiecare în felul său, și cu mijloace artistice total diferite, în cadrul nenumăratelor festivaluri destinate micilor spectatori, originalitatea jocului teatral. Teatrul din Piatra Neamț s-a confruntat cu publicul tânăr din R. F. G. (München, Nürnberg — 1967) ; Italia (Veneția — 1968), San-Marino, Danemarca (Copenhaga — 1972), întâlnind peste tot reacții asemănătoare de înțelegere deplină a convențiilor propuse, aderare entuziastă. Teatrul din Piatra Neamț a purtat peste hotare reprezentațiile *Afară-i vopsit gardu, înăuntru-i Leopardu* de Al. Popovici, *Vrăjitorul din Oz* în regia lui Ion Cojar și *Inimă rece* după Hauff, în regia Sandei Manu, *Harap Alb* după Creangă, regia Zoe Anghel.

Teatrul „Ion Creangă” din București a călătorit și mai mult, între anii 1968—1973. În Bulgaria, la Sofia, (1968) la Festivalul Internațional al Teatrelor pentru Copii și Tineret, obținând Marele Premiu pentru *Păcălă*, în regia Leliției Popa. În 1969, la Veneția, la același festival internațional, cu *Regele cerb de Gozzi*, regia N. Al. Toscani și *Cocoșelul neascultător* de Ion Lucian ; în 1970 Italia (Roma, Torino) și Iugoslavia, apoi R.D.G. (Halle, Leipzig, Magdeburg și Berlin) cu *Poveste neterminată* de Alecu Popovici, regia Ion Cojar. În 1972, participă din nou la Bienala din Veneția cu montările *Pinnocchio* și *Snoave cu măști* în regia lui Ion Lucian, și face un lung turneu în Canada și Statele Unite la invitația celui de al IV-lea Congres ASITEJ ; în februarie 1973, un alt turneu în Cuba, cu oprire (la întoarcere) în Franța, la Paris (Carré Thorigny) cu aceleași reprezentații.

Teatrul Evreiesc de Stat din București a fost la rindu-i mesagerul înfloririi artei teatrale a naționalităților conlocuitoare din România socialistă. După un prim turneu efectuat în anul 1967 în Israel cu spectacolul *Un vis goldfadenian* și *Golem* de H. Levik, T.E.S. a plecat într-un al doilea turneu, în toamna anului 1972, în Statele Unite și Canada, reprezentând *Dybuk* de Ansky și musicalul *Un șirag de perle*.

O reputație solidă și o admirație efervescentă în lumea întreagă și-a câștigat Teatrul de păpuși și marionete „Tândărică”. El a adus o masivă contribuție la consolidarea

„Aceste trei spectacole, Petru Rareș, Crimă și pedeapsă, Viziuni flamande, parcă au fost alese ca să prezinte curentele principale ale tradiției românești... Întreg turneul a fost o dovadă grăitoare a existenței unei deja cunoscute școli teatrale românești precum și a talentului înăscut al românului pentru teatru. Această trupă posedă un simț deosebit pentru jocul colectiv, lucru care dispare tot mai mult de pe scenele europene... Ansamblul Teatrului «Nottara» este deasupra mediei europene. Aceasta constituie încă o dovadă a perioadei fericite a teatrului românesc care, într-un mod justificat, așteaptă să fie descoperit ca unul dintre cele mai bune din lume”.

(Iovan Cirilov, „Politika”, Belgrad)

„George Constantin a avut prilejul să demonstreze virtuozitatea sa, și în Petru Rareș și în Crimă și pedeapsă. El acționează ca un instrument cu o sută de octave ; ca să fie înțeles nu este necesar să știi românește, este suficient să cunoști limbajul jocului actoricesc”.

(„Nedeljne Informativne Novine”, Belgrad)

„Chiar și prin intermediul vâului unei traduceri simultane, pur funcționale, limbajul lui Lucian Blaga se întuiește elevat, plin de forță poetică. Decorurile Sandei Mușatescu (ea semnează și frumoasele costume) sînt impresionante, cu structura lor liniară, cu ritmul lor și exaltant și neliniștitor. Regia lui Dinu Cernescu tinde către ritual, prin mișcări, prin gesturi, prin intonația vocilor... actorii sînt de școală înaltă și în armonie cu rolurile”.

(„L'Unità”, Roma)

„A ieșit major în relief ce înțelege regizorul Dinu Cernescu prin «teatru popular» : accesibilitate, mai ales, și claritate. Scopul montărilor sale pare a fi, în primul rînd, o lucidă expunere a temelor și conflictelor centrale. Orice redundanță, orice dispersiune se impune în favoarea unei riguroase reconstrucții a semnificației autentice a textului. Așa se întimplă și în Măsură pentru măsură, unde substanța dramei constă în conflictul dintre putere și dreptate”.

(„Il Messaggero”, Roma)

faimei artei noastre, reprezentațiile sale depășind granițele înguste ale specificului de gen, integrându-se în valorile sedimentate ale artei teatrale contemporane. Păpușile și marionetele Teatrului „Iăndărică” au și ele la activul lor nenumărate turnee în străinătate, un număr chiar record de spectacole prezentate peste hotare. Turneele Teatrului „Iăndărică” au străbătut întreaga lume: în 1955, Varșovia; 1957, Moscova; 1960 Bochum, și de atunci, în fiecare an, alt colț al globului: R. S. Cehoslovacă, R. D. Germană, R. P. Polonă, Ungaria, Bulgaria, Egipt și Maroc, Japonia și U.S.A., Canada și Danemarca, Spania, Finlanda, Uniunea Sovietică și Elveția. Păpușarii români sînt considerați printre cei mai buni din lume, despre activitatea lor pe tărîm internațional s-ar putea scrie un întreg volum.

În afara afirmărilor colective, teatrul românesc și-a marcat apartenența la teatrul lumii prin circulația intensă a unor regizori și personalități artistice, invitate să semneze spectacole în multe centre ale lumii mari și mici. Decanul de vîrstă al regiei românești, regretatul Sică Alexandrescu, a fost primul emisar al dramaturgiei noastre naționale. Prin succesivele montări ale *Scrisorii pierdute* de Caragiale, în Finlanda, Polonia, Belgia, a *Steii fără nume* de M. Sebastian la Seminarul Reinhardt din Viena, el a lansat un anume stil de teatru românesc, o manieră proprie de interpretare a clasicii noștri. E bine cunoscut în lumea oamenilor de teatru din Europa numele lui Liviu Ciulei care, în ultimii ani, a lucrat pe mai multe scene din R.F.G. (Bochum, Kammerspiel din München, Bonn, Göttingen) și, recent, în S.U.A., la Arena Stage Washington. La fel, sînt cunoscute numele lui Horea Popescu, David Esrig, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Lucian Giurbeșcu, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Gheorghe Harag, Dan Alexandrescu, Cătălina Buzoianu, Ion Taub, care au montat spectacole la Helsinki, Berlin, Sofia, și Belgrad, Lublin, Weimar, Haifa, Edinburg, München, Copenhaga etc. Acelor regizori li s-au adăugat, în majoritatea cazurilor, scenografi-colaboratorii lor obișnuiți — așa că alături de regizori s-au impus și numele unor artiști ai ambianței scenice, precum: Ion Popescu-Udrisțe, Dan Nemțeanu, Paul Bortnovski, Sanda Mușatescu, Adriana Leonescu, Hristofelia Cazacu, Florica Mălureanu, Mihai Tofan ș.a.

Ecloziunea teatrului nostru a generat și o masivă difuzare a literaturii dramatice originale, pe multe alte meridiane. Caragiale este azi cunoscut în lumea întreagă, opera sa așezîndu-se în rafturile bibliotecii clasicii universali. *O scrisoare pierdută* a fost pre-

„...Ceea ce a provocat impresiile cele mai puternice au fost scenografia Sandei Mușatescu și regia lui Cernescu (la Mășterul Manole) concepută ritual cu efecte de lumină, umbre și luminați. Muzica lui Zorzor a dat un efect straniu, o atmosferă plină de fior și solemnitate: de la sunetul atonal al introducerii, trecînd prin bătăile de clopot și ajungînd la pasagiile cu rezonanță de oratoriu, către sfîrșit“.

(„Berlingske Tidende“, Danemarca)

„Măsură pentru măsură este un spectacol concentrat, crud, iar Dinu Cernescu a obținut din această comedie o dezbateră pe teme actuale care interesează contemporanii“.

(„Express Wicczorny“, Polonia)

„Gen considerat în alte părți minor, în România teatrul pentru copii se bucură de o considerabilă atenție, pentru că într-o țară care se respectă e la fel de importantă școala elementară ca și universitatea“.

(Raffaello Lavagna, „L'Osservatore Romano“)

„Teatrul Național din Iași ne-a cucărit prin relaxarea și plăcerea de joc a interpreților... piesele și înscenările sînt spre teatru și spre public: înăuntru este afară și afară este înăuntru; spectatorii sînt viața a cărei fericire este obiectul cercetării, iar ei cercează deopotrivă cu actorii jocul vieții...“

(Georg Menchen, „Thüringische Landeszeitung“, R.D.G.)

„S-a spus întotdeauna că un «happening» autentic este imposibil la Roma deoarece publicul nu va lăsa niciodată să se rupă diafragma care separă scena de sală. Cetățenii Romei vor trebui să-și schimbe optica, ținînd seama de micii spectatori de la „Teatro delle Arti“, care au participat cu asemenea pasiune încît ar fi trebuit să moară de invidie «Living Theater»-ul și imitatorii săi. Spectacolul adus de trupa «Ion Creangă» din București este un model în genul său... Putem spune că Ion Lucian, autorul, a făcut o adevărată operă de artă“.

(„Il Messaggero“, Roma)

zentată la Moscova și Paris, Dresda, Milano, Sofia, Atena, Lima, Anvers, Tampere, Buenos Aires, Londra, Tokio, Manchester etc. și lista e, desigur, incompletă. Traduși și jucați cu frecvență peste hotare sînt dramaturgii noștri dintre cele două războaie: Mihail Sebastian, Al. Kirilșescu, Victor Eftimiu, Tudor Mușatescu, George Ciprian. Appreciate și jucate sînt piesele scriitorilor noștri contemporani. Aurel Baranga e jucat aproape cu frecvența lui Caragiale, piesele sale fiind traduse în aproximativ 12 limbi. *Citadela sfîrșimată*, *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, *Celebrul 702* de Al. Mirodan, *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Iona* de Marin Sorescu, *Oameni care tac* de Al. Voitin, *Preșul* de Ion Băieșu și nenumărate alte piese scrise în ultimii ani au fost jucate pe numeroase scene străine; altele au fost publicate în reviste sau în volume. În stagiunea trecută, în Uniunea Sovietică, a avut loc un festival de dramaturgie românească, manifestare soldată cu numeroase premii acordate celor mai valoroase interpretări de piese românești. În cadrul acestui festival, desfășurat în luna aprilie 1973, s-au jucat piese de Victor Eftimiu, G. M. Zamfirescu, Mihail Sebastian, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Al. Mirodan, Ecaterina Oproiu, Al. Popescu, Panco și Bursan, într-un larg spațiu geografic, de la Baltica la Pamir, lingă Cerul polar și pe malul Caspicei, deschizindu-li-se acestor scrieri drumul spre universul unor culturi naționale în care și-au marcat pentru prima dată prezența. Rezultatul în cifre: 16 dramaturgi români, 24 de opere dramatice, 56 de spectacole. Dacă cu încă cîțiva ani în urmă, la afirmarea dramaturgiei românești peste hotare, contribuiau, în primul rînd, montările realizate de regizorii noștri, invitați anume, azi, această literatură dramatică și-a cucerit un statut independent, intrînd în repertoriul a nenumărate scene din lumea întreagă.

Dezvoltarea multilaterală a teatrului românesc în ultimii 25 de ani, sfert de veac de revoluție socialistă — dezvoltare în cuprindere, în calitate, în bogăția repertoriului național și universal, în diversitatea creației originale contemporane, dramaturgice și scenice, ca și în diversitatea impresionantă a personalităților artistice care-l ilustrează — susținută și confruntată permanent de aflulxul neconținut al maselor de spectatori, a fost conecmitent confirmată de dialogul direct cu străinătatea, pe de o parte, de mărturiile unor oameni de teatru de pretutindeni care ne-au vizitat acasă, pe de altă parte.

Din totdeauna, azi mai mult ca oricînd, valoarea actului de cultură națională este legitimată și prin intrarea sa temeinică în circuitul internațional al valorilor culturale. Teatrul românesc s-a legitimat, de la prima sa ieșire, la Teatrul Națunilor în 1956; scena noastră s-a propulsat în lume, prezentîndu-se în aproape întreg registrul genului: de la teatrul profesionist cu îndelungată tradiție, la cel popular — de la marea teatru de dramă, la cel pentru copii, cu corolarul său unanim recunoscut ca unic în lume, Teatrul „Tăndărică“. Bucureștiul a devenit astfel un punct de atracție pentru mari întîlniri și prestigioase dezbateri teatrale internaționale.

România e firește prezentă în toate organismele internaționale de teatru, afiliate la U.N.E.S.C.O.: I.T.I., UNIMA, ASITEJ, O.I.S.T.T. Este o prezență activă — marcată adesea prin aportul responsabil, nemijlocit în cadrele de conducere ale acestor organisme, ca, de pildă, prezența de președinte a lui Radu Beligan din anul 1971 în comitetul executiv al I.T.I. și a Margaretei Niculescu, directoarea Teatrului „Tăndărică“, de ani de zile, în prezidiul asociației UNIMA, sau a lui Liviu Ciulei la conducerea O.I.S.T.T.; ori pe calea nemijlocită, a întîlnirilor internaționale, cum au fost de pildă, în 1964 și în 1969, colocviile I.T.I. organizate la București; în aceeași ordine se înscriu contribuțiile românești la reuniunile ASITEJ — conferința din 1966, dedicată problemelor teatrelor pentru copii, fiind de asemenea organizată la București.



Nu putem încheia această scurtă trecere în revistă a prezenței teatrului românesc în lume în aceste decenii fără a-i da cuvîntul lui Radu Beligan:

„Astăzi, cînd teatrul nostru a reușit să-și cucerească un loc privilegiat în ierarhia mondială, iar publicul din țară urmărește înfrigurat ecoul fiecărui turneu peste hotare, ori ale fiecărei luări de cuvînt românești în dezbaterile artistice internaționale, e poate mai mult decît un act de evlavie să chibzuim o clipă la obîrșia, la formația și la etapele „carrierei universale“ pe drumul căreia ne-am angajat, și să reținem ceea ce s-a spus în ultimii ani despre caracteristicile comune scenelor noastre. Trei dintre aceste caracteristici mi se par importante de reținut. Mai întîi, faptul că, indiferent de fluctuațiile valorice — atît de firești într-o mișcare teatrală — există totdeauna un nivel de artă și de exigență sub care niciodată nu coboară o reprezentație, semn sigur de înzestrare și cultură artistică; apoi faptul că absentează, sau sînt repede date uitării tentațiile de originalitate ostentativă, zgomotoasă, născute din dorința de a triumfa lesnicios și efemer, ideea de originalitate asociindu-se la aceea de profunzime a gândirii și sentimentelor, de muncă; în fine, că există un inepuizabil fond de vitalitate artistică, de impetuzitate creatoare în spectacolele noastre. Toate aceste trăsături au devenit principii unui echilibru sever, în care opinia artistică internațională recunoaște ceea ce este mai bun în teatrul nostru“.

Arta amatorilor

Arta românească, parte constitutivă a spiritualității poporului nostru, se manifestă plener în toate planurile, cu o forță și vigoare rar întâlnite. Caracterizată prin deosebită fantezie, prin optimism puternic, printr-un dinamism rar întâlnit, ea păstrează tradiții milenare, pe care le continuă și le dezvoltă și astăzi, în plin proces de industrializare și urbanizare. Străvechile balade găsesc și în zilele noastre rapsozi care să le transmită generațiilor ce vor urma. Dansurile, cîntecele însoțesc și munca și evenimentele cruciale în viața omului, vechile cutume reamintesc serbări și ritualuri nescrise altădată de cronicari, iar arta populară înfățișează în formă și culoare profunzimi rafinate traduse în ceramică, lemn, piatră sau veșmînt. Acest miracol românesc se adaugă unor trăsături morale de mare frumusețe, împletindu-se și completându-se în mod armonios.

Dar dacă o moștenire culturală ca cea pe care o reprezintă folclorul se transmite generațiilor în mod spontan, fără efort aparent, prin acumulări cantitative care au dus, de-a lungul generațiilor, la mari transformări calitative, arta cultă a pătruns, datorită unor condiții vitrege, foarte tîrziu în masele largi. Abia la începuturile secolului trecut se consemnează primele spectacole în limba română, datorate tot amatorilor. În fond, la un procent de aproape 50% de analfabeți, cît număra țara noastră înainte de eliberare, ce posibilități de afirmare putea avea o trupă de teatru diletantă, nu rar, o orchestră? Dacă au existat înjghebări teatrale izolate ale unor grupuri de intelectuali, marea masă a muncitorilor și țărănilor nu a putut să-și manifeste talentul în acest domeniu artistic.

Mici istorioare moralizatoare dramatizate mai erau prezentate de elevii cite unei școli sau, mai rar, chiar de unele formații artistice ale oamenilor simpli. Aceste forme de teatru au devenit arme de luptă împotriva asuprii naționale și sociale, au devenit prilej de

afirmare a revendicărilor politice, prilej de afirmare a unor nobile idealuri. Întreaga mișcare de formare a conștiinței proletare, începînd cu primele cercuri muncitorești — pînă la eroica activitate a comunistilor în ilegalitate — asociază arta în slujba rostirii marilor adevăruri umane, a perspectivelor pe care le oferă viața lipsită de exploatare.

Descătușată după istoricul act al insurrecției antifasciste armate din august 1944, setea de cultură a oamenilor muncii de la orașe și sate cuprinde sute de mii de talente, avînd un caracter cu adevărat de masă. În acești treizeci de ani de viață liberă s-au clădit mii de așezăminte de cultură, cămine culturale, case de cultură orășanești și sindicale, cluburi, ateneuri populare. În contextul vieții cultural artistice din Republica Socialistă România, mișcarea artistică de amatori cunoaște o amplă dezvoltare a funcției sale sociale, de valorificare a creației populare, de promovare a talentelor, de educare prin artă a tuturor cetățenilor țării. Mișcarea artistică de amatori a cîștigat un rol tot mai activ în ansamblul vieții cultural-artistice a țării, bucurîndu-se de condițiile create de puterea populară prin asigurarea unei largi rețele de așezăminte ce însumează 7 800 de cămine în mediul rural, peste 200 de case de cultură și numeroase cluburi în uzine și întreprinderi.

În cadrul acestor așezăminte de cultură, printr-o strînsă colaborare a tuturor factorilor educaționali, își desfășoară azi activitatea peste 2 500 de coruri mixte, peste 4 500 de colective de teatru și de teatru de păpuși, la care se adaugă cele 15 teatre populare (ce reprezintă forme superioare de activitate în teatrul amatorilor), 2 000 de orchestre populare, de cameră, de muzică ușoară, simfonice, semisimfonice), 300 de fanfare, 350 de ansambluri folclorice, 3 500 de echipe de dansuri populare sau moderne, 800 de colective artistice literar-muzicale, precum și un număr

impresionant de cercuri și cenacluri literare, de artă plastică și populară, artă fotografică, cinecluburi, cuprinzând sute de mii de creatori de la orașe și sate.

Tineri și adulți, bărbați și femei, români, maghiari, germani și de alte naționalități, care lucrează în întreprinderi, în uzine, fabrici, pe șantiere, sau în agricultură, evoluează, cu un neobosit entuziasm, în spectacole muzicale, teatrale sau folclorice, pictează, sculptează sau creează în arta populară, realizează filme de toate genurile sau fotografii artistice inspirate din procesul de transformare a vieții noastre socialiste, redau chipul omului nou, înfățișează minunatul peisaj al țării. Cei tineri preiau experiența celor mai vîrstnici și îmbogățesc astfel tradiția artistică. Așa se explică largă diversitate a fenomenului mișcării artistice de amatori în România celui de al treilea deceniu, împletirea armonioasă între creația artistică populară și cea cultă, talentele din popor afirmîndu-se astăzi plener atît în domeniul folclorului, cît și în cel al artei culte.

Toate aceste manifestări, fără de care peisajul spiritual al țării noastre nu poate fi conceput, atrag un public tot mai numeros și divers. În fond scena amatorilor este cea mai mare, iar publicul ei este cel mai larg.

O serie de acțiuni stimulative are ca rezultat permanentizarea activității de spectacole, concerte și expoziții ale amatorilor; printre acestea se numără întrecerile locale, județene sau interjudețene pe diverse genuri de artă, ca și concursurile republicane. În cîntecul marilor evenimente pe care poporul român le sărbătorește în acest an, se desfășoară o largă întrecere în care sînt antrenate *toți artiștii amatori*, întreaga noastră mișcare artistică de masă. Este o impresionantă desfășurare de forțe, în care amatorii, într-un singur glas, cîntă imn de slavă țării, partidului.

Ecoul bogăției și frumuseții artei amatorilor din țara noastră a străbătut întreaga lume. Tot mai dese sînt schimburile noastre culturale cu formații străine, invitarea unor echipe românești la diverse concursuri și festivaluri. În fiecare an, zeci de formații artistice de amatori participă la manifestări artistice internaționale. Ansamblurile folclorice din țara noastră au străbătut întreaga lume. Corurile, formațiile teatrale, muzicale sau de teatru de păpuși au obținut o serie de distincții importante, premii, trofee, medalii. Impresionante colecții de artă populară, de artă plastică au fost prezentate în expoziții internaționale, pe toate meridianele. Zeci de filme realizate de cîncăți amatori participă la diversele competiții internaționale ale acestui gen de artă. S-au dezvoltat și se dezvoltă tot mai mult schimburile reciproce între formațiile artistice de amatori din țara noastră și din celelalte țări socialiste.

Bineînțeles că acest număr de manifestări de toate genurile trebuie să aibă la dispoziție un repertoriu corespunzător, cuprinzînd lucrări cu un bogat conținut de idei, capabil să influențeze formarea ideologico-educativă a spectatorilor. Prin centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, cu sprijinul uniunilor de creație și a asociațiilor oamenilor de artă se tipăresc și se difuzează gratuit, în întreaga țară, numeroase creații literar artistice ale scriitorilor și compozitorilor, inspirate din viața și munca entuziastă a poporului nostru. Aceste materiale de repertoriu au o tematică majoră, o valoare artistică remarcabilă, fiind capabile să contribuie prin mesajul pe care-l transmit la dezvoltarea multilaterală a personalității omului contemporan, la însuflețirea maselor în procesul muncii, la educarea etică, estetică și socialistă a tuturor spectatorilor. Anual, se tipăresc peste 20 de piese pentru teatrul școlar și de păpuși, peste o sută de cîntece de masă despre partid și patrie, cîntece evocatoare, aniversative, revoluționare, muncitorești, dedicate eroismului oamenilor muncii din uzine, combinate, șantiere și de pe ogoare.

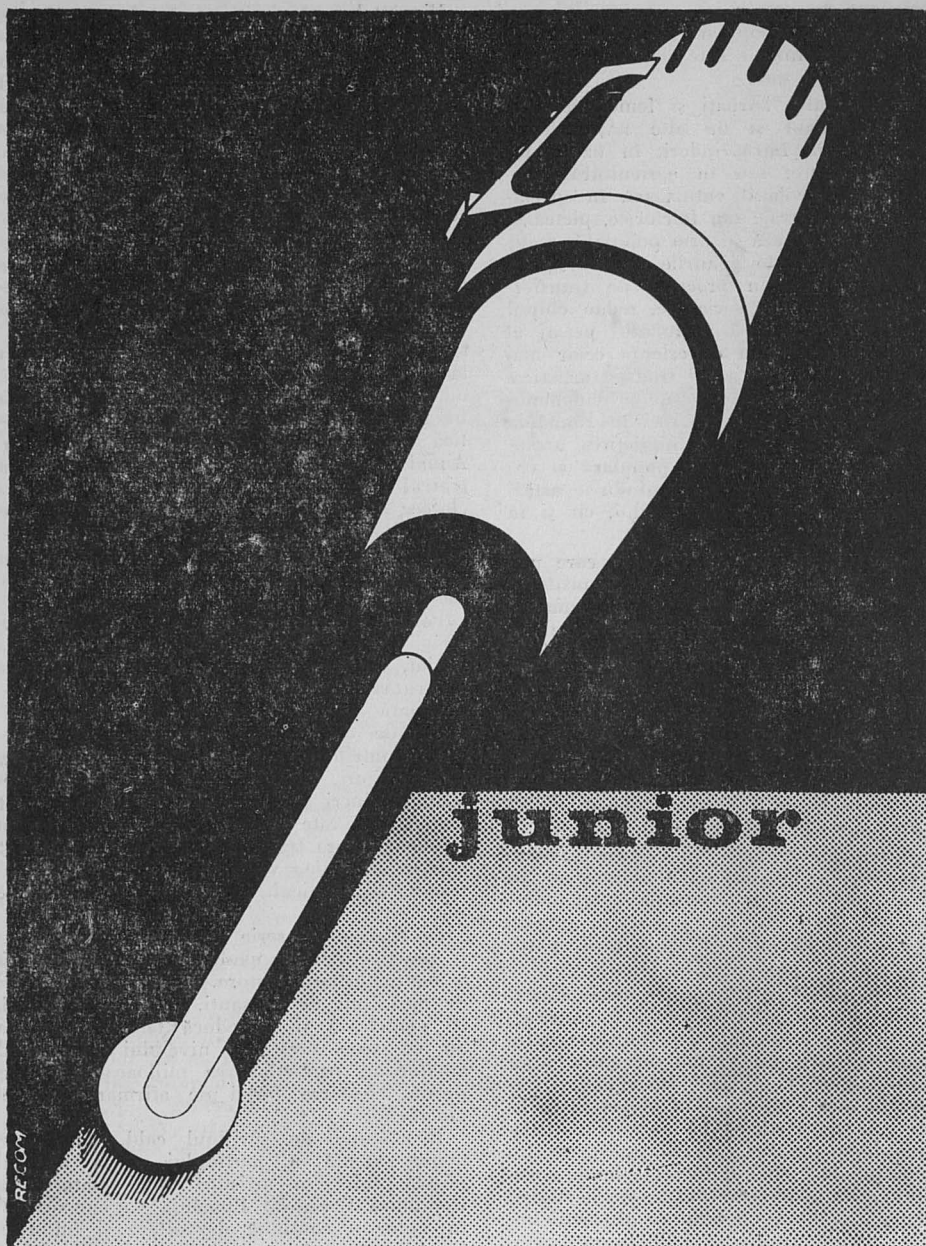
Pe lângă tipărirea acestor lucrări de repertoriu obținute de la autori consacrați, s-a inițiat, în întreaga țară, o amplă acțiune pentru stimularea creației de piese de teatru destinate amatorilor, texte literare și de brigadă, de cîntece de masă, care să reprezinte contribuția unor autori locali amatori — muncitori, țărani, ziaristi, învățători, intelectuali, tineri și vîrstnici — la crearea unor lucrări inspirate din viața colectivităților în mijlocul cărora trăiesc și muncesc și care pot angaja un dialog viu, activ între scena amatorilor și publicul spectator din localitățile respective.

Se tipăresc o serie de materiale teoretice și practice pentru uzul artiștilor amatori și a instructorilor acestora. În școlile populare de artă, mii de cursanți, tineri și vîrstnici, își modelează și își educă talentul. Acestea au ca scop creșterea nivelului artistic al amatorilor, perfecționarea mijloacelor de expresie, creșterea forței de afirmare a artei amatorilor.

Beneficiind de sprijinul cald, de îndrumarea atentă a partidului și a statului nostru, mișcarea artistică de amatori din Republica Socialistă România va cunoaște și în viitor o continuă dezvoltare și înflorire. Ea își va spori tot mai mult contribuția la educarea maselor, împletind armonios procesul de educare a spectatorilor cu acela de autoeducare a artiștilor amatori.

Dragostea fierbinte pentru țară, pentru toate realizările obținute în cei treizeci de ani, iată principalul și permanentul stimulent al artei amatoare.

Mihai Crișan



Aspiratorul „JUNIOR“

Este aspiratorul de praf ideal pentru căminul dv. Datorită gabariturii redus, aspiratorul portativ „Junior“ poate fi folosit cu succes la curățatul încăperilor mici și autoturismelor.

Toate operațiunile de curățire se pot face într-un timp redus și cu minimum de efort fizic.

Consumul redus de energie electrică (10 bani pe oră) dovedește că „Junior“ este și economic.

Prețul de vânzare : 520 lei. Poate fi cumpărat și cu plata în rate lunare.

RECOM



SÎNTEM ÎN PLIN SE-
ZON DE VACANȚĂ :
O VIZITĂ LA MAGA-
ZINELE DE SPECIALI-
TATE VĂ OFERĂ PO-
SIBILITATEA DE A
CUMPĂRA OBIECTE
UTILE ÎN EXCURSIA PE
CARE INTENȚIONAȚI
S-O FACEȚI :



vacanța '74

● CORTURILE „Alpin”, „Litoral”, „Dacia” pentru 2, 3 sau 4 persoane sînt confecționate din materiale rezistente la intemperii, au un colorit variat și se pot monta foarte ușor. Prețul de vânzare între 900 și 3 094 lei.

● MOBILIER PENTRU CAMPING : scaune, mese și paturi pliante. Prețul de vânzare între 49 și 300 lei.

● ARAGAZUL „Turist” are două ochiuri și este ușor de transportat.

Dintre obiectele care nu trebuie să lipsească nici unui excursionist vă mai recomandăm spirtiera de voiaj, lămpîța cu baterie „Luceafărul” și cutiile turistice pentru păstrarea alimentelor.

www.ziuaconstanta.ro





**SĂ NU LIPSEASCĂ DIN ALIMENTAȚIA DVS.
ZILNICĂ**

DUPĂ GUSTUL ȘI PREFERINȚA FIECĂRUIA

**PATE DELTA, PATE MEDIAS, PATE TIMIȘ, PATE
BRAȘOV, PATE SOMEȘ, PATE BUCEGI, PATE
DUMBRAVA, PATE TURIST, PATE DELICIA, PATE
SPORT, PATE ALPIN, PATE CARPAȚI, PATE
SALCO, PATE DIN CARNE DE PASĂRE, PASTĂ
DIN CARNE DE FICAT, PASTĂ SINAIA.**

**ÎN TOATE UNITĂȚILE „ALIMENTARA“ ȘI RAIOANELE
SPECIALIZATE**



I. P. „Informația” - c. 1510

44 200

www.ziuaconstanta.ro

LEI 7