

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



În acest număr:

DUMITRU RADU POPESCU, FĂNUȘ NEAGU, DINU SĂRARU, VALENTIN SILVESTRU, ION COJAR, N. STEINHARDT, OCTAVIAN COTESCU, ION CRISTOIU, VIRGIL MUNTEANU, MIRA IOSIF, DINU KIVU, ADRIANA POPESCU, ALICE GEORGESCU, IRINA COROIU, CONSTANTIN RADU-MARIA, MIRCEA GHIȚULESCU, VICTOR PARHON, CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Cronica dramatică
21 de premiere
14 teatre

★

Atlas teatral:
Teatrul din R.F.G.

Paul Everac
și dramaturgia
fără iluzii

de Artur Silvestri

★

Revista „Teatr”
din Moscova despre
spectacole bucureștene

● *Cenaclul dramaturgilor* ● *inițiere în arta actorului* ● *teatru radiofonic* ● *cartea de teatru* ● *dramaturgi contemporani de la A la Z* ● *cronica cronicii teatrale* ● *semnal* ● *telex* ●

Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Educației
Socialiste și de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

Colegiul de redacție :

MIRA IOSIF

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

* * * Certitudini revoluționare p. 1

1893 — P.S.D.M.R. — 1983

CRISTIAN POPIȘTEANU, MARIAN ȘTEFAN : Ci-
vilizația muncii și a creației p. 3

COLOCVIILE REVISTEI „TEATRUL“

Teatrul și cultura teatrală după Congresul al IX-lea
al P.C.R. (III) p. 7

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

ARTUR SILVESTRI : Paul Everac și dramaturgia
fără iluzii p. 12

★

I. N. : Folclorice p. 14

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

OCTAVIAN COTESCU : Teatrul în contemporaneitate p. 15

CENACLUL DRAMATURGILOR

MIRCEA RAREȘ : În lectură, „Partea mea de viață“

de Gheorghe Dumbrăveanu p. 16

ION COJAR : Inițiere în arta actorului (III) p. 18

ATLAS TEATRAL

Teatrul din R.F.G. văzut de ILEANA BERLOGEA,
B. ELVIN, MIRCEA FLORIAN, CRISTIAN
HADJI-CULEA, ADRIANA POPESCU, SILVIA
POPOVICI. Din partea redacției, MIRA IOSIF p. 21

CRONICA DRAMATICĂ. „Primăvara eroului“ și „Se-
rată neprevăzută“, (Teatrul Dramatic din Bra-
șov); „Mă propun director“ (Teatrul de Stat
din Reșița); „Despot Eraclidul“ și „Politica“
(Teatrul Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila);
„Primăvară în noiembrie“ (Teatrul de Stat
„Valea Jiului“ din Petroșani); „Vinovatul nu-
mărul 1“ (Teatrul „Ion Creangă“); „Capul“
(Teatrul Bacovia din Bacău); „Arma secretă a
lui Arhimede“ (Teatrul de Comedie); „Aștepta-
rea începe în zori“ (Teatrul Giulești); „Valsul
de la miezul nopții“, „Leonce și Lena“ și „Vlai-
cu-Vodă“ (Teatrul Dramatic din Baia Mare);
„Interesul general“ și „Zoo-Story“ (Teatrul Na-
țional din Tirgu Mureș); „Sîmbătă, duminică și
luni“ (Teatrul Național din Cluj-Napoca). Sem-
nează : IRINA COROIU, VALERIA DUCEA,
CRISTINA DUMITRESCU, ALICE GEORGES-
CU, MIRCEA GHIȚULESCU, MIRA IOSIF,
DINU KIVU, VIRGIL MUNTEANU, CONSTAN-
TIN PARASCHIVESCU, CONSTANTIN RADU-
MARIA p. 24

MUZICĂ

LUMINIȚA VARTOLOMEI : „Falstaff“ la Opera Ro-
mână din Cluj-Napoca p. 57

Certitudini revoluționare

Trecutul, prezentul și viitorul patriei au fost teme de profundă meditație și legitimă mândrie în toate acțiunile politice ale lunii februarie, prezența luminoasă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, cuvântările rostite de cel mai bun fiu al poporului nostru cu prilejul evenimentelor naționale, atât de semnificative și atât de substanțiale în demnitățile lor, sporind adincimea înțelesurilor etapei pe care o traversăm.

Precedată de numeroase manifestări prin care întregul nostru popor a adus o deosebită cinstire luptelor muncitorești de acum o jumătate de secol, inițiate și conduse de Partidul Comunist Român, Adunarea festivă organizată în Capitală a omagiat în mod deosebit pe cei care, în anii 1929—1933, luptând contra asupririi burghezo-moșierești, au marcat o nouă etapă în istoria mișcării muncitorești din țara noastră, demonstrând încă de pe atunci maturitatea politică a partidului clasei muncitoare. În cuvintarea rostită cu prilejul acestui semicentenar, tovarășul Nicolae Ceaușescu a apreciat că mișcărilor sociale comemorate acum „au ridicat pe o nouă treaptă formele de luptă, au dus la o creștere mai puternică a rolului clasei muncitoare în organizarea luptelor maselor populare, ale întregului popor, au deschis o nouă etapă de lupte în care Partidul Comunist Român a avut rolul conducător hotărâtor... Iată de ce, acum, cînd cinstim marile bătălii de clasă de acum cincizeci de ani, putem afirma fără teama de a greși, că luptele din 1933 au constituit un moment decisiv pentru întreaga orientare și activitate a partidului nostru. Ele au reprezentat un moment hotărâtor pentru creșterea și întărirea forței politico-organizatorice, a influenței partidului în rîndul clasei muncitoare, al maseilor populare, al întregului popor, — ceea ce a făcut posibil ca, în momentele hotărâtoare ale istoriei poporului nostru, partidul să-și îndeplinească misiunea sa de marcă răspundere, organizînd și conducînd lupta de salvare națională, de afirmare independentă, de construcție socialistă, de ridicare pe noi culmi de progres și civilizație a națiunii noastre, a României“.

Cît de legitim se revendică actualul prezent din trecutul glorios al clasei muncitoare, au relevat-o elocvent cuvintele conducătorului partidului nostru: „Cinstind eroicele lupte revoluționare din 1933, jertfele clasei muncitoare, ale forțelor antifasciste și democratice, pe toți luptătorii care s-au jertfit pentru bunăstarea poporului, pentru dezvoltarea liberă și independentă a țării, să ne luăm angajamentul solemn de a acționa cu întreaga răspundere pentru îndeplinirea neabătută a Programului partidului, a hotărîrilor Congresului al XII-lea și ale Conferinței Naționale... Să ne luăm angajamentul solemn de a acționa cu toată fermitatea pentru îndeplinirea Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, de înaintare a României spre culmile înalte, luminoase ale comunismului!“

Așteptată cu mult interes, Conferința pe țară a președinților consiliilor populare, întrunită în perioada în care se împlinesc 15 ani de la aplicarea importantei măsuri privind reorganizarea teritorial-administrativă a țării, a întreprins un bilanț cuprinzător al inițiativelor creatoare din municipii și așezările rurale, fapte de eroism anonim care au dus la transformarea uimitoare a așezărilor din țara noastră, atât în ceea ce privește urbanizarea și industrializarea, cît și, ceea ce este mult mai important, calitatea oamenilor muncii. Afirmînd în fapt principiile autoconducerii teritoriale, ale democrației muncitorești revoluționare, Conferința pe țară a președinților consiliilor populare a demonstrat încă o dată forța și superioritatea orînduirii socialiste. Orașele și comunele patriei noastre au devenit mai înfloritoare și asigură condiții tot mai bune de muncă și viață pentru toți cetățenii. De fapt, sintem martorii edificării unor noi forme de cultură, a unei noi civili-

zații. E o civilizație care se împlinește prin voința și munca noastră a tuturor. Iată de ce, în cuvîntarea rostită în fața miilor de participanți, președinți de consilii populare și secretari cu propagandă, tovarășul Nicolae Ceaușescu, amintind faptul că dispunem de forțe puternice în toate comunele și orașele, în toate unitățile economico-sociale, a spus: „Să unim toate aceste forțe și să asigurăm ca toate cadrele și toți oamenii muncii să fie participanți și creatorii noii culturi, ai noii arte revoluționare, să se ridice, și în acest domeniu, la nivelul realizărilor obținute în dezvoltarea economiei naționale! Să demonstrăm și în domeniul culturii și artei că numai și numai poporul este adevăratul creator a tot ceea ce este mai bun!”

Rolul culturii, al educației în spiritul concepției materialist-dialectice, este fundamental în societatea socialistă. Munca fizică și munca intelectuală devin într-o lume ca a noastră fapte de cultură, ele sînt stimulate de cultură; de aici, noul înțeles pe care gîndirea mereu vie și stimuloare a tovarășului Nicolae Ceaușescu îl acordă pătrunderii culturii și artei acolo unde se hotărăște soarta producției de bunuri materiale; „Să facem în așa fel încît munca cultural-educativă să devină un factor puternic în întreaga activitate de înlăptuire a hotărîrilor partidului, de participare a maselor la conducerea tuturor sectoarelor vieții economice și sociale... radioul și televiziunea să înscrie în programele lor și să se ocupe mai mult de activitatea orașelor, comunelor, a consiliilor populare. ...În aceeași măsură, uniunile noastre de creație trebuie să-și îndrepte mai mult atenția spre satele și orașele patriei, spre unitățile de bază, să caute și să găsească izvoarele de inspirație în munca poporului, a minunaților constructori ai socialismului, a acelor care secole de-a rîndul au asigurat păstrarea și dezvoltarea națiunii și care acum înalță comunismul în România!”

Cultura artistică nu se opune culturii tehnice, culturii științifice; arta și știința nu s-au exclus niciodată ci s-au sprijinit reciproc întotdeauna. A chema știința la izvoarele producției înseamnă, practic, să săvîrșești un important fapt de cultură.

În acest timp fierbinte, de tumultuoase prefaceri, al prezentului socialist se naște, prin propria noastră voință, nu numai viitorul îndepărtat, ci și viitorul de a doua zi; perspectivă prin însăși calitatea ei revoluționar-progresistă, societatea noastră, materializînd visul lui Marx, vede în eșalonul de adolescenți și tineri ai patriei certitudinea că nobilele țeluri propuse vor deveni adevăruri palpabile. Este sentimentul cu care întregul nostru popor a urmărit lucrările celei de-a XIII-a Conferință a Uniunii Asociațiilor studenților comuniști din România, forum democratic care a dezbătut, cu o nedezmîntită seriozitate și maturitate, concluziile și obiectivele stabile de Conferința Națională a partidului cu privire la dezvoltarea generală a patriei noastre socialiste, la creșterea rolului învățămîntului în întreaga activitate de dezvoltare economico-socială, la perfecționarea și ridicarea la un nivel mai înalt a întregului proces de învățămînt, de formare a tinerei generații pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane în general:

Prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu la deschiderea Conferinței studenților comuniști a imprimat dezbaterilor un spirit de lucid entuziasm și patriotică înflăcărare, de înaltă exigență și răspundere. Tinerii, a subliniat rîspicat președintele Nicolae Ceaușescu, trebuie „să servească neabătut interesele patriei, ale poporului, ale construcției socialismului. A fi revoluționar, a fi comunist, înseamnă a avea înalte cunoștințe în toate domeniile de activitate! Nu este suficient să-ți însușești și să cunoști unele definiții generale despre socialism și comunism; pentru a fi revoluționar și comunist este necesar să stăpînești știința, tehnica, cultura, să fii în stare să faci totul pentru dezvoltarea continuă a științei și culturii, să poți să acționezi în orice împrejurare pentru ridicarea și dezvoltarea patriei în toate domeniile de activitate“.

Scriem aceste rînduri cu gîndul la clipa care marchează împlinirea a 9 ani de cînd tovarășul Nicolae Ceaușescu a fost ales cel dintîi președinte al României socialiste, clipă datorită căreia, sub semnul căreia, forțe ale viitorului care își iau startul mîine, la prima oră a dimineții, tinerii de azi duc în inima și conștiința lor trecutul de luptă al clasei muncitoare. Trecutul, prezentul și viitorul: torent continuu, fierbinte, revoluționar.

„T”

1893

P.S.D.M.R.

1983

CRISTIAN
POPIȘTEANU| MARIAN
ȘTEFAN

Civilizația muncii și a creației

Nu mai există de mult dezbateri privind căile și soluțiile de anticipare a viitorului oricărei societăți omenești, fără stabilirea unui raport organic între muncă și cultură. Cu atât mai evidentă apare o asemenea abordare când este vorba despre opțiunile socialiste de dezvoltare a diferitelor națiuni. Se face, pe bună dreptate, apel — pentru modelarea civilizației socialiste și comuniste — la tot ceea ce istoria unei culturi a produs mai bun, mai valoros, mai profund. Și, în chip firesc, unirea socialismului științific cu mișcarea muncitorească este (în mod obiectiv și în afara oricărei polemici posibile) o moștenire istorică de o însemnătate greu de evaluat. Nu numai prin faptul că a dus la făurirea partidului politic al clasei muncitoare. Ci și pentru că a proiectat încă atunci, în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, o dimensiune nouă a culturii societății viitoare, la care avea să ducă revoluția socialistă. Eliberându-se, odată cu întreaga societate, de exploatare și exploatare, omul societății socialiste devine treptat liber nu numai în relațiile sale de muncă, fiind proprietar, producător și beneficiar al mijloacelor de producție, ci și în ansamblul relațiilor sale sociale*. Evident, raporturile de creație intră și ele în cadrul acestei libertăți sociale cucerite prin revoluția și construcția socialistă, scriitorul, artistul, creatorul fiind și el un cetățean al statului socialist.

Atunci când, în urmă cu nouă decenii, se crea, în România, Partidul Social-Democrat al Muncitorilor, după mulți ani de luptă muncitorească și de activități socialiste, noul partid apărea ca un partid revoluționar pentru întreaga societate. „Inscriind ca revendicări principale imediate ameliorarea stării materiale și intelectuale a muncitorilor, (...) programul Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — afirmă, totodată, pentru prima dată în istoria României, necesitatea luptei pentru «desființarea proprietății private asupra mijloacelor de producție și prefacerea lor în proprietate socială», «distrugerea societății burgheze și întemeierea societății socialiste». Atitudinea miș-

* Chiar pentru un filozof cu orientarea lui Raymond Aron, determinismul social-istoric este indubitabil. „Existența umană este dialectică, deci dramatică”, iar „libertatea, posibilă în teorie, efectivă în și prin practică, nu este niciodată totală. Trecutul omului îi delimitează granițele în care se manifestă inițiativa personală, situația istorică îi fixează limitele acțiunii politice. Alegerea și decizia nu apar din neant, ascultînd poate de impulsurile cele mai elementare, dar în orice caz determinate parțial dacă le raportezi la antecedentele lor”. Și iată concluzia: „Nu există nimic, nici mai prejos, nici mai presus de devenire: omenirea se confruntă cu istoria sa, individul, cu durata sa”. (Raymond Aron — Introduction à la philosophie de l'histoire — pp. 431—437, Gallimard, 1981).

cării socialiste împotriva monarhiei, pentru o republică democratică, pentru realizarea egalității între toți cetățenii, indiferent de naționalitate, a contribuit la crearea unei largi opinii democratice în România“.

Anul 1893 reprezenta, așadar, încununarea unor eforturi îndelungate de organizare a clasei muncitoare. Afirmată pe arena vieții social-politice a țării încă la sfârșitul secolului XVIII, dar mai cu seamă în deceniile de început ale veacului trecut, clasa muncitoare a participat cu însuflețire la marile evenimente care au marcat procesul de constituire a statului modern român, manifestându-și atașamentul față de patrie și independența ei, promovind idei și atitudini ce exprimau interesele majore ale întregului popor : dezvoltarea industriei, rezolvarea problemei agrare, desăvârșirea unității naționale, democratizarea regimului politic ș.a. Această ancorare puternică în realitățile societății românești a dat mișcării muncitorești și socialiste nu numai un teren fertil de acțiune, dar și o excepțională putere de penetrație în diferitele medii sociale, muncitorimea devenind treptat exponentul idealurilor de progres și propășire ale întregului popor.

Un alt factor important pentru a înțelege evoluția mișcării revoluționare a clasei noastre muncitoare, în afara interdependenței obiective cu factorii social-economici și politici interni, l-a reprezentat contactul direct și permanent cu mișcarea muncitorească internațională. Am spus direct și permanent, pentru că nu există evenimente mai deosebite, pe plan european, în care românii să nu fi avut prezențe semnificative, începînd cu înființarea și consolidarea Internaționalei I, Comuna din Paris, și continuînd cu congresele socialiste internaționale din ultimele două decenii ale veacului trecut. Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, „de la primele începuturi, mișcarea muncitorească din România a fost legată cu mișcarea muncitorească internațională, a avut legături cu Engels și cu conducătorii de atunci ai proletariatului“. Nu este, deci, de mirare că ideile socialismului științific au pătruns de timpuriu în România și s-au bucurat de o rapidă răspîndire în mediile tineretului studios, ale intelectualității în general, dar și în rîndul muncitorilor. Și nu este iarăși de mirare că la Congresul de acum 90 de ani erau prezenți în sala Sotir a Clubului muncitorilor din Piața Amzei cei mai de seamă militanți ai mișcării noastre muncitorești : Ioan Nădejde, Constantin Dobrogeanu-Gherea, V. G. Mortun, Constantin Mille, Anton Bacalbașa, Emil D. Fagure (intelectualii, cum li se spunea în cercurile socialiștilor), alături de proeminente personalități ridicate din rîndul muncitorilor : Al. Ionescu, I. T. Banghereanu, Al. Georgescu, Gh. N. Darie (oameni care se dăruiseră mișcării și, printr-o perseverență instruire autodidactică, pătrunseseră esența teoriei socialismului științific, impunîndu-se în viața politică prin capacitatea lor organizatorică și talentul lor de propagandiști).

Așadar, muncitorii, țaranii și intelectualii erau reușiți, din primele clipe de existență a partidului care avea să revoluționeze istoria României, pe aceeași baricadă a convingerilor socialiste, puneau temelii organizatorice ale unei noi forțe politice ce își propunea ca obiectiv fundamental al activității sale construirea socialismului în România. Acest fenomen era evidențiat de G. Călinescu într-o recenzie din 1933 la lucrarea lui I. C. Atanasiu consacrată mișcării socialiste din veacul al XIX-lea, marele istoric și critic literar observînd că „mai de aproape sau mai de departe floarea intelectualității române de la sfârșitul secolului trecut“ a luat parte activă la mișcarea socialistă.

În această atmosferă, marcată puternic și mobilizator de ideile socialismului științific, s-a format o întreagă pleiadă de oameni de știință și cultură animați de ideile înaintate ale timpului și care și-au consacrat cu abnegație energia slujirii intereselor poporului, dezvoltării culturii militante, înfăptuirii idealurilor de progres social, libertate și neatințare a patriei, cuceririi unor largi drepturi și libertăți democratice pentru masele muncitoare. Amintim din rîndul acestora pe chimistul C. Istrati, medicul și bacteriologul Ioan Cantacuzino, biologii Dimitrie Voinov și Emil Racoviță, pe Nicolae Iorga, Garabet Ibrăileanu, Gala Galaction, T. Arghezi, Paul Bujor, Jean Bart, Zamfir Arbore, C. Stere, Izabela Sadoveanu, frații Sanielevici, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Mihail Sadoveanu, naturalistul N. Leon, medicii Al. Slătineanu și S. Irimescu, juristul Eugen Herovanu ș.a. „Acum un sfert de veac — scria Gala Galaction, în 1916 — tot tineretul românesc, entuziast și iubitor de idei, era socialist“. Setea de cultură, incitată și dezvoltată de propaganda socialistă, a creat o stare de spirit propice răspîndirii culturii în masele largi ale poporului. În această operă de ridicare a nivelului de cultură al maselor, socialiștii și-au adus o importantă contribuție, atît prin viu grai (conferințe ținute la sediile organizațiilor muncitorești, ori la sate, în rîndul țaranilor pe care voiau să-i atragă la viața politică sub culorile steagului roșu, prin organizarea unor cursuri ce urmăreau lărgirea numărului știutorilor de carte), cît mai ales prin publicațiile pe care le-au editat.

Pe acest fundal general s-a produs receptarea de către mișcarea muncitorească a marilor valori ale culturii naționale și universale. După 1880, mărturisirea Izabela Sadoveanu, „Eminescu a fost beția acestei generații [de tineri intrați în mișcare]. Versurile sale au provocat în sufletele tuturor o izbucnire neînfrântă a puterii dorului și visului“. La rîndul său, combătînd măsurile represive întreprinse de autorități, în 1881, Eminescu ne lăsa o emoționantă omagiere a militanților mișcării socialiste, atunci cînd scria: „Frații Nădejde, de exemplu, sînt amîndoi tineri cu știința de carte; am putea zice că în degetul lor cel mic au mai multă știință decît Costinescu ori Crăciunescu [membri de frunte ai partidului liberal] în capete“. Acești tineri — conchidea marele poet — „nu sînt pretinsă nație și pretins popor, ci sînt adevărat popor“.

Receptarea marilor valori culturale de către mișcarea muncitorească se îmbină cu influența binefăcătoare pe care ideea socialistă a exercitat-o asupra unor mari personalități. În 1888, Mihai Eminescu a fost văzut la una dintre ședințele de la sediul socialist bucureștean, iar Caragiale — aflat în strînse relații de prietenie cu Gherea și cu alți fruntași socialiști — conferența în 1893 la sediul muncitorimii bucureștene și-și mărturisise dorința de a pune bazele unui teatru muncitoresc. Și alți mari scriitori — Al. Vlahuță, Delavrancea — au fost apropiați mișcării socialiste și prețuiți de aceasta, iar faptul că Ion Creangă și-a citit ultima parte a celebrilor sale *Amintiri* în cenaclul filosocialist care-și ținea ședințele în casa poetului ieșean N. Beldiceanu ne dă încă un indiciu asupra dimensiunilor pe care le-a avut în epocă mișcarea socialistă.

Departate de a fi „o plantă exotică“, cum o etichetau adversarii, mișcarea socialistă, deși privită cu ostilitate de cercurile guvernante, a găsit nebanuite resurse de afirmare, integrîndu-se profund și fertil, pe multiple planuri, vieții social-politice și culturale a țării. Ea răspundea unor necesități adînc resimțite de societatea românească, și tocmai de aceea a cunoscut vigoarea pe care a avut-o. „Pornind din spiritul lui Marx, avînd la temelie ei respectul de știință, căutînd să puie peste tot rezultatele acesteia în locul prejudecăților innăscute, tradiționale, arzînd cu critica sa toate, neadmițînd nimic ce n-ar fi supus discuțiunii științifice, supunînd acestei discuțiuni chiar pe Dumnezeu, mișcarea culturală socialistă pune a premiză: *nu poți ajunge social-democrat decît prin convingere științifică* [subl. ns.]. Îmi aduc aminte — scria Barbu Brănișteanu — că rezultatul acestei premise a fost că pe noi toți tinerii ne cuprinsese o adevărată fervoare. Toți citeam cărți serioase: istorie, sociologie, filozofie, știință... Operele lui Darwin erau în mîna tuturor, Marx era savurat, polemica lui Engels contra lui Eugen Dühring ne arunca prin toate domeniile cugetării omenești și ne arăta cum toate se supun acelei universale concepții dialectice, al cărei găsitor era Marx. Atrăși spre socialism prin generozitatea sentimentelor, aveam să rămînem lipiți de dînsul prin disciplinarea minții, prin influența științei, prin convingerea că evoluția fatală a omenirii duce neapărat spre idealul pe care gîndirea vastă a oamenilor generoși l-au zugrăvit într-atîtea rînduri“.

Pentru istoricul de astăzi, mișcarea muncitorească și socialistă din secolul trecut nu este numai o mișcare politică, ci și o școală, o mișcare culturală și științifică cu rol formativ-educativ, care și-a adus o contribuție însemnată la ridicarea nivelului de cultură al maselor, la dezvoltarea moralității în viața publică, la afirmarea unor concepții înaintate despre viață și societate. Și, trebuie subliniat că deși regimul politic din România, în pofida limitelor sale, a făcut posibilă afirmarea organizatorică și politică a mișcării muncitorești și socialiste (începînd cu 1888, socialiștii reușesc chiar să-și trimită deputați în Parlament), cercurile guvernante au făcut repetate încercări de a stăvilii avîntul mișcării muncitorești și socialiste. Ele nu au ezitat să ia măsuri drastice, cum au fost cele din 1881, cînd grupul socialiștilor ieșeni, în frunte cu frații Ioan și Gh. Nădejde, a suportat un puternic șoc represiv (Mille și alții — studenți pe atunci — au fost eliminați din facultăți, frații Nădejde, destituiți din învățămînt, iar alți socialiști, expulzați din țară), ori reprimarea brutală a cluburilor socialiste sătești în anii 1898—1899.

Cît privește disputa de natură ideologică, a cunoscut și ea permanente stări de tensiune, cum a fost cunoscuta polemică în legătură cu legitimitatea socialis-

mului în România. Pe măsură ce ideile socialiste se răspîndeau și erau însușite în România, ideologiile claselor conducătoare au lansat teza „plantei exotice”, minimalizînd activitatea socialiștilor români prin negarea condițiilor social-economice care i-ar fi dat temei. Presa socialistă a răspuns cu promptitudine și competență, utilizînd argumente convingătoare, încercînd și reușind să explice realitățile românești prin metoda și cu mijloacele puse la dispoziție de socialismul științific. „Contemporanul”, „Drepturile omului”, „Emanciparea”, Revista socială” și alte publicații editate în acei ani stau mărturie pentru efortul depus de socialiștii români de a înțelege și populariza ideile socialismului științific, dar și de a face pasul următor și cel mai important: de a da viață acestor idei prin aplicarea lor creatoare la condițiile speciale ale țării noastre.

În această privință, revista „Contemporanul” (1881—1891) și grupul din jurul ei (Ioan, Gheorghe și Sofia Nădejde, C. Dobrogeanu-Gherea, V. G. Morțun) au desfășurat o activitate pe plan cultural-științific comparabilă în epocă doar cu aceea a Junimii și a revistei sale „Convorbiri literare”. Este suficient să amintim numele citorva autori celebri, ale căror opere au fost comentate, uneori și publicate de revista socialistă: Alecsandri, Caragiale, Creangă, Eminescu, Conta, Tolstoi, Gogol, Lermontov, Turgheniev, Dostoevski, Zola, Lessing, Goethe, Heine, Schiller, Voltaire, Marx, Engels, Darwin, Spencer, J. Stuart Mill ș.a.

S-a vorbit și încă se vorbește, cu temei, despre „curentul cultural de la «Contemporanul», dublat de unul politic și ideologic cu profunde implicații în viața cultural-științifică a țării. „«Contemporanul» — scria C. Mille, în 1922 — era înainte de toate o revistă revoluționară. Scrisă de socialiști, țelul ei era, înainte de toate, dărîmarea a tot ce este și a tot ce au fost gloriei uzurpate... Revista a prins, căci răspundea unei necesități. Lumea voia să respire liber și să fie degajată perspectiva literară și științifică de toate bălăriile care acopereau cîmpul literelor și al artelor. În această privință, «Contemporanul» a umplut un gol... Dar ceea ce nu se vede, ceea ce nu s-a văzut a fost admirabila școală pe care a creat-o «Contemporanul». El a dat unei întregi generații un *vade-mecum* [îndreptar] în viață, a furnizat multora... un chip, un metod de a judeca evenimentele sociale... Școala socialistă, a «Contemporanului» a dat o linie de purtare care ne-a condus și ne-a oprit să ne rătăcim fără busolă în luptele de tot soiul ale vieții”.

Extinzînd această constatare a lui Mille pe planul general al activității politico-ideologice desfășurate de socialiști, „metodul de a judeca evenimentele sociale” a făcut din ei cea mai înaintată forță politică a epocii și singura revoluționară, căci numai ei își propuneau să transforme societatea, s-o revoluționeze, și nu numai în beneficiul clasei sociale pe care o reprezentau, ci al întregului popor.

„Prin cultură spre lumină, prin lumină spre progres” a fost una dintre devizele muncitorimii române la sfîrșitul veacului trecut și începutul secolului nostru. Alăturată unei alte dezițe — „Nici muncă fără pîine, nici pîine fără muncă” — avem deodată creionat chipul *moral și spiritual* al revoluționarului format la școala socialismului științific, animat de dorința continuă a desăvîrșirii de sine, a împlinirii destinului său creator.

Atunci cînd ne îndrumă spre făurirea civilizației socialiste și comuniste, partidul nostru comunist pune în cumpăna istoriei nu numai prestigiul său de centru vital și forță dinamizatoare a societății socialiste multilateral dezvoltate. El aduce cu sine tezaurul istoric al unității dintre muncă și creație, una dintre tradițiile partidului revoluționar de la a cărui apariție în România sărbătorim, acum, în această primăvară, nouă decenii. Expunerea secretarului general al partidului la Plenara C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982, intrată prin hotărîrea unanimă a Conferinței Naționale din decembrie trecut în Programul Partidului, ne oferă și nouă, creatorilor din domeniile artei, culturii, științei, o busolă necesară în descifrarea etapei actuale pe care o parcurge țara și lumea. Și nu există cale mai sigură pentru a sluji cultura română, de azi și de mîine decît a urma această busolă.

Teatrul și cultura teatrală după Congresul al IX-lea al P.C.R. (III)*



M. UNGHEANU

Mai puțin
snobism și mai
multă încredere
în scrisul românesc

M. UNGHEANU: Chestiunea difuzării literaturii române peste hotare este una dintre obsesiile mediului literar românesc. Scriitorul român nu se mai mulțumește de mult cu succesul intern, el vrea și un succes în afara țării. Năzuința aceasta este caracterizantă pentru mentalitatea literară contemporană din România. Singur, succesul în țară ar fi insuficient dacă nu este dublat de unul peste hotare. Deși succesul obținut pretutindeni aduce prestigiu, eu continui să cred că cel mai important succes este acela obținut în fața cititorilor de aceeași limbă. Celălalt nu este obligatoriu, chiar dacă este, incontestabil, de dorit. Aici intră însă în joc frica de a nu fi universal, care produce cele mai nefaste rezultate, uneori pentru că alterează vocații autentice prin devierea direcției lor de dezvoltare. Succesul în străinătate, aspirația la universalitate nu poate fi o deviză pentru toți scriitorii. Nu toți au

aceeași înzestrare, aceiași succes și aceiași acces către condiția care universalizează creația literară. Funcționează aici un bovarism, care nu întovărășește pentru prima oară atitudinea și concepția scriitorului român. O digresiune în această direcție ar fi desigur interesantă, dar ar întârzia abordarea temei propuse.

Fiind scriitori români, nici dramaturgii n-au scăpat de această obsesie. Ea pare a avea îndreptățire pentru că obstacolele pe care le ridică o limbă cu mai puțini vorbitori decît limbile de circulație sînt atenuate de mijloacele spectacolului modern, care a elaborat un limbaj spectacologic capabil să învingă parțial bariera de limbă. Drept o condiție a succesului extern al piesei de teatru românești s-a fixat și aici cota universalității. Dar ce înseamnă universalitate? Care sînt condițiile pe care o operă literară — aici, piesa de teatru — trebuie să le îndeplinească pentru a fi considerată universală și tratată ca atare? Intrăm, inevitabil, în vag și ar trebui să fim mai realiști cînd discutăm o chestiune atît de practică cum este exportul de dramaturgie română peste hotare și posibilitățile de a-l realiza. Altfel zis, nu există o universalitate egală și identică cu sine de-a lungul vremii, ci diverse feluri de universalitate, după epocă și după împrejurări. Ceea ce era universal în romantism nu mai este universal astăzi și așa mai departe. Cu alte cuvinte, și universalitatea evoluează și este bine s-o înțelegem în acest chip nuanțat. Iar dacă o colectivitate umană bine conturată și definită istoric a trăit aceleași experiențe cu caracter decisiv ca și majoritatea celorlalte colectivități istorice, care-și pun, pe lângă această condiție, și problema universalității creației lor, este fa-

* Ultima parte a colocviului publicat în nr. 1 și 2/1983.

tal ca ea să aibă premisele unei creații universale. Universalitatea nu este o chestiune care se învață, care se preia din afară, este rezultatul unei modelări din interior. Dacă privim înapoi, la ultimii patruzeci de ani numai din istoria poporului român, constatăm că tipul de experiență umană parcurs este complex și sincronic cu al altor mari colectivități istorice. Chestiunea, pentru noi, nu este de a prelua exterior modelele artistice ale acestora, ci de a le transfera, prin opera de artă, propria noastră experiență. Fără teama de a fi locali. Fără această teamă, dintre mai mulți scriitori care vor încerca aceeași temă și formulă, cițiva vor atinge universalitatea. Acesta nu poate fi un scop programat. Ne-am deprins prea mult cu programările, cu planurile, fie ele cincinale sau nu, dar în literatură, în actul de creație, ele nu dau rezultate, chiar când își propun ținte atât de distinse.

În fond, succesul este o chestiune de producător, dacă vorbim despre spectacole, fie ele de teatru sau film. Am vorbit cu Miloš Forman, în Cehoslovacia, despre filmul său *Foc, draga mea*, difuzat la noi cu titlul *Balul pompierilor*. Era extrem de preocupat dacă filmul lui nu este prea local. Dar el ținea ca filmul să fie local, fără a rămâne însă prizonierul unei singure arii spirituale și artistice. Acest film, plin de vervă, aduce mult cu teatrul lui Caragiale, fiind ceva mai crud, mai amar. Găsesc că în acest caz tematica este nu locală, ci europeană. Dealtfel, filmul respectiv a avut succes și a contribuit și el la impunerea regizorului. Cred că operația de disociere între succes și universalitate trebuie făcută.

În materie de spectacol, cel care condiționează succesul este publicul. Este adevărat că și acest public poate fi format și că el se formează în timp. Un exemplu: publicul din România este format pe tiparul comediilor lui Caragiale. În această direcție, și priceperea sa este maximă. Intrat în dialog cu un asemenea public, ești obligat să produci, dacă vrei succes, pe această direcție. Publicul din afara țării are altă educație și orientare artistică. E greu ca orientarea repertorială și spectacologică pentru publicul autohton să coincidă cu cea pentru străinătate. Iată, fără a absolutiza, una dintre posibilele cauze ale insuccesului. Este cazul să ieșim din teorii și să examinăm concret căile de acces, obstacolele, posibilitățile imediate și de viitor. Practic, se face puțin pentru intrarea piesei românești de teatru în circuitul internațional. Includ aici atât producția veche cât și cea nouă, deși mai ales despre aceasta din urmă este vorba. Sînt cițiva regizori

români cu nume sonore care lucrează și în afara granițelor țării. Dar nici unul nu s-a evidențiat și prin montarea unui spectacol pe text românesc, acolo. Este o lacună a lor, dar și a climatului în care au fost formați. Performanța regizorală românească s-a obținut de obicei pe texte străine și nu pe cele ale dramaturgiei românești. Sînt semne de schimbare la acest capitol, dar fapt sigur este că regizorii români care lucrează și în afara țării nu promovează acolo piesa românească. Altă slăbiciune, altă formă de bovarism, este repertoriul de turneu al teatrelor românești. Ele ies peste hotare mai ales cu piese din repertoriul internațional, cu piese din repertoriul clasic, și mai rar cu piesa românească actuală. Este de sigur o mindrie profesională să joci cu aplomb pe Shakespeare în țara lui sau pe Goldoni în Italia, dar această nevoie de omologare profesională mărturisește o neîncredere în dramaturgia românească, neîncredere care poate fi învinsă. Succesul extern depinde în bună măsură și de succesul intern al dramaturgiei românești. Cu mai puțin snobism și mai multă încredere în scrisul românesc, operația lansării piesei românești în repertoriul internațional se poate face. În acest sens, aș vrea să fie înțeleasă și intervenția mea din revista „Flacăra“ la adresa Teatrului Național din București, Național care face mai puține servicii decît poate și decît este dator să facă teatrului românesc în genere. Și chiar dacă maestrul Paul Everac ne-a enumerat aici cîteva succese, continui să susțin că problema ridicată de mine rămîne în picioare. Succesul extern depinde în bună măsură de succesul intern al dramaturgiei românești.

Discuția despre protocronism avea drept concluzie și acest adevăr simplu: pentru ca să planezi la mari distanțe, trebuie să ai de unde să decolezi și mai ales bune condiții de decolare. Este de extins suprafața teatrală a Bucureștiului și a întregii țări, aceasta însemnînd o ieșire din osificarea instituțională teatrală actuală. Experiența festivalului de teatru Caragiale de la Craiova, realizat cu concursul generos al Teatrului Național din localitate, mi-a arătat ce nevoie de teatru are lumea. Cucerirea propriului nostru public este aerodromul marelui zbor în afară. Dinu Sărau spunea, dacă nu mă înșel, că experiența exportării piesei Ecaterinei Oproiu *Nu sînt Turnul Eiffel*, nulă, dealtfel, ca valoare literară, după opinia mea, dar cu mare succes de public aici, n-a interesat deloc în afara țării. Podul aerian pe care îl creează această piesă cu publicul românesc nu se mai creează și în afara țării. Acolo realitățile despre care vorbește piesa, realități minore și perisabile, nu mai există, și

deci se forțează uși deschise. Cu asemenea dramaturgie nu se vor obține succese decât foarte circumstanțiat. E o situație care explică și atitudinea criticii literare față de o mare parte a dramaturgiei contemporane. Această critică neglijează firesc o piesă ca *Nu sint Turnul Eiffel*, care a inundat la un moment dat scena românească. Critica este preocupată, să zicem, de *Costandineștii*, care însă nu se joacă încă. Cine urmărește dramaturgia cea mai căutată la noi astăzi, comedia, va observa un lucru interesant: că Aurel Baranga, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, ale căror texte mai oferă încă prilejul unor spectacole remarcabile, văzuți astăzi pe scenele noastre, încep să dateze. Ei vorbesc despre o fostă realitate. Cea nouă este prezentă în piesele lui Tudor Popescu sau Paul Everac. S-a produs o mutație în realitate, dar în teatru, care e fatal legat de aceste realități, ea nu s-a produs încă pe măsură, de vreme ce repertoriile teatrale n-o reflectă. Cu riscul de a contrazice convingeri sau opinii exprimate aici, voi spune că teatrul românesc se mișcă încă în urma realităților, că e departe de a fi prompt și inspirat. Teatrul românesc este departe de a exploata bogăția dramatică sau umoristică a realităților. Este și aici o cheie a succesului, atât intern cât și extern.

Uităm, apoi, în cursul acestei discuții, că România nu e la fel de interesantă pentru Occident — obsesia celor doritori de succes — ca alte țări, ca U.R.S.S., de exemplu. Este cazul să fim realiști. Un stat colosal, a cărui răsuflare exercită o influență incontestabilă asupra existenței țărilor europene și a lumii întregi, interesează, fatalmente, mai mult. El poate deci exporta cu succes și știe s-o facă. A creat chiar o casă de filme care produce filme cu destinație expresă pentru străinătate. Întrebarea noastră, în acest caz, este: prin ce putem interesa în afară? Prin ce putem fi noi interesați? Prin ce putem introduce o notă aparte în acest concert de manifestări cultural-artistice care înseamnă marea competiție culturală și artistică a Europei și a lumii? Ideea de a produce direct pentru export nu ne preocupă în suficientă măsură. Evident că succesul extern al dramaturgiei românești cere o preocupare și o conlucrare concertată, instituțională, care depășește cadrul acestei discuții, ea făcând parte din marea problemă a propagandei românești în afara țării, înțeleasă dincolo de simplele deziderate, doar declarate.

PAUL EVERAC: Apropiindu-ne de concluziile pe care le va trage gazda noastră, vreau să vă spun așa: ideea aceasta de „hai să ieșim în piață cu ce avem noi de propus lumii“ trebuie s-o

verificăm, să vedem dacă avem sau nu ceva de propus. S-ar putea întâmpla să nu avem nimic de propus. Nu cred. Cred că avem. Faptul că încercăm să deducem valoarea noastră dintr-o confruntare universală, asupra căreia cred că am fost de acord cu toții, nu înseamnă în același timp ca noi să nu ne răfuim cu societățile care sînt pe o altă poziție. Or, nu prea vād în dramaturgia românească piese care să intre în polemică deschisă cu alte sisteme. Putem ajunge la audiența mondială prin însuși faptul că ne punem pe o poziție polemică. Nu s-au produs încă în dramaturgia românească — deși apelurile în acest sens au fost nenumărate, de la cel mai înalt nivel —, nu s-au produs coliziunile acestea de principii, transferate în fapt dramaturgic, decât în foarte mică măsură. De ce? Gustul universalității îl avem, gustul polemicii nu-l avem. Nu aș fi de părere ca piesa noastră să meargă investimintată în spectacolul nostru. Dacă merge așa, merge ca un hibrid. De ce un text dramatic românesc să nu intereseze numai ca text dramatic românesc?



**VLADIMIR
SIMON**

**Teatrul de păpuși
'nu are limită
de vîrstă...**

VLADIMIR SIMON: Constat cu tristețe că teatrul de păpuși nu poate constitui un argument în cadrul, altminteri atât de incitant, al acestui colocvii. Aceasta, deoarece teatrul de păpuși se află în „nefericita“ situație de a nu fi refuzat nici o piesă a unui dramaturg român contemporan!

De unde această rețineră a dramaturgilor de a ni se adresa? Nu reușește oare mica scenă să impună atenției marea piesă? Dimpotrivă. Un exemplu, printre altele: *Tyl Ulenspiegel*, în regia Cătălinei Buzoianu și dramatizarea romanului lui de Coster, datorită unui scriitor român, l-am numit pe Theodor Mănescu, a fost desemnat să inaugureze Festivalul internațional de teatru de la Charleville-Mézières, cu un succes consemnat ca atare în presa străină. Să fie atunci teatrul de păpuși neaderent la mesajul profund, cu înțelesuri

filozofice, al artei majore, să fie incapabil de a transmite idei? În replică, aş aminti că, în ultimele decenii, arta păpuşarilor români a cunoscut o evoluţie ascendentă, a propus modalităţi teatrale fără precedent, profund un spirit novator şi integrator. Teatrul de păpuşi şi marionete s-a consacrat azi ca o sinteză a artelor, în care marioneta este semn teatral, unul, printre altele, alături de cuvânt, coregrafie şi măiestria actorului, muzică, plastică. Dar, mai cu seamă, a câştigat o dimensiune simbolică, cu puternică reverberaţie afectivă, care s-ar putea să fi influenţat şi scena mare, în sensul reateatralizării teatrului, al distanţării ironice faţă de convenţie, conferind imaginii scenice o tulburătoare polisemie. Teatrul de păpuşi românesc acoperă practic toate categoriile estetice — de la satiră, care a fost vocaţia sa dintotdeauna, pînă la liric, criteriul dominant fiind bucuria jocului, fantezia eliberatoare. A inventat şi adoptat spaţii de joc inedite: strada, grădina, camera, ilustrîndu-se deopotrivă ca teatru popular sau ca teatru experimental. Astfel, scena românească de păpuşi apare pe drept cuvînt ca o posibilă tribună pentru promovarea celor mai actuale valori spirituale, o scenă care, însă, aşteaptă să fie explorată de către profesioniştii scrisului dramatic. Dacă există, totuşi, o dramaturgie a genului, aceasta se datorează exclusiv demersurilor instituţiilor, care, de pildă în cazul Teatrului „Tândărică“, au reuşit să determine scriitorii de valoarea Ninei Casasian sau a lui Gellu Naum să se exprime şi prin intermediul păpuşii. Cu reuşite remarcabile. Faptul că dramaturgii nu vin în întîmpinarea noastră generează însă o stare cu implicaţii negative atît pentru scrisul teatral, care îşi refuză astfel bucuria descoperirii unui domeniu cu miraculoase resurse de expresivitate, cît şi pentru arta spectacolului, deoarece, în absenţa acestui aflux de sînge vital care este piesa românească de actualitate, se naşte pericolul, deja semnalat, al căderii în estetism a reprezentaţiei cu păpuşi, constrînsă să captiveze fără un temeinic suport literar.

THEODOR MĂNESCU : Într-adevăr, păpuşa poate să spună orice...

VLADIMIR SIMON : Păpuşa se adresează oricui. O prejudecată care mai dăinuie este aceea că teatrul de păpuşi aparţine copilăriei. Afirmare adevărată doar cu condiţia să nu rezumăm caracterul copilăresc al teatrului de păpuşi la termenii reci ai aritmeticii vîrstelor. Teatrul de păpuşi cultivă copilăria în rostul ei major, ca stare de spirit, poftă de creaţie, efervescentă a gândului. Păstrăm din copilărie spiritul ludic. Adulţii cărora *Tyl Ulenspiegel* sau *Nocturnul Stravinski* le-au produs incîntare nu au

fost nevoiţi să se „copilărească“... Teatrul de păpuşi nu are limită de vîrstă. Tocmai de aceea, nu aparţine numai copiilor. Vocaţia sa iniţială se împlinea în relaţia cu publicul adult. Dar spectatorii copii au fost cei care au crezut în teatrul de păpuşi şi l-au salvat de la pieire, cînd naturalismul, schematismul, convenţionalismul îl invadaseră aproape decisiv. Regenerarea estetică a genului, la care ţara noastră şi-a adus o importantă contribuţie, l-a propulsat în avangarda artelor. Un spectacol bun destinat copiilor poate afla ecou şi în sufletul adultului, mai mult, poate să-i ofere o perspectivă inedită asupra lumii. Un spectacol bun destinat adulţilor este universal.

O şansă pe care dramaturgii n-ar trebui s-o piardă...



MARGARETA BĂRBUŢĂ

Pericolul
„săriturii peste cal“

Ceea ce spunea tovarăşul Paul Everac este foarte adevărat, şi eu mă gîndisem, înainte de a intra în acest colocviu, că, de fapt, nu se poate vorbi despre această perioadă ca despre o perioadă unitară, ci au existat anumite etape în dezvoltarea noastră istorică, în ultimii 17 ani, şi în dezvoltarea noastră ca oameni de teatru, şi a teatrului românesc, şi a culturii româneşti.

Acest spirit stimulator pentru gîndire — care este spiritul innoitor al Congresului al IX-lea — este foarte preţios şi nu trebuie să fie uitat nici o clipă, pentru că şi în ultimii ani am observat acel cusur care se iveşte în gîndirea multora dintre noi. E vorba de pericolul „săriturii peste cal“: cînd se lansează o anume idee, se formează un anume curent de opinie, care devine, la un moment dat, prin acumulări succesive, dominant şi excesiv. Atunci se trag frînele, şi din nou se formează curentul de opinie, în direcţia cealaltă, prin dorinţa multora de a se conforma la o idee, care devine ideea zilei.

Ceea ce ar trebui să ne fie ca un fel de învăţătură de minte, din Congresul al IX-lea, în mod permanent, ar fi necesitatea de a ne păstra capul pe umeri

și de a ne lăsa ceva mai puțin în bătaia unui vînt sau altuia, de a ne menține, solid, pe drumul pe care ne aflăm și de a privi totdeauna înainte, de a gîndi cu limpezime; nu vorbesc numai de cei de față, ci de toți cei care sîntem interesați de bunul mers al teatrului.

S-a vorbit mult aici despre dramaturgie, și mai puțin despre arta spectacolului, deși și despre aceasta ar fi de discutat, atît în ceea ce privește progresul real înregistrat în îmbogățirea și în definirea mijloacelor de expresie, cit și în ceea ce privește tendința spre exces, cînd într-un sens, cînd în celălalt; în ceea ce privește posibilitățile de export, cred că trebuie să ne gîndim în primul rînd la ce anume poate să intereseze publicul de peste hotare, fie el dintr-o țară socialistă, fie dintr-o țară nesocialistă.

Eu am căutat să înțeleg de ce o anumită piesă sovietică s-a jucat la Paris mai mult decît, poate, altele, pe care factorii responsabili sau autorii lor le-ar fi văzut mai îndreptățite a fi exportate. Acolo s-a jucat foarte mult și cu mare succes *Comedie de modă veche*, dar s-a exportat la un moment dat și *Tragedia optimistă*, o piesă care aborda revoluția într-un mod de un puternic dramatism, arătînd niște relații umane care se creau într-o situație specifică; iar prima pe care am numit-o este o piesă comercială, care pretinde condiții tehnice foarte simple — și la acest lucru ar trebui să ne gîndim, de asemenea — și care tratează o problemă de relații umane de tip foarte general, posibile oriunde.

În momentul de față, dramaturgia noastră are calitatea de a se desfășura pe teme și în modalități artistice literar-dramatice foarte variate, pătrunzînd în esența realității sociale, de asemenea pe trepte foarte diferite.

După părerea mea, ar putea să intereseze peste hotare acele piese care — în cadrul unor structuri sociale cărora, desigur, nu pot și nu trebuie să li se sus-tragă — pătrund în esența umană. Nu piese de tipul musicalului *Nu sînt Turnul Eiffel*, deși această piesă a interesat acum 10—15 ani, pentru că prezenta dramatic relația umană dintre cele două personaje principale, într-o formă originală. Nu neapărat acele piese care conțin elemente de critică, atingînd realitatea la suprafață, ci acelea care pătrund în esența relațiilor umane, fie la modul critic, fie interogativ, care pot deci să intereseze pe spectatorii de oriunde.

Dar, dincolo de această problemă fundamentală, prin care se pune o întrebare dramaturgilor înșiși, privind măsura în care ei izbutesc să pătrundă în esența relațiilor umane din societatea noastră, sînt desigur o seamă de aspecte organi-

zatorice, nepuse la punct; se cere o întâlnire a cîtorva dintre factorii responsabili, soldată cu concluzii concrete.

Totuși, cred că dramaturgia românească poate să intereseze în mai largă măsură dacă pătrunde peste hotare prin spectacol. Or, trebuie să recunoaștem că, dacă în trecut turneele aveau loc de foarte multe ori fără piese românești contemporane, în ultima vreme aceste turnee înseși sînt foarte puține; participăm des-tul de rar la manifestări internaționale, pentru că, în condițiile economice actuale, nu se înțelege pretutindeni faptul că, pentru a face propagandă valorilor naționale, trebuie făcute și niște eforturi.

DINU SĂRARU: V-aș propune să ne oprim aici. Mie mi se pare că putem să fim de acord că această întâlnire, desfășurată sub auspiciile revistei „Teatrul”, a avut un caracter pozitiv, determinat, în ultimă instanță, de spiritul viu, creator, care a revitalizat comportarea românească, spiritul Congresului al IX-lea.

Faptul că am privit cu luciditate, cu ambiție, cu dorință, de mai bine momentul teatral bun de astăzi este o demonstrație că spiritul Congresului al IX-lea a fost înțeles de către toți; pornind de aici, aș încheia spunînd că este foarte important să ajungem la convergența pozițiilor noastre teoretice și practice. Să susținem, cu aceleași argumente și cu aceeași fervoare, și pe scenă, piesa publicată în volum, să știm să susținem acea dramaturgie care, fiind bună aici, poate să fie bună oriunde. Nu cred, de pildă, că trebuie, să scriem piese pentru export și piese pentru „băstinași”; dramaturgii care s-au impus lumii au scris piese valabile deopotrivă în Columbia și la București. Atunci cînd vom ajunge la această concluzie, vom susține prin toată ființa noastră de profesioniști ai acestui domeniu că piesa care trebuie jucată în România poate oricînd să fie jucată și pe alte meridiane. Dramaturgia noastră are nume ca Paul Everac, Paul Cornel Chitic, Horia Lovinescu, Theodor Mănescu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, D. R. Popescu; ne putem permite să fim solidari în jurul lor; aceasta este o pistă de decolare spre ceea ce dorește fiecare dintre noi. Cu dramaturgii pe care îi avem, uniți, vom reuși să dăm literatura pe care o merită mișcarea teatrală românească, la valoarea spectacolului, situat, în momentul de față, la o înaltă altitudine.

Închei cu această speranță a solidarității noastre, în numele dramaturgiei române autentice, al dramaturgiei valoroase, care să slujească intereselor culturii naționale socialiste. ■

■ ARTUR SILVESTRI

Paul Everac și dramaturgia fără iluzii*

Cel mai prolific dramaturg român de azi este probabil Paul Everac, autor, pînă în acest moment, a peste 50 de piese de diferite dimensiuni, majoritatea reprezentate cu succes și, așa cum ne convinge un sumar examen al criticii, comentate în chip favorabil. Iată, așadar, un autor matur, care însă nu și-a consumat nici pe departe inventivitatea; fixat de critică, deși mult mai puțin descifrat exegetic așa cum ar fi trebuit. *Viața lumii* (ed. „Cartea Românească”, 1982, un șir de patru piese istorice, oarecum neobișnuite pentru cine urmărește numai dramaturgia de „actualitate”) și *A cincea lebădă* (ed. „Eminescu”, 1982, seria „Teatru comentat”, cuprinzînd, prin zece piese, în majoritate pe temă contemporană, cam tot ce are dramaturgul reprezentativ prin „generalitatea dezbaterii”) adună acum materia unui comentariu mai aproape de definitiv. Ceea ce, din felurite pricini, nu a încăput aici nu tulbură, cu toate acestea, imaginea pe care o creează dramaturgul.

Teatrul istoric, din *Viața lumii*, deși oarecum impredictibil în raport cu ceea ce Paul Everac ne dăduse pînă acum, este interesant, inteligent și, prin *Costandineștii*, admirabil. Sint, în total, patru reconstituiri de mentalități istorice, dintre care una, extrasă din momentul confuz al Cruciadelor, iar celelalte trei — din istoria Țărilor Române, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. *Beția sfîntă*, plasată într-un nebulos Peloponez medieval, examinează un moment de confuzie a valorilor și confruntă o morală „umană”, laică, și una fanatică, de felul turmentă-

rilor religioase. O bandă de cruciați, venită nu se știe de unde, năvălește într-o așezare pașnică de greci, care se îndeletnicesc cu oieritul și cu micul comerț, și ruinează prin inimaginabile cruzimi tot ceea ce era aci fundamentat ca pentru o mie de ani. Omorurile, cu oameni asfixiați, zidiți de vii, săgetați, înecați în mare, în fîntîni, în băi, cu femei siluite, sint, în optica dramaturgului, formele prin care gregarul triumfă în istorie și, într-adevăr, raționamentul este verificabil prin documentele cunoscute. Ceea ce aduce esteticește aci Paul Everac este mai puțin o concentrare dramatică asupra materiei în punctul ei cel mai fierbinte, cît un soi de exemplificare eseistică, în care intră cite ceva din înclinația lui Camil Petrescu pentru dialogurile tăioase prezentînd conștiințe ireductibile etc.

Costandineștii, care este și cea mai însemnată dintre piesele istorice ale lui Paul Everac, nu densifică materia în chip considerabil, însă o dezvoltă mai bine și mai organic. Ca și în *Beția sfîntă*, dramaturgul desfășoară totul pe mari întinderi de timp și, aci, pe largi pinze „europene”. Sintem în Valahia lui „Costandin” Brîncoveanu, într-un sat muntenesc, la curtea domnească, în Viena imperială, în saloanele de la Versailles. În această întinsă lume, plină, de la vlădică pînă la opincă, de tot felul de Costandini, care se poartă felurii însă, noroadele se mișcă, indivizii mor, împărățiile se fac și se desfac. Însă tradițiile poporane, fără de care națiile pier, rezistă istoriei galopante. Dramaturgul este preocupat, nu mai încapă îndoială, de revelarea unei morale care să exemplifice o rezistență istorică la corозиunile alogene. Ceea ce în *Costandineștii* era o colectivă retragere în ritualic și sapiențial, în *Drumuri*

*) Paul Everac, *Viața lumii*, Ed. Cartea Românească, 1982; *A cincea lebădă*, Ed. „Eminescu”, 1982.

și răscruci e o individuală expresie a vanității universale. Acum, Paul Everac a dezvoltat un moment din biografia lui Miron Costin, și l-a dezvoltat foarte inteligent. Boierul fugar la leși, revenit în Moldova abuzivului vodă Cantemir, reflexiv pînă la pasivitatea ataraxică, exemplifică un destin politic interpretat de dramaturg pe latura morală, creatoare de modele.

Solul, avînd drept protagonist pe un ingenuu Andrei Borbath, sol nefericit al lui Rakoczi I către sultanul turc, e un studiu al unui eșec moral explicabil prin aceea că individul consecvent în absolut este inconsecvent față de istoria contemporană, ale cărei valori sînt fluctuante.

Pretutindeni, dramaturgul și-a creat o schemă ideologică pe care o consumă factologic într-un chip de tot remarcabil: „eseistica“ lui dramatică nu are nimic din retorica silogismelor avocățești. Dimpotrivă, Paul Everac este un foarte inventiv dramaturg, care nu merge, în general, pe document fără să „romanțeze“ istoria; judecățile lui sînt corecte și creează „istorii“ plauzibile, vii, uneori chiar excesive prin vitalitate, baroce. Istoria este, pentru el, un șir de cruzimii care denotă triumful speței și părelnicia individului: speciemenele dispar, adeseori ca o insectă strivită cu piciorul, popoarele, ideile, tot ce depășește insul trecător — nu. Nu întimplător, umanitatea virilă a acestei dramaturgii este destinată unei misiuni care nu pornește dintr-un capriciu, ci dintr-o rațiune istorică, divină ori de stat. Androcentristă, prin aceea că face din femeie un factor perturbator și diabolic, „istoria“ lui Paul Everac exaltă, în definitiv, comunitățile patriarhale, vechi și rezistente, de oieri, de țărani, străine de politică, care își fac însă politica lor, contemporană cu astrele și cu veșnicia. Tot ceea ce iese din acest mediu durabil, etern, turmentază spiritul și îl fanatizează sub un regim al relativității; „tradiționalist“ prin etica poporană, Paul Everac este, cu drama istorică, în prima linie a literaturii române.

Nu aceasta l-a făcut însă pe dramaturg notoriu, ci o foarte prolifică dramaturgie „actualistă“, aproape reportericească, pe teme care sînt uneori ale momentului. *A cincea lebădă*, o antologie „de autor“, unde Paul Everac a cules numai un sfert din această prodigioasă activitate, limpezește cum nu se poate mai bine tot ce are dramaturgul „contemporan“ în pozitiv și în negativ. O cit de sumară descriere spune atît cît ar trebui.

Subsolul (unui bloc nou) reunește o populație pestriță, un fost cioban inadapdat la oraș ca șantierist, o jună fără

căpătii, dar credulă, un student la regie de teatru, un muncitor, o femeie „trecută“ și rapace, o viitoare doctoriță. *Cîteva palme false* prezintă un bărbat și o femeie care trăiesc prea tirziu o revelație erotică: atît unul cît și celălalt făcuseră cite o pasiune, rezultat al unui dublu qui-pro-quo (bărbatul e cascadeur, înlocuind în scenele primejdioase un actor adorat de femei, duduia — o ingenioasă cosmeticiană care împodobește pe o fascinantă doamnă, în realitate cam bătrînoară). *Zestrea* studiază tipul de naiv manevrat de o femeie fatală ahtiată după bani, salvat moralicește de fosta logodnică, acum soția respectabilă a unui foarte serios inginer; în totul, o „piesă judiciară“, unde ancheta nu-i împiedică pe indivizi să vorbească perfect și să nu se modifice dramatic deloc. *Ape și oglinzi*, un ceșos episod catastrofic, ar fi putut da o producție expresionistă, pentru care există datele esențiale, dacă nu ar intra aci un tezism de neînțeles. Bătrînul mistic care citește mereu și vorbește în parabole, femeiușca de moravuri discutabile, plutonierul amețit de evenimente, eroicul Timotei, ale căror dialoguri „de surzi“, adăugate catastrophei (sintem în plină inundație), pregăteau o revelație morală, nu mai însemnează nimic alături de poetul Alexe, ins ridicol aflat în reportaj și care dă o notă de caricatură, respinsă de materia dramatică. *Acord* aduce nu doar două lumi diferite (o familie românească și una de francezi), ci mai multe mentalități (neînțelegerile „locale“ între generația matură și copiii, între soț și soție, între frate și soră). *Un pahar cu sifon* e drama unor amanți care se regăsesc după multă vreme, explicînd, dealtfel inutil, eșecul; aci, dramaturgul compune inteligent în baza schemei inventatorului naiv și a femeii vitale, care deși îl adoră îl părăsește pentru concurentul întreprinzător.

Un fluture pe lampă, care nu este doar „best-seller“-ul lui Paul Everac, ci și probabil, cea mai valoroasă producție a lui, studiază un inadaptabil, fugar în Occident, obsedat de ideea „determinării libere“, pe care mediul unde a nimerit n-o pricepe și nu o poate admite. Mai mult decît oriunde în dramaturgia lui, care nu excelează în studiul de medii nici atunci cînd reunește inși dintre cei mai pitorești, Paul Everac a izolat uimitor de ingenios tipologii felurite, a zugrăvit corect sociologic și a știut să dea schemei o psihologie pe care teza ar fi eliminat-o de la sine. În acele reuniuni unde toată lumea spionează pe toată lumea, tinerii trag cu pistolul și doboară prețioase statui, iar bătrînii pun la cale compromiteri și lovituri, ochiul scotocitor al dramaturgului a pătruns cum nu se poate mai adînc. Acest tea-

tru de moravuri, fixat mai ales pe o umanitate decadentă, pare a-i plăcea cel mai mult lui Paul Everac, deși arareori dramaturgul l-a îmbrățișat necondiționat.

Atunci când o face, precum în *Cititorul de contor* sau în *A cincea lebedă*, rezultatele estetice se văd numaidecât și sînt considerabile. *Cititorul de contor* introduce și o mică fantezie din categoria manierismului, sub forma unui „raisonneur“ care știe totul și, ca un regizor divin, revelează totul. Acest contemporan „diavol șchiop“, pătruns în casa arhitectului Jinga, îi proiectează pomposului personaj stupefiat un mic „film“ justițiar, de unde acesta află că nevasta e bolnavă, fiica minoră e o deprăvățată, fiul cel mare e apaș la Paris, iar mijlociul e circumspect față de opera tatălui, că sora iubitoare îi fură o casetă cu valori, că simpaticii colegi îl birfesc și așa mai departe. Umanizarea produsă în *Cititorul de contor* nu se continuă și în *A cincea lebedă*, studiu de criză morală a bărbatului matur, tulburat în liniștea lui funcționărească de balerina Dufy (o călinesciană Cucly, pentru care însă Mirea de aci nu e Ioanide). Prin aceasta a pătruns adînc în dramaturgia lui Paul Everac un curios element „diabolic“, însă justițiar, provocator de crize în vederea clarificării morale definitive, împiedicate, totuși, de mecanisme sociale, represive.

În fine, *Ana*, o interpretare a mitului manolic care demistifică pozitiv, prin aceea că umanizează pe creator, era mai nimerită în *Viața lumii* decît aci, în această ofensivă *dramaturgie a clipei*, deși o versiune în care nevasta meșterului mitic îi întinde acestuia masa și îi raportează ultimele evenimente din sat, scăpînd, în fine, cu viață poate sta lîngă normalitatea aproape reportericească, izbitoră în tot ceea ce a cules aci Fau Everac.

În esența lui ireductibilă, teatrul lui Paul Everac este un product eseistic și intelectualist, „tezist“ cu măsură, absolut memorabil, cu toate acestea, cînd autorul întreprinde mai mult decît studii de caz și dezvoltă materia în linie sociologică și de moravuri. Ceea ce dramaturgul a fixat în chip obsedant aci este *sfirșitul iluziei*, interpretînd aceasta fie sumbru și fatalist, ca un eșec al individului pur, naiv ori ingenuu și constrîns de împrejurări la sacrificiu moral (*A cincea lebedă*, *Un pahar cu sifon*), fie, cel mai adesea, ca o revelație care limpezește ceea ce era conflict etic fără temeii (*Cîteva palme false*, *Un fluture pe lampă*, *Acord*, *Subsolul*, în parte *Cititorul de contor*). Cu toate acestea, esteticeste, dramaturgia lui Paul Everac nu este una a tezelor și a demonstrației etice aride, și chiar dacă în majoritatea cazurilor dramaturgul construiește calculat și inteligent, el a știut să evite previzibilul și să nu repete stilistic ceea ce reușise odată și era pe deplin verificat. O înscenare din *Subsolul*, unde junele regizor pune pe inocenta provincială să joace o scenă amoroasă, o metamorfoză de efect a limbajelor, pornind de la oficial pînă la mahalagesc, în *Cîteva palme false*, un insistent langaj de ședință, în vorbirea cea mai normală, care mecanizează indivizii, în *A cincea lebedă*, o înflorită fantezie stilistică, în *Ape și oglinzi*, o veșnică interogație a privirii, la inadapabilul din *Un fluture pe lampă* — toate acestea denotă că dramaturgul se fe-rește de șabloane stilistice și gîndește coerența ca unitate de ordin problematic, nu exterior. Reductibile prin idee la cîteva elemente esențiale, piesele lui Paul Everac nu seamănă stilistic una cu alta; aceasta înseamnă, în definitiv, valcare și, cu un cuvînt, operă.

NOTE

Folclorice

Aproape centenară, monumentală colecția de folclor muntean *Poezii populare române*, apărută sub îngrijirea lui G. Dem. Teodorescu, vede azi din nou lumina tiparului, la editura „Minerva“.

Cîteva generații de stu-

dioși — desigur, și oameni ai teatrului — au deschis cu folos impunătorul tom ieșit din curentul poporan al școlii lui Hasdeu. Nu greșim afirmînd că, după colecția Alecsandri, aceasta a jucat în epoca de constituire a folcloristicii noastre un rol capital.

Studiul formelor spectaculare din cultura noastră țărănească află aici surse de autoritate. Mai ales secțiunea *colindelor*, apoi *stea-*

ua și *vicleimul* (arhaice forme de teatru popular), *paparudele*, *caloianul*, *orațiile de nuntă* — bogat repertoriu al petrecerilor sătești în care istoria teatrului nostru cult își caută rădăcinile.

Ediția critică semnată de George Antohi și prefațată de învățatul Ovidiu Papadima este o izbîndă a spiritului.

I. N.

Teatrul în contemporaneitate

În istoria îndepărtată sau apropiată, la fel ca și în contemporaneitatea noastră, teatrul a purtat pecetea lumii căreia îi aparține și a mentalității omenirii în sine. Sub semnul evenimentelor și al epocii, teatrul s-a constituit ca gest cultural și civilizator, ca ceremonial incitant, în a cărui rază s-au răsfrînt omul și frământările sale, universul uman și aspirațiile sale superioare. Experiența istoriei teatrului, capodoperele literaturii dramatice și artele spectacolului atestă că, de la antici pînă în contemporaneitate, autorii dramatici și făptuitorii scenei au înscris în eternitatea imaginilor artistice — în durabila invenție a lui Gutenberg și în perisabila artă scenică — fundamentalele adevăruri ce au animat conștiința, cugetul, spiritul și sensibilitatea umană. În istorica sa devenire, teatrul reprezintă, așadar, transfigurarea universului uman, orizontul frământărilor sale și nădejtile de mai bine. Relația dintre arte și societate se constituie ca o iradiantă unitate, benefică pentru public și în egală măsură pentru creatorii artei teatrale.

În sfera tradiției și a inovațiilor contemporane, multiplele atribute specifice teatrului evidențiază capacitatea sa de cunoaștere, de înriurire a omului și a omenirii, rosturile sale în procesul afirmării conștiinței înaintate pe diferitele planuri ce alcătuiesc structurile moderne și revoluționare ale societății. Oglindă a timpului, concentrată cronică a vremii — așa cum lumina Shakespeare rosturile teatrului — această milenară și mereu înnoitoare artă a purtat în imaginile sale însemnele morale, politice și patriotice ale Cetății.

Aceeași experiență de sorginte istorică, în lume și la noi, evidențiază faptul că dramaturgii și creatorii imaginii scenice au participat și participă astăzi cu fervoare la afirmarea idealurilor nobile de pace și progres. Pacea și progresul, fericirea omului sînt coordonate ce pun în valoare răspunderile majore ale artelor și implicit ale slujitorilor acestora. În societatea noastră românească, socialistă, multilateral dezvoltată teatrul este chemat să reflecte istorica epocă pe care o străbate, iar slujitorii scenei poartă nenumărate răspunderi, în programul vast al operei de educație. Societatea noastră contemporană și revoluționară este prin vocație o societate ce cultivă instituționalizat educația și cultura.

Teatrul românesc prinde și cuprinde clipa și orele timpului nostru luminos, se afirmă în sfera civilizației și a operei de adîncă reflexivitate, care militează pentru nobilele idei ce animă conștiința românească, patriotică și civică.

În fiecare an sărbătorim Ziua mondială a teatrului, moment semnificativ ce atestă, sărbătorește și totodată cotidian, rolul acestei arte, cu o percutantă eficacitate în mobilizarea conștiințelor în vederea luminoasei zidiri a istoriei omenirii, a tot ceea ce afirmă valorile morale aparținînd contemporaneității noastre în devenirea sa solară, ferment al solidarității în atitudini, idei și sentimente de pace, progres și prosperitate.

Octavian COTESCU



Cenaclul dramaturgilor

18

În lectură

„Partea mea de viață”
de Gheorghe Dumbrăveanu

A patra ședință a Cenaclului dramaturgilor din stagiunea curentă a pus în discuție (după lectura de bună calitate a actorilor Virginia Rogin, Florin Crăciunescu, Mihai Dobre, Adrian Petrache, Stelian Cremenciuc, Aurel Tunsoiu, Aurelian Napu, Valentina Livintz, Mircea Dascaliuc, Aristița Diamandi, Florin Miron, Mircea Stoian, Geo Dobre — de la Teatrul „Ion Vasilescu”) textul lui Gheorghe Dumbrăveanu intitulat *Partea mea de viață*.

Spicuum din filmul ședinței :

PAUL EVERAC : „Astă-seară vom asculta un membru al secției de dramaturgie care nu mai are nevoie de o selecție preliminară : este vorba de tovarășul Gh. Dumbrăveanu, cu o piesă pe care noi am citit-o ; autorul a consimțit la repetate modificări și transformări ale piesei, dovedind o cuminenție și o docilitate ieșite din comun.

Tovarășa Deleanu a îngăduit ca, sub firma Cenaclului, care include și numele Teatrului Giulești, să evolueze, de data aceasta, actori dintr-un alt teatru, ceea ce este un gest de politețe. Să deschidem ostilitățile“.

EUGENIA BUSUIOCEANU : „Ostilitățile ?“

PAUL EVERAC : „Ostilitățile critice. Unde-i tovarășa Petrescu, deschizătoarea de drumuri ? Nu este... atunci, în mod normal, vine la rînd tovarășul Ricus“.

GEORGE RICUS : „În piesa care s-ă citit, situația-limită intervine după o oră și șapte minute. Cred că viciul acestei piese constă în faptul că autorului îi e teamă de situațiile-limită. Mă așteptam, în această seară, la mult mai mult“.

VASILE IOSIF : „Am remarcat dialogul. Ceea ce nu satisface este dispersarea acțiunii. *Partea de viață* a femeii din piesă nu cuprinde un conflict declanșator de situații dramatice. Motorul acțiunii, acel caiet de poezii, nu poate duce la confruntări dramatice...“

ILIE TUDORA : „Mi-a plăcut împărțirea piesei : două treimi este un fel de amintire, o treime, acțiunea propriu-zisă. Surdo-mutul, care devine o obsesie permanentă, este descris foarte bine. Eu, cîndva am mai auzit această piesă. La radio“.

GH. DUMBRĂVEANU : „E inedită“.

RADU ALBALA : „Aia era a altcuiva“.

ILIE TUDORA : „Ultima replică, deși mai amuzantă, e mai ieftină, față de monologul poetic despre muzica lui Brahms“.

SIMION ALTERESCU : „Am fost satisfăcut de preocuparea contemporană punînd problema de conștiință a unui gazetar care încearcă să se extîrpe dintr-un proces de degradare. Acolo este nexul piesei. Dacă ar fi să vedem cum este susținută această idee în plan dramatic, ar fi de discutat. Din punctul de



vedere al conștiinței dramatice, cred că autorul mai are datorii de plătit... N-am realizat simbolul utopic al surdo-mutului, nu cred că în lectură proprie l-aș decupa ca atare“.

IORDACHE CONSTANTIN : „Se vede că autorul are multă experiență în domeniul teatrului... Primul act demarează totuși neconvingător, a doua parte e foarte reușită din punct de vedere teatral.“

RADU ALBALA : „Dacă noi am avea menirea, în cenaclu, să-l ajutăm pe autor, aș releva niște întrebări la care autorul a rămas dator... Toată mișcarea lui Tavi e neclară : într-un oraș de provincie, ca să omori un surdo-mut, trebuie să nu fii din oraș... Finalul rămâne deschis, și asta e una dintre eleganțele piesei... *Partea mea de viață* este un titlu care obligă“.

LUIZA STAMEN : „Piesa a fost o piesă a simbolurilor... De ce această izbucnire de dragoste? Poate că singurătatea te face optimist într-o nouă relație. Mi-a plăcut mult monologul cu motocicletă“.

PAUL TUTUNGIU : „Observ că de la o vreme din cenaclu lipsesc «stilpii de sprijin» : Laurențiu Ulici, Valentin Silvestru, Natalia Stancu, Marin Mincu și alții. Ca atare, completul de judecată a valorilor rămâne descompletat. Teatrul lui Dumbrăveanu este subred, autorul are încă multe de învățat în materie de construcție dramatică. De obicei în cenaclu se citesc lucrări care, cit de cit, vădese profesionalitate“.

EUGENIA BUSUIOCEANU : „Cred că rostul cenaclului este să-i ajutăm pe autori. Piesa este perfectibilă și se mai poate lucra la ea. E un amalgam de probleme și de personaje care nu sint urmărite atît de bine ca personajul feminin principal“.

GEORGE TEODORESCU : „Interpretarea actoricească a influențat unele păreri. Personal mă situez între opiniile lui Albala, Alterescu și Paul Tutungiu. Este

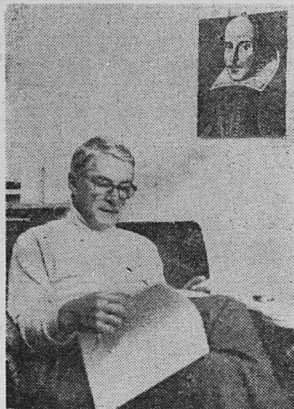
interesant pentru profesioniștii teatrului să se știe că la acest cenaclu vin texte bune, care pot fi folosite pe scenă. Textul din această seară nu este suficient gândit, deci nu este maturizat. Miza unui spectacol pentru mine înseamnă punctul de vedere al autorului. Ar fi să-l întreb : de ce v-ați lăsat pierdut în mai multe ghemuri ? Ați avut în mînă două-trei idei extraordinare, pe care le-ați pierdut. Tipurile pe care ni le-ați prezentat aici sint completamente neinteresante, niște paștițe. Reluați acest material, strîngeți-l, el trebuie să ne încinte nu prin talentul rostirii actoricești, ci prin fondul arhitectonic de idei. Acum dovediți lipsă de curaj, nu intrați în actualitatea fierbîntă“.

RODICA CIOCÎRDEL : „Această piesă cred că este hărăzită unui succes“.

PAUL EVERAC : „Mă produc în final ca ascultător al piesei lui Dumbrăveanu. Am citit-o de mai multe ori. Nu văd de ce un dramaturg care a reușit să intre în rîndurile Uniunii, să nu citească de drept în cenaclu. A nu-i îngădui să citească în cenaclu mi se pare nedrept. El poate fi criticat. Eu cred că Dumbrăveanu a vrut să facă un portret. El a gândit o femeie integră, supusă la macularile unui mediu retrograd : cu escroci, cu ratați, cu intervenționiști și chiar cu criminali. E o crimă voalată, discretă, dar o crimă... Piesa rămîne numai zbaterea acestei femei. S-a pus aici problema dacă textul trebuia să-și disperseze subiectul sau nu. Fără îndoială, Dumbrăveanu nu este un constructor. Dacă ar fi fost, ar fi scris piesa dintr-o răsufflare. Lipsa înclătării în text, văzută dintr-o parte se poate numi delicatețe, din altă parte — timiditate. Această dramă a femeii ar fi totuși suficientă...“

Mircea RAREȘ

REPLICA SERII : „Nu înțelegem de ce eroina are atîta nevoie de dragoste“.



ION COJAR

INIȚIERE IN ARTA ACTORULUI (III)

Cită artă și cită meserie, e un raport care nu se poate stabili „în general“. El se realizează în mod diferit de la actor la actor, de la rol la rol, de la spectacol la spectacol. Caracteristicile individuale inconfundabile determină deosebiri în felul de a gândi al actorilor, în modul lor de a-și găsi starea de spirit creatoare și în modul lor de a juca în fiecare seară.

Teatrul se realizează prin tipologie, prin tensiunile care se nasc între caractere. Cea mai mare neșansă pentru un tânăr care vrea să se inițieze în actorie — presupunând că are talent — este să dea peste un „maestru“ care uniformizează elevii. Regula comună, procedeele nediferențiate, canoanele, soluțiile prestabilite egalizează individualitățile.

Elementele de măiestrie care se învață în școlile de teatru nu devin eficiente decât în momentul în care elevul reușește să le individualizeze, să descopere el însuși noi modalități de aplicare, în cele mai diverse condiții concrete. Actorul care nu are ambiția și voința să remodeleze metoda, care nu se străduiește sau nu are puterea să reinventeze tehnici în funcție de cerințele fiecărei sarcini, conform propriei sale structuri fizice și psihice, temperamental-vocale, de mobilitate, capacitate imaginativă și de concentrare, rămîne în meseriaș obscur. Atunci cînd actorul beneficiază de la început de o bună îndrumare care urmărește punerea în valoare a caracteristicilor personale și potențarea personalității, care dezvoltă curajul acțiunii și încrederea în capacitatea de autodepășire permanentă, atunci devine capabil să reformuleze el singur elementele oricărei tehnici, să le adapteze la orice tip de sarcini, la orice condiții concrete de ambianță, spațiu și situații de viață, fără să reducă din angajare, fără să trădeze temele date. Oricare metodă și orice gen de tehnici nu ajung să fie generatoare de creativitate decât

dacă și cînd devin produsul unei viziuni artistice încheiate, emanația propriei gândiri a actorului, și se topesc fără efort vizibil în organicitatea trăirii personajului, dînd impresia unei continue și imprevizibile spontaneități. Deosebirea dintre măiestria artistului creator și „meseria“ actorului meșteșugar e atît de mare încît unul înalță teatrul, justificîndu-l și ca act de cultură, și ca artă, și ca miracol, iar celălalt îl profanează, golindu-l de sens, și îl mortifică. Actor e numit și unul și celălalt, și, din păcate, mentalitatea comună, nesesizînd deosebirea fundamentală dintre ei, le atribuie același statut, așa cum versificatorilor de duzină le atribuie nobilul titlu de poet.

Meserie „la modul general“ fac meșteșugarii și diletanții. Artistul adevărat, profesionistul conștient, respinge jocul „în general“; specialitatea, în orice domeniu de activitate, e incompatibilă cu amatorismul. A vorbi și a face „în general“ e un mod de a eluda specificul, un mod de a anula însăși specificitatea fenomenelor. A juca „în general“ înseamnă a „mima“, a imita aspecte exterioare ale unui comportament. Se întîmplă adesea să vedem și în teatrul profesionist cum actorii „se fac“ că joacă, aceasta, ca să nu mai vorbim de teatrul de amatori, mai ales acolo unde instructorii sînt diletanți, a căror mentalitate e dominată de ideea de a „mima“. Cînd în teatrul de amatori apar talente autentice, efortul se îndreaptă spre imitarea „în general“ a jocului de teatru, spre „mimarea“ procedeelelor unui gen degradat de „actorie“. Toți avem o anume experiență de spectator de teatru. Vizionînd chiar și un singur spectacol, trăim cu impresia că știm cum se petrec lucrurile în acel spațiu convențional stabilit pentru spectacol, unde actorii „se prefac“ și unde nimic „nu e adevărat“, unde totul este în mod evident „minciună“ acceptată. Această experiență de spectator este cel

mai mare obstacol — bineînțeles, cu excepția lipsei de talent — pe care actorul îl are de trecut pentru a depăși starea de diletant, pentru a putea aspira la condiția de actor creator. Teoretic, explicația e simplă. În practică, însă, această problemă e poate una dintre cele mai dificile de soluționat, cea mai chinuitoare, pe care actorul o întâlnește la fiecare pas în munca asupra rolului. Obstacolul acesta se invetă la fiecare nouă situație a personajului, la fiecare acțiune, la fiecare replică, la fiecare gest. Explicația? O piesă de teatru este o lume alcătuită din situații de viață *unice*. Personajele, ideile, problematica, temele, sînt și ele *unice* și, pînă în cele mai mici detalii, angrenajul dramatic constituie imaginea literară a unui univers *unic*. Realizarea scenică este un act nu de transpunere — cum se afirmă adesea, cu dezinvoltură —, ci de creare a unei realități, de asemenea *unice*, inexistente pînă atunci. Imaginea scenică este o realitate — mai mult sau mai puțin artistică — concretă, la a cărei alcătuire participă oameni (actori), materiale (decoruri, recuzită, costume, accesorii), sunet, lumină etc. Proiectarea, realizarea și apoi punerea în mișcare a acestui complex de elemente concrete, conform necesităților piesei, e rezultatul eforturilor combinate ale unor grupuri de oameni, al căror scop este să facă să existe, deci, să creeze un univers material concret, care să exprime conținutul textului dramatic. În acest angrenaj, locul și rolul actorilor este de a-și asuma sarcina întru chipării personajelor care traversează situațiile de viață imaginate de autor. De ce, cu ce scop, din ce pricini, cum, în ce condiții concrete, cu ce preț, cu ce consecințe?... Acestea și multe altele sînt întrebări la care dramaturgii nu dau răspunsuri directe, deschise, și de cele mai multe ori nu dau soluții, ele rămînînd în sarcina regizorului și a actorului, dacă și atunci cînd actorul e preocupat și capabil să le răspundă, prin interpretarea sa. Indicațiile din paranteze, cînd nu caracterizează personajul și nu precizează caracteristicile dramatice ale replicilor, sînt, în majoritate, soluții scenice vîdînd un anumit gust teatral, determinat tot de experiența de spectatori sau realizatori de teatru, a autorilor. Soluțiile sugerate de autori sînt, de foarte multe ori, indicii ale modului cum se juca teatru în epoca în care și-au scris piesele. Deci, indicațiile se referă la soluțiile teatrale, scenice, posibile sau „obligatorii“, și foarte rar la soluțiile *de viață*, pe care *situațiile de viață* propuse le invocă. Or, în această eroare riscăm să cădem și noi, pentru că ne simțim tot timpul împinși de propria noastră experiență de teatru spre soluția „scenică“, soluția teatrală, soluția „de efect“, deci soluția meșteșugărească, în loc să tindem

firesc, ca orice om pus într-o anumită situație de viață, spre acele soluții corespunzătoare necesităților generale și imediate, *imprevizibile* ale personajului.

Pentru a scăpa de această „teroare“ a experienței acumulate, de această presiune a soluțiilor „teatrale“ ireversibil stereotipe (care fie că fac parte din arsenalul teatrului tradițional și instituționalizat, fie că sînt achiziții mai noi și mai epatante ale teatrului de avangardă), e necesar să recunoaștem valabilitatea unui principiu simplu și atît de clar formulat de profesoara americană Viola Spolin în cursul său de improvizație scenică: „*Soluția la o problemă stă în acea problemă*“. Aceasta înseamnă că orice rezolvare care nu derivă din însăși problema ce se pune este o rezolvare falsă. Teoretic, principiul pare simplu, dar transpunerea lui în practică reprezintă cea mai dificilă etapă de muncă în realizarea rolului. *Numai soluția de viață* corespunde unei *probleme de viață*. Soluțiile preluate, impuse dinafară situațiilor și problemelor ce se pun, sînt neadevărate; de fapt, nu sînt, nu pot fi, nu pot deveni soluții... Experiența de spectator, ca și cea de realizator de teatru constituie — e unul dintre paradoxurile acestei profesii — un rezervor de idei preconceptuate, de artificii și de false soluții.

E important de reținut că, spre deosebire de diletanți, jocul copiilor este mai aproape de sensul fundamental al teatrului. Ei cred în identitățile pe care și le asumă și le trec cu credință prin situații de viață, străduindu-se să se comporte cît mai convingător în împrejurările pe care și le imaginează. Ei nu trișează, nu trădează scopul acțiunilor. În timp ce jocul copiilor e autentic, jocul diletantului e duplicitar. Un amator plin de stîngăcii, dar și de bună-credință, e mai convingător și, fără îndoială, mai emoționant, în acțiunea sa de a reprezenta un personaj, decît un diletant „exersat“, care a acumulat „experiență“ de teatru. Nărvitul are „joc de scenă“, se exprimă „artistic“, prelungind, ca odinioară artiștii de provincie, comportamentul artificial și stereotip, pe scenă și pe stradă. Legat de ideea unicității universului textului dramatic, ca și a unicității personajelor ce-l populează, e important de reținut că nici sub acest aspect „meseria“, ca bagaj de mijloace fixe, nu poate satisface necesitățile de manifestare ale artei actorului. Măiestrie la modul general nu poate exista, nici sub aspectul investigării, al cunoașterii temei de lucru. Principiul stabilirii unui *raport onest, cinstit, între actor și sarcina sa*, precum și cel al *cunoașterii exacte, în toate detaliile, a temei de rezolvat*, presupune în primul rînd necesitatea ca abordarea piesei, a rolului să se realizeze cu instrumente potrivite, care să-i asigure

descoperirea „cheii“ rolului. În actorie nu se pot aborda două sarcini cu aceleași instrumente. Fiecare rol cere un nou instrumentar, o nouă „măiestrie“, prin care rolul să se lase descoperit și apoi să se nască organic, firesc, în actor. Rolurile nu sînt identice, și nici măcar asemănătoare nu sînt. Cum ar putea fi adecvată aceeași unealtă de lucru? O unică modalitate de abordare, de cunoaștere duce, inevitabil, la o subordonare a obiectului față de metodă, la o forțare a rolului din textul scris. Rezultatul va fi condiționat de metodă, deci imaginea artistică nu va fi în totalitate expresia obiectului, ci în mare măsură va suferi deformările pe care i le-a impus modul de abordare. Obiectul trebuie să dicteze metoda; numai așa cred că se poate da relief, se pot pune în valoare toate aspectele specifice și toate detaliile individuale, particulare ale personajului. Nu ne putem apropia, și cu atât mai puțin pătrunde într-un univers specific, decît cu instrumente adecvate, specifice acelei unice realități dramatice. Actorul adevărat știe că nu există o „măiestrie în genere“, așa cum știe că soluțiile prestabilite și jocul „în general“ mortifică personajul. Din mărturisirile marilor actori despre felul cum obișnuiau să-și pregătească rolurile, constatăm că nu există nici un temei pentru absolutizarea procedeelor în creația actorului, că personajul, ca și trăirea lui pe scenă, nu e numai o chestiune de metodă, ci și de explozie a intuiției creatoare. Această realitate explică grija deosebită față de detalii, efortul actorului de a căuta o urmă conducînd spre alte zeci și sute de amănunte, care, examinate cu grijă și răbdare, l-ar putea lansa pe orbita personajului căutat. Un gest, un ton anume, un amănunt vestimentar, o atitudine, un tablou, un animal, o caracteristică fizionomică, amintirea unei împrejurări, o stare de spirit, un obiect, un accesoriu fără importanță, despre care nu poate ști dinainte dacă va fi util sau nu, pot declanșa procesul creator. Iar starea de spirit de febrilă căutare, de neliniște dusă pînă la obsesie, poate deveni o cale spre rol. Marele actor Petre Sturdza relatează în „Amintiri — 40 de ani de teatru“ (București, Ed. „Meridiane“, 1966, pag. 231—232) următoarele: „Luam piesa mai întîi și o citeam cu multă luare-aminte, de mai multe ori, pînă ce mă familiarizam bine de tot cu întreg cuprinsul ei. Apoi, ca și într-un tablou, căutam să descopăr, să fixez planul de evoluție al rolului meu față de celelalte roluri, precum și importanța lui din act în act, din scenă în scenă, cînd îmi situam bine rolul în planul de lumină sau de umbră în care îl pusese autorul, mă apucam să-l memorez în 2-3-4 nopți, după mărirea lui. Cînd eram absolut stăpîn pe text, îl

dam la o parte și, repetînd mereu, nu mai făceam altceva decît să mă gîndesc mereu în mod intens la el, dar cu toată intensitatea de care eram capabil. Ziua, noaptea, pe stradă, la teatru, la masă, oriunde mă găseam. Ajungea un soi de obsesie bolnăvicioasă chiar dureroasă uneori, din cauza influenței pe care o avea asupra sistemului meu nervos. Nu mai gîndeam, nu mai auzeam, nu mai vedeam, nu mai căutam să simt nimic decît rolul meu și întreaga lui structură. Și tortura asta ținea pînă în momentul cînd ajungeam, în fine, să-mi văd apărut înaintea ochilor personajul la care mă gîndeam de atîta vreme, să-l văd ca și cum dintr-o dată s-ar fi desprins ca dintr-o ceață și mi-ar fi apărut în carne și oase: încălțat, îmbrăcat, grimat, mișcîndu-se, vorbind, rîzînd, plîngînd. Din clipa aceea era al meu. Nu-mi mai rămînea decît să intru în el și să mă identific cu el. Toată preocuparea, toată neliniștea, toată obsesia dureroasă de pînă atunci dispăreau deodată, mă linișteam ca prin farmec“ (s.n.).

Nu găsec nimic mai potrivit să alătur acestui pasaj decît un citat din marele actor englez Michael Redgrave, de la pag. 62 a culegerii de conferințe intitulate „Căile și mijloacele de realizare actoricească“ (editată de Teatrul „Nottara“): „...de aceea, mai ales atunci cînd este vorba de pregătirea unui rol important, trebuie să se acorde actorului mult timp înainte de repetiții, în care să-și «odihnească mintea», în care să-și cîntărească în gînd, conștient sau inconștient, desfășurarea piesei, caracterul general al personajului. S-a spus cu drept cuvînt că perioada de gestație a unui rol ar trebui să fie aceeași ca pentru un copil: nouă luni“ (s.n.).

Actorul adevărat trăiește cu conștiința că, slujind teatrul, jocul său, înfățișînd oameni și realități concrete, se poate ridica la esențe, iar modul său de a munci poate fi plin de semnificații, dacă nu se teme să creadă în caracterul simbolic al acțiunii lui. Personajul — obiectul și subiectul viu al teatrului — este consecința unor împreunări de elemente fundamentale și întîmplătoare, dintre care nu pot lipsi cele trei aspecte ale ființei: nevoia, îndestularea și erosul. Înlocuind acțiunea naturii, actorii se aseamănă cu alchimisții; ca și lor, li se potrivește principiul MUNCĂ-CREDINȚĂ-SPERANȚĂ, și, ca și aceștia, nu transformă numai obiectul asupra căruia trudesem, ci se transformă și pe ei înșiși. Trăspunerea în personaj, ca orice metamorfoză, are consecințe pe toate planurile existenței actorului, ca și asupra tuturor elementelor care vin în contact cu el, stabilind raportul necesar între creație și măiestrie la fiecare nouă încercare.

atlas teatral

masa rotundă a
revistei

TEATRUL

MIRA IOSIF : Fenomenul teatral din Germania federală reprezintă obiectivul escalei noastre de azi, în seria călătoriilor pe care redacția, împreună cu oaspeții săi, le întreprinde prin teatrele lumii*. Conform tradiției recent inaugurate, am invitat la acest colocviu cunoscuți oameni de teatru — actori, regizori, teatrologi, compozitori, profesioniști ai scenei — care au avut prilejul să cunoască nemijlocit, de-a lungul ultimilor ani, în scurte vizite sau prin contacte mai de durată, viața artistică din Republica Federală Germania, în cadrul schimburilor și acordurilor culturale existente între țările noastre.

Realitate socio-culturală pregnantă, cu pondere majoră în viața cotidiană, teatrul din Republica Federală Germania se impune prin dinamismul său aparte, prin eficiența și specificul rețelei instituționale, prin cantitate și mai ales prin explozia talentelor dramaturgice și regizorale care au creat, în ultimele decenii, o adevărată școală.

Propun ca în dialogul ce urmează să punctăm trăsăturile caracteristice ale acestei mișcări teatrale. Să începem prin a-i schița structura, a-i descrie celulele de bază și să continuăm prin a o analiza pe diferite paliere: repertoriu, dramaturgie specifică, expresie regizorală și, nu în ultimul rând, tendințe dominante.

* Atlas teatral: Teatrul american văzut de... (nr. 7—8/1982); Teatrul sovietic văzut de... (nr. 11/1982).

Teatrul din Republica Federală Germania

văzut de

- Ileana BERLOGEA
- B. ELVIN
- Mircea FLORIAN
- Cristian HADJI-CULEA
- Adriana POPESCU
- Silvia POPOVICI

Din partea redacției:

- Mira IOSIF

atlas teatral

Dominante: abundența și diversitatea producției

B. ELVIN: Ar fi, cred, nechibzuit să restrângem o mișcare artistică — dispunând de o îndelungată și ilustră tradiție și pe care o definesc astăzi abundența și varietatea modurilor de a fi și de a se exprima — la una sau alta dintre trăsăturile ei. Dealtfel, presupun că tocmai opulența și diversitatea producției constituie dominantă acestui teatru care reprezintă capodoperele literaturii naționale și universale, caută să-și câștige noi condeie, prospectează căi în dramaturgie și spectacol, și care și-a asigurat participarea publicului la viața sa temeinic rînduită. Iată, am în față calendarul celor șaptezeci de premiere programate pentru ianuarie 1983. Parcurgînd lista noilor înscenări, aflăm că sînt jucate, printre altele, următoarele piese: *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, *Clavigo* de Goethe, *Minna von Barnhelm* de Lessing, *Metamorfoze* după Kafka, *Snobul* de Sternheim, *Ascensiunea lui Arturo Ui...*, *Mizeriile și teroarea...* de Brecht, *Livada de vișini* de Cehov, *Azilul de noapte* de Gorki, *Mefisto* după Klaus Mann, *Ultima bandă* de Beckett, *Omule de rînd, ce faci acum?* de Tankred Dorst după Fallada, *Marte* după F. Zorn etc. Enumerarea scoate la iveală unghiul de deschidere a repertoriului și volumul activității scenelor din R.F.G., a căror securitate materială e girată de felurite subvenții. Fără îndoială, considerabilul sprijin financiar a fost în ultimele decenii un important stimulent al faptului de cultură, reducînd drastic spațiul de manevră al ansamblurilor comerciale. Există însă, poate, și un revers negativ al acestei situații privilegiate. Fiindcă un teatru care-și poate îngădui lesnicios să riște își dispersează uneori posibilitățile și-și cheltuiește cîteodată eforturile pe drumurile mediocrității ori ale aventurii needificatoare.

CRISTIAN HADJI-CULEA: Mi s-a expus o teorie: teatrul german scoate foarte, foarte multe spectacole anual. Printre acestea trebuie să fie două, trei de excepție... Și care teatru național, în lume, se poate lăuda cu mai mult de două-trei spectacole de excepție? De aici vine și multitudinea de montări, din

speranța că, statistic, dintre ele vor ieși la lumină și marile realizări...

B. ELVIN: Amploarea, nivelul intelectual și profesional, visteria de realizări a mișcării artistice vest-germane sînt inseparabile nu numai de bugetul alocat scenelor, dar și de o veche și educată pasiune pentru teatru. Sînt cei doi factori care au acționat solidar în regenerarea teatrului, după cei doisprezece ani de nazism.

ILEANA BERLOGEA: Există trei feluri de teatre: *Stadttheater*, adică teatre subvenționate de consiliile municipale, *Staatstheater*, teatre de importanță națională, cum este de pildă cel din Bonn, și *Landstheater* teatre ale landurilor, în Germania federală existînd zece landuri sau provincii cu o anumită autonomie din punct de vedere economic și administrativ.

Unele teatre primesc o subvenție mai mare, altele, mai mică, repertoriul, calitatea spectacolelor, sarcinile artistice fiind determinante pentru mărimea subvenției. Trebuie să precizez însă că cele mai serioase subvenții sînt date teatrelor de operă sau teatrelor care au deopotrivă colective muzicale și colective dramatice.

SILVIA POPOVICI: Nu pot emite judecăți de valoare care să generalizeze cele văzute de mine în urmă cu mai mulți ani; dar, văzînd numeroase spectacole, în foarte multe orașe, am putut constata că, dacă există diferențe de la un teatru la altul, în funcție de mărimea subvenției, în ce privește numărul de actori și de montări, nu s-ar putea spune că în Germania federală sînt teatre de capitală și altele de provincie, ci doar teatru bun și teatru prost! Cînd am fost eu, în 1975, Köln părea cel mai important centru teatral, cu cele trei teatre subvenționate — Opernhaus, Schauspielhaus și Kammerspiele, orașul fiind atunci considerat „o fabrică de cultură teatrală“.

ILEANA BERLOGEA: Să nu uităm că pentru populația din R.F.G. teatrul are o mare importanță. Lucrul acesta ține de o tradiție bună, serioasă, a vieții culturale germane, avîndu-și izvorul în veacul luminilor, cînd arta scenică a fost ridicată de către oamenii de cultură la rangul unei instituții de prim ordin, teatrul fiind locul celor mai serioase debateri de natură filozofică și socială, element de legătură și unitate al întregii vieți spirituale. Teatrul este și astăzi perceput ca atare de orice german. Indiferent de pregătirea lui culturală, fiecare om, începînd cu copiii, merge la teatru cu mult respect și stimă.

O artă lovită și distrusă de fasciști

Mai mult decât atât, nu trebuie să uităm că teatrul a suferit mult de pe urma persecuțiilor naziste! În genere, întreaga viață culturală și artistică a fost distrusă, dar teatrul mai mult decât celelalte arte. În fond, cu excepția lui Gerhart Hauptmann — deja bătrîn — și a cunoscutului actor Gustaf Gründgens, conducător al teatrului din Hamburg — este vorba de Deutsches Theater din Hamburg — în rest, cei mai cunoscuți oameni de teatru, dramaturgi, actori și regizori au luat drumul exilului sau au fost aruncați în lagăre! Mă refer concret la Erwin Piscator, la Ernst Barlach, Georg Kaiser, Bertolt Brecht, Ernst Toller, Friedrich Wolf și mulți alții. Toată acea extraordinară mișcare a teatrului politic, a teatrului agitatoric, care a dat strălucire artei scenice între anii '20—'30, s-a stins complet după 1933. Renașterea vieții teatrale — pentru că putem fără exagerare vorbi despre o adevărată renaștere, după 1950 — a fost o repunere în drepturi a unei arte lovite și distruse de fasciști.

B. ELVIN: Nazismul a atentat la viața teatrului în numeroase chipuri. Iar unul dintre ele, și nu cel mai puțin primejdios, a fost acela de a-i rețea punțile de comunicare cu publicul, împiedicînd spectacolele să aibă o rezonanță activă și o virulență benefică. Piesele clasice au fost, de pildă, desproprietărite de orice sens și ceea ce era în ele sursă de lumini și sugestii a fost deviat, atenuat, teșit. După 1945, o bună parte a strădaniilor regiei s-a reîndreptat în direcția inserării textului în context. Nici dramaturgii n-au avut o misiune ușoară. Heinrich Böll notează undeva că autorii care au început să scrie după război au trebuit să curețe o limbă pervertită și falsificată de fascism și în care înțelesul multor cuvinte fusese deturnat, rarefiat, erodat. Nu era singura dificultate. Dacă Thomas Mann, Bertolt Brecht sau Döblin continuau să scrie, după război, în alte țări, operele lor nu răspundeau unor întrebări urgente ale realității. Prima piesă postbelică s-a născut în 1946, iar autorul ei, Wolfgang Borchert, pierrea un an mai târziu, istovit de încercările frontului, exodului, închisorii, maladiei. Piesa se intitulează *În fața ușilor închise* și e o aspră acuzație împotriva acelor care au întemnițat tineretul în docilitate ori fanatism pentru a-l mîna apoi în abatorul războiului. Începe astfel: „Un om s-a întors

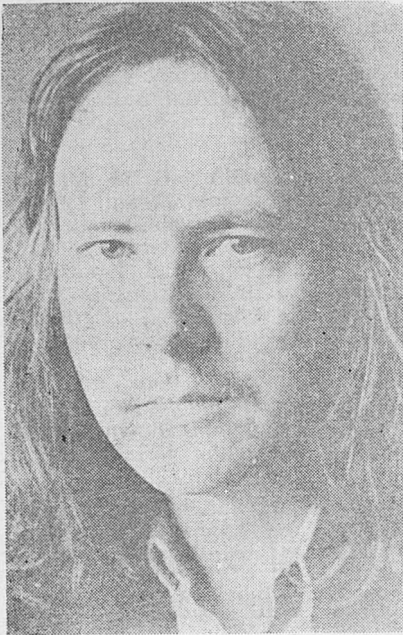
în Germania. A lipsit multă vreme omul acesta. Poate prea multă vreme. Și s-a întors altul decât cel plecat“. Așadar, din acest punct a pornit din nou teatrul vest-german, în urmă cu aproape patru decenii.

ILEANA BERLOGEA: Grijă față de viața teatrală a însemnat în anii '50—'60 și un mare număr de construcții noi, de teatre noi, clădiri moderne, admirabil utilizate, făcute cu multă fantezie și inventivitate, cum sînt teatrele din Bonn, Köln; Frankfurt, Düsseldorf, Dortmund, Mannheim — ca să pomenim doar cîteva dintre ele. Este adevărat că, de multe ori, în aceste clădiri, sălile sînt mari, dar alături de ele există și studiiuri cu spații flexibile, deschise experimentelor și montărilor variate ca stil.

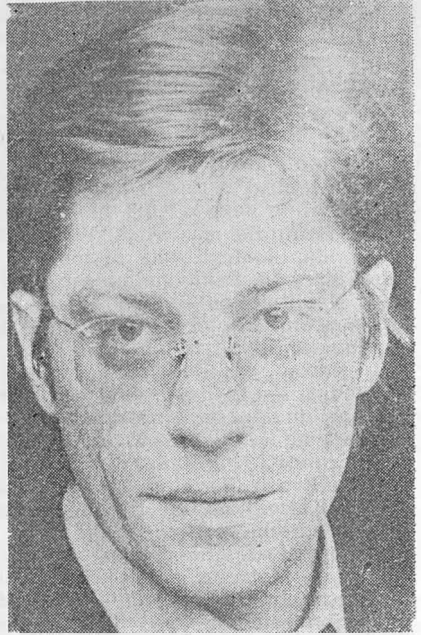
Un „tîrg al pieselor“ și sorții valorificării

B. ELVIN: Reîntorcîndu-mă la trăsăturile expresive ale mișcării artistice din R.F.G., socot că ar trebui subliniată armonia, echilibrul între demersurile teatrului. În adevăr, cine cercetează bilanțul său de tentative constată că strădania de a menține clasicii în circuitul valorilor vii, de a fi în consonanță cu realizările din întreaga lume, de a recepta orice inițiativă cutezătoare, ispitind eventualitatea, se cumpănește cu preocuparea de a incuraja tînăra dramaturgie. Există un „tîrg al pieselor“; în fiecare an, noile contingente de scriitori își cîtesc operele în fața oamenilor de teatru, și astfel drumul unora dintre ele spre scene e deschis. Dată fiind extensiunea rețelei de teatre, destinul anumitor scrieri e norocos. Ele au șansa să vadă lumina rampei în două sau trei versiuni scenice, instruind autorul asupra disponibilităților sau carențelor textului. Pe de altă parte, așa se înmulțesc sorții valorificării teatrale a piesei...

ADRIANA POPESCU: Am participat și eu la un „tîrg de piese“, și am asistat la lectura cîtorva texte, de Friederike Roth, Volker Braun, Stefan Schütz... În momentul de față, titlurile lansate atunci se joacă în mai multe teatre. Procedul este deci eficient și acest mod de impunere a pieselor mi-a trezit un real interes. Dincolo de aspectul comercial al lansării noilor piese, se obțin discuții profesionale în jurul lor, la care participă și spectatorii. Primii care disecă textul nu sînt oamenii de teatru, ci însuși pu-



Peter Handke



Botho Strauss

O literatură hotărîtă să privească realitatea în față

blicul. Se creează în felul acesta un dialog neformal între spectatori și autorii de teatru, spre folosul dramaturgiei, al impunerii textelor valoroase.

B. ELVIN : Cred c-a sosit momentul să discutăm despre dramaturgie. Așadar, să vorbim despre acei scriitori care, împreună cu Günter Grass, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger fac parte, prin piesele lor, din literatura țării lor. O literatură hotărîtă — ca să folosesc expresia unui critic — „să privească realitatea în față“ și ale cărei opțiuni sînt, adesea, limpezi și ferme.

ILEANA BERLOGEA : Există în momentul de față o generație nouă, interesantă și valoroasă, de dramaturgi. Nu mă refer la reprezentanții „teatrului documentar“, la Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, ci la continuatorii lor, la tineri cum sînt Peter Handke, Thomas Bernhard, Tankred Dorst, Franz Xaver Kroetz, Botho Strauss, autori care știu să dezbătă problemele sociale cu mult curaj, continuînd atît procesul nazismului făcut cu severitate și de pre-

decesorii lor, cit și pe acela al condiției actuale, al derutei spirituale, al căutărilor fără sens sau, mai bine spus, fără rezultat.

Trebuie să precizăm, în același timp, că în teatrul din R.F.G. se observă mai puțin decît în alte țări occidentale influența teatrului comercial, a piesei ușoare, pe prim-plan fiind, după cum spuneam, problemele serioase, grave ale contemporaneității și mijloacele literar-dramatice adecvate pentru comunicarea lor.

B. ELVIN : E ceea ce a contribuit ca uneori acești dramaturgi să întîmpine opoziții și rezistențe. Lui Botho Strauss i s-a reproșat caracterul ermetic al operelor, puținătatea faptelor, refuzul intrigii. Tankred Dorst a fost într-o vreme diminuat, susținindu-se că-i aservit teatrului absurdului și că nu realizează individualității etc.

CRISTIAN HADJI-CULEA : Cred că teatrul acestui „val“ — nu nou, ci mijlociu, căci e deja clasicizat — e mai dificil pentru că, de dragul ideilor pe care vor să le comunice și al senzațiilor pe care vor să le transmită, dramaturgii refuză drumurile unei teatralități „bătute“, conformiste. Deși scriitura lor nu pare fundamental nouă, avînd o puternică înrudire cu noul roman din R.F.G., la nivelul *expresiei teatrale* obligă la descoperirea unor noi convenții. În cazul lor se refuză realismul psihologic imediat, dar față de realismul metaforic

- 1 — „Trilogia revederii“ de Botho Strauss, regia Peter Stein
- 2 — „Fiecare moare singur“, după romanul lui Hans Fallada, regia Peter Zadek și Jérôme Savary
- 3 — „Ivona, principesa Burgundiei“, de Gombrowicz, regia Luc Bondy
- 4 — „Antigona“ de Sofocle, regia Christof Nel și Urs Troller



1



3



2



4

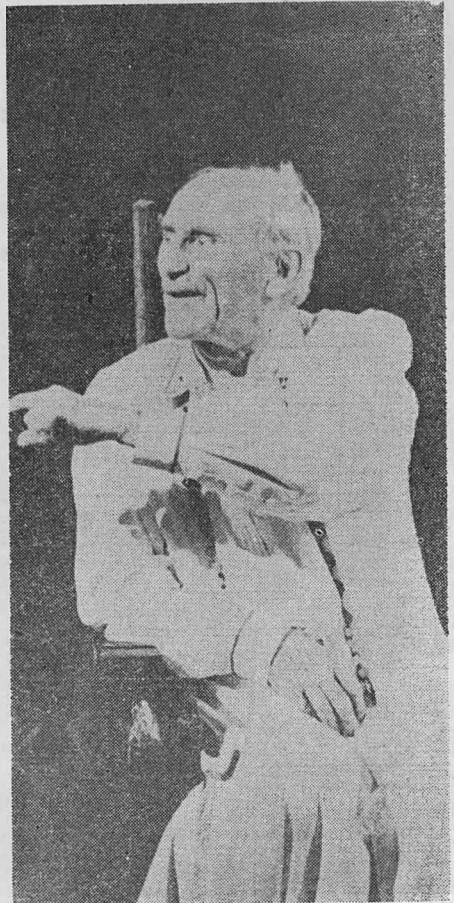
problema e mai complexă. Nu știu dacă din punct de vedere regizoral această dramaturgie și-a găsit mijloacele adecvate, dar cred că aici stă și explicația interesului pe care-l suscită ea în lume.

B. ELVIN : Poate că n-ar fi lipsit de interes să înfățișăm universul de preocupări și arsenalul de mijloace al unor scrieri care au stîrnit discuții. Cum ar fi *Trilogia revederii* de Botho Strauss. E o piesă despre condiția creatorului, despre raporturile dintre existență și cultură, despre nostalgii și derutele inspirației, despre deznădejdele de fiecare zi, despre libertate și constrângere. (Unul dintre personaje, magnatul finanțelor, cu trecut politic și moral echivoc, retras într-o voluntară umbră, de unde pare a comanda complicate jocuri de idei și a manevra oameni, își apără secrete compromițătoare. Ori de cîte ori trece prin scenă se lasă tăcerea.) E o piesă despre o seamă de singurătăți paralele, de-a lungul căreia inteligența și sensibilitatea se autochestionează, arta devenind propriul ei interlocutor. Inutil să legi prin punți povestea și să urmărești graduația ei. Disociere și adunare a unor drame diverse, scrierea refuză deliberat anecdotică. Încearcă să surprindă realitatea dincolo de legile mecanice ale coerenței și de corelații silnice. Gîndul trece abrupt dintr-o albie în alta. Ne aflăm însă mereu într-un mediu vrăjit și obsedat de artă. Protagonistii lui întreabă cu privire la itinerariul pe care-l poate urma astăzi arta. Încotro ar trebui să se îndrepte o operă împătimită să descopere, să semnifice și să comunice adevărurile unei lumi unde negația s-a diseminat, o lume sfîșiată de contradicții și luată în custodie de impasuri grave? Despre toate acestea vorbesc ființe care se leapădă de sine, se asumă, se divid, sub prîfîirea unui dramaturg care le urmărește uneori cu afecțiune și înțelegere, alteori luîndu-și o distanță sarcastică.

Se înțelege de ce piesa, cîteodată incifrată și eliptică, a fost primită cu rezerve.

ADRIANA POPESCU : ... Și Thomas Bernhard a stîrnit foarte multe controverse, din cauza privirii sale foarte critice, chiar sarcastice, asupra vieții actuale din R.F.G. Dramaturgia lui atacă violent mentalități și realități contemporane germane — reamintim că subtitlul piesei *Înainte pensionării* (care se joacă și la Teatrul Mic) este „o comedie a sufletului german“... Nu întîmplător am optat pentru a traduce o piesă de acest autor. E semnificativ că titlul unui recent interviu al lui Bernhard sună „Mă opun, deci exist“ !

MIRA IOSIF : Totuși, atît Bernhard cît și Botho Strauss au încheiat un pact cu publicul...



Actorul Bernhard Minetti în „Der Weltverbesserer“, de Thomas Bernhard

B. ELVIN : Botho Strauss a fost impus mai cu seamă de spectacolele lui Peter Stein. Iar piesa sa *Mare și mic*, pe care am văzut-o în 1979, se joacă astăzi pe mai multe scene ale lumii. Este însă și o scriere care face mai lesne priză cu spectatorii. *Mare și mic* înfățișează destinul unei femei care a eșuat în căsnicie, în profesie, și care se luptă cu singurătatea, cu tăcerea, cu indiferența celorlalți. Bătălia are loc la frontierele unei identități ființei e amenințată să se tulbure și să se năruie. Ni se prezintă descumpănirile, umilințele și tenacitățile unei existențe, în vitala ei frămîntare, de-a lungul unui traiect în care se stabilește mereu o relație dureroasă între posibil și iremediabil. Așadar, o temă care contactează mai ușor atenția.

Dealtfel, și Tankred Dorst îi datorează mult lui Peter Zadek, care i-a montat

prima piesă, *Curba*, pe urmă *Vorbe de ocară* sub zidurile oraşului, *Toller* şi altele.

Un teatru al regizorilor

MIRA IOSIF : *Aceşti autori au fost, după câte ştiu, în mare măsură introduşi de regizori ; Peter Palitzsch, Peter Stein, Peter Zadek, toţi aceştia au jucat un rol însemnat în lansarea noii dramaturgii ! Se spune că azi teatrul din R.F.G. este un teatru al regizorilor ! Directorii de scenă construiesc repertoriul, ei impun structura montărilor, ei determină proeminenţa fenomenului teatral. Ce anume v-a izbit, în această privinţă ?*

SILVIA POPOVICI : L-am întâlnit pe Peter Palitzsch la Frankfurt ! E un distins om de cultură de orientare radicală, un elev al lui Piscator. Personalitatea regizorului, a animatorului, determină aici personalitatea teatrului, şi acest lucru e valabil în toate marile teatre pe care le-am vizitat. Peter Stein atunci se lansa, şi tot atunci s-a impus tânărul Klaus Michael Gruber, spirite creatoare ale căror căutări m-au impresionat profund.

Fecioara din Orleans realizat de Hansgünther Heyme mi s-a părut un spectacol excepţional al teatrului din Köln, cel mai interesant spectacol al stagiunii respective ! Dealtfel, cred că l-aţi văzut în turnee la Bucureşti.

ILEANA BERLOGEA : Autoritatea regizorului este un element important al tradiţiei teatrului german, element cu efecte pozitive, dar uneori şi negative. Această autoritate a directorului de scenă se bazează pe activitatea lui Max Reinhardt, pe aceea a regizorilor expresionişti, cum au fost Karlheinz Martin şi Otto Falckenberg, după cum şi pe principiile şi activitatea de la Bauhaus, cea extraordinară mişcare artistică şi de idei, cu rezultate atât de mari în domeniul arhitecturii — dacă ne gândim la Walter Gropius — dar şi în cel al artelor plastice, dacă îi amintim pe Oskar Schlemmer, pe Schwitters, creatorul „colajului“ etc.

Autoritatea „intendantului“, adică a directorului, este foarte mare, dar de cele mai multe ori aceea a regizorului o depăşeşte, el devenind conducătorul artistic al teatrului. Aşa a fost Hansgünther

Heyme peste un deceniu la teatrul din Köln, Claus Peymann la Stuttgart sau acum la Bochum, Peter Stein la Schaubühne am Halleschen Ufer, Peter Zadek ş.a.m.d. Regizorii, colaborând cu scenografi de renume, au rezolvat adeseori spectacole, punând accentul pe elementele plastice şi cromatice, dar uitându-l pe actor şi importanţa acestuia.

MIRA IOSIF : *Ar trebui specificat mai exact locul fiecăruia în triumviratul Intendant (director), Dramaturg (secretar literar), Regizor.*

ILEANA BERLOGEA : Personalitatea „intendantului“, a conducătorului instituţiei, e foarte importantă, secretarul literar reprezintă iarăşi o pîrgie importantă, dar locul regizorului e hotărîtor pentru faima scenei respective. Hansgünther Heyme a dominat un deceniu teatrul din Köln, fiind în strînsă competiţie cu Claus Peymann, cu Peter Zadek, cu Peter Stein. Datorită posibilităţilor materiale de care dispun aici teatrele, regizorii rezolvă montările în primul rînd

Virtuozitatea demonstraţiei şi limita dăruirii

vizual, plastic, cromatic. Trebuie să spun că în aceste viziuni regizorale actorii sînt doar nişte simpli pionieri. Şi aici întâlnim urmele tradiţiei, ale influenţelor expresionismului, care pune accentul pe culoare şi pe linia muzicală, dar în primul rînd pe nevoia de exprimare vizuală, lucru adîncit şi de reprezentanţii Bauhaus-ului. S-a văzut la Bucureşti *Torquato Tasso* în regia lui Claus Peymann, un regizor important. Practic, ideile spectacolului, dimensiunile lui filozofice erau comunicate prin intermediul decorului, chiar dacă în rolul titular juca un actor foarte bun. Forţa scenografului acoperea totul. Această şcoală scenografică, al cărei promotor este marele scenograf (azi, regizor — *nn*) Wilfred Minks, tînde să rezolve gîndul, propunerea regizorală doar prin decor.

SILVIA POPOVICI : Pe mine m-a preocupat problema actorului, fiindcă am avut tot timpul impresia că actorii sînt foarte buni, sînt profesionişti desăvîrşiţi, dar virtuozitatea demonstraţiei lor e tipic germană, dacă pot spune aşa : la limita dăruirii, fără implicare emoţională. Sînt şi excepţii, fireşte, Barbara Nüsse, de pildă, protagonista *Fecioarei din Or-*

leans, care juca „iluminată“, așa spune, de o patimă, de o forță neobișnuită. Regizorii lucrează într-un ritm rapid, năucitor. O piesă se pune în două luni, într-o disciplină și cu o preorganizare minuțioasă. Dacă în repetiții ei nu au timp să insiste asupra nuanțelor jocului actoricesc, cum sîntem noi obișnuți, în același timp trebuie să recunoaștem că repertoriul se face în funcție de actori, în vederea valorificării interpreților angajați — precum se știe — prin contracte. Peter Palitzsch îmi spunea că a introdus în teatru un sistem de conducere colectivă; actorii principali participă la stabilirea repertoriului, adică a destinului teatrului și a destinului lor totodată.

ADRIANA POPESCU : Eu am avut impresia că actorii pe scenă nu se văd. Explicația pe care mi-o dau poate nu e cea mai adecvată, dar mi s-a părut că jocul lor are o virtuozitate tehnică ce nu trece rampa, cum o trece actorul român, care-și dă sufletul pe scenă. Am văzut o superproducție a lui Peter Zadek la Schiller Theater, rezultat și al unei fabuloase subvenții (în paranteză fie zis, opt milioane a costat renovarea teatrului, și două milioane, această montare !). Spectacolul se numește *Fiecare moare singur* — după romanul lui Hans Fallada. Deși protagonistul era Hilmar Thate, capul de afiș nr. 1 al cinematografilei vest-germane, iar în distribuție figurau Otto Sander, Angelika Domröse, Bernhard Minetti și alte vedete, actorii nu se prea vedeau. Erai monopolizată de scenografia fabuloasă, de perfecțiunea efectelor scenotehnicii. În același timp, am văzut un spectacol, mai aproape de ceea ce considerăm noi un spectacol bun, un Pirandello — *Șase personaje...* Juca Angela Winkler (vă amintiți de filmul *Onoarea pierdută a Katharinei Blum* ?), iar scenografia, în aparență, era ca și inexistentă, se foloseau doar utilajele scenei și luminile (mult timp, cele de serviciu)... Dar această scenografie era de o mare subtilitate. Regizorul Klaus Michael Gruber pune în valoare actorii, ei erau pe primul plan, deși și aici funcționarea scenotehnicii era fascinantă. În ceea ce-l privește pe actorul Bernhard Minetti — de care s-a pomenit — el este un actor care „se vede“ în orice joacă, indiferent de regie sau de scenografie ! Cazul său este unic, așa spune : el se bucură de autoritatea vârstei sale (peste 75 de ani), a unei experiențe de viață și de istorie trăită, și, mai ales, pentru modul în care se implică și ia atitudine ca artist față de toate evenimentele vieții publice. Am avut bucuria de a-l cunoaște și de a-i înmîna programul spectacolului nostru *Minetti* (piesă dedicată lui de Thomas Bernhard). La conferința de presă în care s-a discutat spectacolul lui Zadek, Mi-

netti făcea praf montarea, considerînd inadmisibil modul superficial de abordare a unei problematici atît de grave ca aceea a condiției intelectualului în perioada ascensiunii nazismului. Precizînd că e foarte bine că se joacă *azi în R.F.G.* un spectacol pe această temă, Minetti se făcea totodată purtătorul de cuvînt al spectatorilor îngrijorați de faptul că se cheltuieră atîția bani pentru un spectacol care spune atît de puțin despre un lucru atît de grav. „Mult zgomot pentru prea puțin“ se scria în presă !

CRISTIAN HADJI-CULEA : Cred că „acoperirea“ aceasta a actorilor de către regizor ține de o altă epocă, revoluția în teatrul vest-german. Spectacolele pe care le-am văzut mi s-au părut echilibrate, nici un moment n-am avut impresia „uciderei“ actorilor de către regizor, cum mă așteptam.

În 1980, cînd am fost eu în R.F.G., am văzut actori. Sigur, de un tip diferit față de cei cu care sîntem obișnuți, fiind crescuți într-o școală specifică. În momentul de față, regizorii au căpătat o și mai mare autoritate și mai ales au căpătat dreptul de a munci la un spectacol atîta cît simt că e nevoie.

La Bochum, la fiecare nouă montare a lui Peymann se poate observa cum crește nevoia lui de a lucra cu actorul. De ce ? Am discutat cu Peymann și am înțeles ce s-a petrecut odată cu trecerea lui de la Stuttgart aici : în primul rînd, întîlnirea cu alt public, ceea ce l-a obligat să renunțe la o serie de artificii (care contribuieră la faima lui anterioară), în favoarea unei comunicări mai directe. Bazîndu-se acum pe actori, el potențează receptivitatea afectivă a publicului.

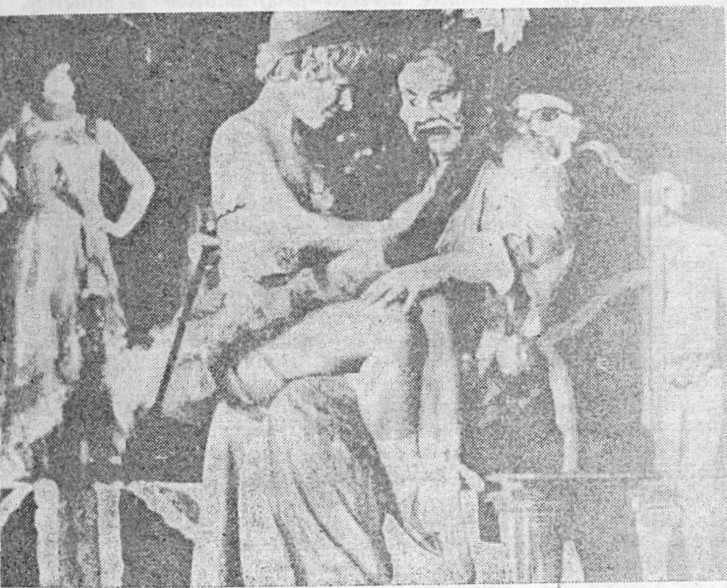
Apropo de Bochum, tot Claus Peymann îmi relatea că, spre deosebire de marile orașe, cu multe instituții artistice și posibilități multiple de a-ți petrece timpul, aici — în afară de teatru —, de la opt seara în sus nu sînt luminate decît barurile cu jocuri mecanice. Deci, singurul spațiu de comunicare rămîne teatrul — căci în fața distracțiilor mecanice, oamenii sînt singuri.

Locul și rolul artistului în societate

ADRIANA POPESCU : Așa remarcă — în acest context — implicarea oamenilor de teatru vest-germani în viața politică a țării. Așa se explică și faptul că toate



1



2



3

1 — „Vilegiaturiștii“ de Gorki,
regia Peter Stein

2 — „Regele Lear“ de Shake-
speare, regia Peter Zadek

3 — Oreste înconjurat de
Erinii în „Orestia“ regia, Pe-
ter Stein

4 — „Hamlet“ de Shake-
speare, regia Peter Zadek



4

discuțiile la care am participat începeau cu considerații estetice care se transformau, de îndată, în dezbateri majore pe tema rolului și locului artistului în societate!

Apelul la solidaritate adresat oamenilor de către același Claus Peymann nu se limita la condiția particulară a orașului Bochum, ci se referea la misiunea teatrului de a salva omenirea de pericolul alienării și însingurării.

MIRA IOSIF: *Există oare în teatrul vest-german și o mișcare artistică „de alternativă”, ceea ce în teatrul anglo-saxon se numește „fringe”, cu alte cuvinte un teatru al „contraculturii”, neinstituționalizat?*

CRISTIAN HADJI-CULEA: În programul pe care l-am avut, eu n-am întâlnit un asemenea teatru, și nici mici trupe care să conteze. Dealtfel, am citit atunci interviul unui regizor care spunea că micile teatre în Germania sînt așa doar pentru că nu au destui bani ca să devină mari, căci ele spre asta tind!

MIRCEA FLORIAN: Eu am dat de această mișcare; este o lume foarte interesantă. Sigur că, după război, s-a produs un reviriment în ce privește teatrul în sens clasic, să-i spun așa, o explozie ce-a țîșnit peste dărîmături. Am văzut un film documentar important, se chema „Teatrul peste dărîmături”, un documentar despre ce-au însemnat fascismul, exodul, războiul, și despre construcțiile teatrale noi. ...Acum, paralel cu această viață teatrală standardizată și burgheză, există și o alta, folosesc un termen vechi dar util, o *mișcare subterană*, care desigur încearcă să găsească fel de fel de fonduri. Sînt tineri care fac teatru de dragul teatrului, dar nu-l pot face cu buzunarele goale, fără mijloace! Ei încearcă un sistem de „mecanat”, să atragă susținători și subvenții. Este un teatru interesant și el poate fi întâlnit, actînd firesc în cele mai bizare locuri: la Documenta-Kassel*, în Trödel-Markt-uri**, și în special în cluburile de artă; melanjul de genuri artistice face ca aceste locuri să aibă funcția unor creuzete. Toate acestea mi-au lăsat o foarte bună impresie, dincolo de țesătura prea vibrată a programelor. Aici, muzica se îmbină cu actul teatral și se încearcă o apropiere de un teatru sincretic, apelîndu-se foarte des și direct, uneori chiar grosolan, la formule originare, la teatrul

* Documenta-Kassel, expoziție periodică de artă plastică în orașul Kassel, gazdă a unor variate manifestări artistice.

** Piețe de vechituri, talcioc.

antic sau la cel folcloric. Se joacă fel și fel de spectacole pe o tramă concepută în colectiv, apar experimente care sînt legate de alte arte — arta plastică, poezia actuală — și unele, sigur, nu sînt nici noi, sînt reluări ale unor happening-uri... Este un transfer de modalități, care continuă, prin tot ce înseamnă influențe, dinspre noua pictură expresionistă germană, dinspre „noi sălbatici” ai picturii sau „noul val” din muzică sau „sunetul plastic”...

MIRA IOSIF: *Ar fi interesant de consemnat tendințele care se manifestă azi în arta spectacolului; anume direcții programatice și stilistice pe care le-ați sesizat...*

ADRIANA POPESCU: Înainte de a vorbi despre tendințe stilistice, aș remarca un fenomen specific, de structură: periodic are loc o *polarizare a atenției* asupra cîte unui centru teatral. Asta depinde de autoritatea artistică a celui care preia, la un moment dat, cu o întreagă „echipă”, conducerea cîte unui teatru, imprimîndu-i „marca” personalității sale. În urmă cu cîțiva ani se vorbea cu precădere de teatrul din Stuttgart, apoi atenția s-a concentrat asupra teatrului din Bochum. ...Astăzi e în prim-plan Schiller Theaterr...

Ilustrii, crainicii imediatului

ILEANA BERLOGEA: Ar trebui să vorbim despre cultul pentru clasici, trăsătură marcantă în teatrul german; nu mă refer la faptul că piesele lui Schiller sau Goethe — și nu numai fiindcă vine jubileul — se joacă, concomitent, în nenumărate versiuni, ci la tradiția și nevoia de a reveni asupra dramaturgiei secolelor trecute. Totdeauna, jumătate din piesele din repertoriu sînt titluri clasice, piese prezentate într-o permanentă înnoire, solicitînd la maximum regizorii...

SILVIA POPOVICI: Mi s-a părut interesantă diversitatea stilistică vădită în spectacolele cu texte clasice. Dar spectacole „clasice” în sensul literar al cuvîntului sînt puține... Cele mai șocante sînt cele experimentale, mai cu seamă că se fac pe texte clasice. Peter Stein a realizat pe *Broștele* de Aristofan un uriaș experiment de expresivitate psihofizică, în care spectatorii erau puternic implicați.

B. ELVIN: Adriana Popescu a vorbit despre implicarea socială a teatrului. În adevăr, actualitatea a devenit, în mod răspicat, climatul de cugetare al scenei, și nimeni nu consideră că artistul făptuiește un delict de superficialitate ocupându-se de temele figurând pe pagina întâi a cotidianelor. Se socotește de la sine înțeles că teatrul are drept cîmp de observație și de gîndire prezentul, iar spectacolul înseamnă o luare de poziție. Dealtfel, nevoia dezbaterii problemelor

În „Faust”, miracolele circulă docil și placid

urgente ale contemporaneității, care a fost și sursa din care s-au născut cu ani în urmă teatrul politic al lui Piscator sau Brecht, iar mai tîrziu teatrul documentar, constituie o latură definitorie a climatului artistic german. O atestă și felul cum sînt jucați clasicii. Așa, de pildă, în viziunea lui Claus Peymann, *Faust* nu era în primul rînd poemul energiei spirituale, ori lupta cunoașterii cu propriile-i margini, ci documentul unei epoci care lasă în urmă evul mediu și clericalismul, îndreptîndu-se spre formele de viață și de gîndire burgheze, astăzi devenite structuri stagnante și sclerozate. În spectacolul din 1977 al ansamblului din Stuttgart *miracolele* circulau docil, placid și declasate. Deliberat erau coborîte la nivelul unui public care consumă fără consecințe tot ce e zguduitoare și senzațional într-o existență, o lume reducînd drama și bucuria de a fi la gînduri gata făcute și la sentimente fără adîncime. Un univers în care artificialul se dă drept autentic, iar prisosul de minuni științifice nu poate anestezia întrebările simple, dar fundamentale ale conștiinței. Așa, de exemplu, *Intrigă și iubire* a fost transcris scenic de Roland Schöfer ca o dovadă a chipului cum puterea manipulează tinerețea, încercînd să-i extorcheze elanul și ingenuitatea pentru a le returna și folosi în propriul ei interes. Așa, bunăoară, în spectacolul lui Luc Bondy cu *Strigoii* de Ibsen se sugera ideea că sîntem răspunzători de destinul nostru, datorită omului fiind aceea de a se manifesta printr-o neîncetată opțiune; altminteri e culpabil.

Nu-i mai puțin exact însă că implicarea teatrului în viața socială ia uneori aspecte controversabile, iar ceea ce ar trebui să fie relevant devine stereotipie ori primejdioasă reducere de sensuri. În

această ordine de idei, îmi amintesc de spectacolul lui Niels-Peter Rudolph cu *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni. Unde Truffaldino (văzut ca un șomer, descinzînd din neorealismul italian și războindu-se inventiv și păgubos cu o societate pecețluită de bunăstare, vacuitate nevrotică și disoluție etică) nu ființa nici în Veneția secolului XVIII, nici în Occidentul de astăzi, și nu-și găsea determinantele. Îmi aduc aminte, de asemenea, de spectacolul din Frankfurt cu *Medeea* lui Euripide, care citea piesa ca o pledoarie violentă pentru emanciparea femeii. Ceea ce l-a făcut pe un cronicar să noteze: „Euripide a încercat să explice fapta nebunească a eroinei, dar regizorul s-a încrîncenat s-o justifice”.

Replica energică împotriva interpretărilor abuzive, reacția contra transformării iluștrilor în crainicii imediatului n-a întîrziat să se manifeste. Așa s-a conturat în ultimele stagioni o altă formă de „angajare” a clasicii în contemporaneitate. Noile exegeze scenice (*Othello* de Shakespeare și *Ifigenia* de Goethe, Schiller Theater — 1982) își propun să abordeze capodopera ca și cum ar fi fost scrisă astăzi și într-un spirit de fidelitate față de ansamblul ei de gînduri. E o perspectivă evident superioară, evident fecundă, dacă nu se exprimă doar prin intermediul decorului și al costumelor și dacă actul de restituire a totalității sensurilor textului clasic se îndeplinește în lumina unei semnificații prioritare, cu deosebire acută. E interesant de observat însă că absența unei concepții reorganizînd scrierea și a unui țel prevalînd cu urgență asupra altora a fost resimțită de o parte a opiniei critice și de unii spectatori ca simptomul unei derute în fața complexității dezarmante a actualității.

CRISTIAN HADJI-CULEA: Am văzut foarte mulți clasici, începînd cu acei *Torquato Tasso* adus de teatrul din Bochum la București, și ceea ce m-a frapat este o contemporaneizare acută a spațiului și a timpului de joc. E vorba de o modă. Aceea a contemporaneizării formale a clasicii. Acțiunea din *Torquato Tasso* era plasată prin anii 1955—1960, și presupun că asta avea o importanță pentru spectatorul cunoscător al epocii respective în R.F.G. În general, foarte multe spectacole cu texte clasice sînt plasate în contemporaneitate, ceea ce implică relații de *alt tip* cu spectatorul, întrucît apelează la un sistem de referință familiar.

În ce măsură spectacolul devine important, în ce măsură această contemporaneizare face semnificative ideile din text, e o problemă care ține de talentul creatorilor, de forța lor analitică. Asta e o treabă mult mai dificilă și nu se în-

filnește prea des nicăieri, deci nu numai în spațiul vest-german.

Umorul la Eschil

ADRIANA POPESCU : Fiindcă vorbim de „contemporaneizarea“ clasicii, nu e lipsit de interes să amintesc aici poziția unui alt copil teribil al regiei vest-germane, Peter Stein, autor, printre altele, al montărilor mult discutate cu *Vilegiaturistii* de Gorki, al lui *Shakespeare Memory*, al *Trilogiei revederii* și al aceluși „proiect antic“ *Orestia* (spectacol desfășurat la Schaubühne am Halleschen Ufer) în legătură cu care nega — cel puțin teoretic — orice intenție de actualizare forțată a textului clasic. Stein susține că misiunea unui regizor este de a găsi actualitatea în *litera* textului pe care îl pune în scenă și făcea o pledoarie absolut magistrală, cu argumente superbe, pentru un teatru de tip *literar*.

CRISTIAN HADJI-CULEA : ... Cu o documentare excepțională ! Pe care am înfilit-o dealtfel în tot teatrul german. Exemplare în acest sens sînt *cărțile* (de fapt, programe de sală) pe care teatrul din Bochum le scoate la fiecare premieră.

ADRIANA POPESCU : Spectacolul lui Stein era șocant și chiar enervant la prima vedere, fiindcă tot timpul funcționa un pleonasm între cuvînt și gestul scenic. După aceea însă devenea foarte convingător, fiindcă intrai în mecanismul convenției. Ni se propunea o imagine străvezie în raport cu intențiile regizorale. De pildă, toate personajele pozitive erau îmbrăcate în alb și călcau pe un spațiu presărat cu praf de cretă, iar geniile rele erau îmbrăcate în costume minjite cu un fel de noroi sintetic care lăsa urme în sală, și, firește, și pe spectatori ! Noțiunea de maculare era vizualizată din belșug prin vopsea roșie care împroșca albeața orbitoare a unui portal-arc de triumf, astfel încît la sfîrșitul reprezentației acumularea de evenimente scenice se traducea printr-o adevărată orgie de culori !

CRISTIAN HADJI-CULEA : Formal, și Stein contemporaneizează. Între niște limite, evident. Chiar dacă nu aduce zeițățile ca niște personaje de azi, el sugerează totuși, prin felul în care și-a gândit Corul, atmosfera insulelor grecești ; coriștii aduceau foarte mult cu lumea sa-

tului din *Zorba grecul*, ca să fac o comparație la îndemîna publicului nostru. *Orestia* e un spectacol care a făcut multă vilvă — e întreaga trilogie a lui Eschil, ține nouă ore și tot teatrul a fost transformat în vederea acestui spectacol. Stein susține că tot ceea ce face el reprezintă doar o clarificare, o înțelegere adîncită a textului clasic ; din punctul meu de vedere, el ajunge uneori chiar la ridicol. El afirmă, de pildă, că a descoperit umorul lui Eschil și ne-a explicat timp de zece minute o scenă la care vă garantez că în sală n-a ris nimeni... nu numai noi, cei care veneam din alte spații culturale, dar nici spectatorii nemți, care traversau strada din spațiul german, venind cu perne, cu pături — căci scaunele fuseseră demontate, iar publicul se așeza pe podea. La un moment dat, la Delphi, Oreste stă pe cunoscutul bolovan, și în jurul lui Eriniile dorm. Scena durează aproape un sfert de oră. De ce ? Care e motivul ? Stein explică : Eriniile nu dorm niciodată. Lucru perfect adevărat ; dar ceea ce pentru spectatorul din timpul lui Eschil era un loc comun, în spectacolul lui Stein nu înseamnă nimic. Asta pentru că regizorul nu depășise bucuria livrescă de a ști, și n-a trecut la a *comunica*. Ceea ce nu înseamnă că *Orestia* n-avea foarte multe și serioase rezolvări, fiind cea mai interesantă montare pe un text clasic pe care am văzut-o în ultimii ani.

ADRIANA POPESCU : Eriniile simbolizau teama de moarte a cetățeanului Greciei antice — zeițățile care nu dorm niciodată fiind din această cauză atît de temute. Dar societatea epocii lui Eschil aflîndu-se într-un moment de declin, asta se traducea și printr-un declin al autorității zeițăților. De aceea, Eschil își permitea să le ridiculizeze. Umorul îi aparține deci lui Eschil, nu lui Stein, textului, nu regiei !

CRISTIAN HADJI-CULEA : Dar spectatorii care nu participaseră la conferința lui Stein nu puteau înțelege acest umor.

Teatrul și ispita tehnicii

ADRIANA POPESCU : Mi s-a părut că, în cadrul unei diversități incontestabile, predomină totuși tipul de spectacole cu o vizualitate axată mai ales pe

scenografie, pe metafora scenografică, și foarte puțin pe metafora regizorală și pe semnificațiile subtextuale.

MIRCEA FLORIAN : În altă ordine de idei, aș vrea să vorbesc despre impactul pe care spectacolul de televiziune îl are în R.F.G. asupra spectatorului, asupra conștiinței chiar a celor care fac spectacole; observația formulată aici cu privire la „monstruozițata” scenotehnică a unor montări vizează de fapt această ofensivă a tehnicii asupra artei teatrale. Am observat acest lucru la Darmstadt, teatru care prin dotare și-a ucis viața artistică... Acolo nu se mai joacă, trupa aproape s-a dizolvat; acum 11 ani era o trupă bună, acum nu mai este nimic... lumea nu mai vine la această întreprindere enormă, gigantică.

Mișcându-mă către Hamburg, undeva la un teatru mic, cum este Theater in der Zimmer, am văzut *Candide* de Voltaire, într-o sală mică, ce se putea lipsi de gadgets-uri tehnice; n-o făcea, din nevoie de a se ralia la imaginea societății superindustrializate. Existau aici niște proiecții cu laser, niște nebunii, nu din dorința de a epata, ci din dorința de a fi în pas cu ultimele invenții. ...Dar rezultatul era o inadecvare. Spectacolul, făcut de Gerda Gmelin, nu era rău, un spectacol muzical, de cabaret, de teatru cu măști... un grup de șase actori jucau cele 20 de roluri; foarte interesant, dar inadecvat. Într-o montare enormă ca *Amadeus* la Hamburg poate erau necesare proiecții, coloane de lumini și așa mai departe, însă în acest *Candide*, jucat într-o sală mică, nu mai știu de ce era nevoie de toate acestea, și mi-am dat seama de tentația de „a ajunge din urmă” acest timp tehnicitizat.

...Muzica are un loc important în spectacolele de teatru, nu numai în spectacolele teatrelor nesubvenționate, neinstituționalizate, dar și în spectacolele tradiționale. Întimplător, *Amadeus* era chiar despre muzică, însă multe spectacole folosesc eficient muzica. Ar trebui amintit aici spectacolul de operă; operei i se rezervă o cotă importantă din subvenția teatrelor... Am văzut la Festwochen (Săptămânile festive) din Berlinul de Vest o operă de Verdi, extraordinar montată, regizată de Hans Neuers; eu mă dușesem să-l văd pe Cobos care era dirijorul orchestrei. Totul m-a frapat.

B. ELVIN : Mi-e teamă că discuția noastră, încercând să cuprindă și decisivul și felurimea și anexele unei mișcări artistice, trece cu vederea umanismul operelor ei, ceea ce spun ele despre om, calitatea lor artistică. Spre exemplu, o ob-

sesie constantă a teatrului vest-german e teama că ființa se lasă ușor păcălită de o iluzie ori de un avantaj, devenind propriul ei complice, depravându-și judecata, uniformizându-se și anulându-se. Prin cele mai reprezentative dintre înfăptuirile sale, teatrul vest-german e, astăzi, în cultura lumii, ambasadorul activ al acestei cauze amenințate, fragile, nobile.

SILVIA POPOVICI : Ceea ce dumneavoastră toți ați spus azi aici confirmă ceea ce am văzut și am constatat și eu, acum câțiva ani, când am cunoscut teatrul vest-german ca invitată a centrului Internationes. Aș încheia spunind că m-a impresionat aflulul imens de public către sălile de teatru, oameni de toate vârstele, dar mai ales tineret... Cred că efervescența din teatrul Republicii Federale Germania se datorează acelor animatori de teatru despre care ați vorbit, directori, regizori, dramaturgi, și de asemenea grijii cu care se face repertoriul. Clasici, cum am văzut, și piese contemporane de acut interes, piese cu problematică socială, sau care se adresează tineretului. Aș fi vrut să ne referim mai mult la public, la strategia cuceririi lui, la grija deosebită pentru satisfacerea exigențelor sale, pe de o parte, și la cultivarea lui, pe de altă parte. Publicul este un factor activ în relația scenă-staluri, el ia parte, e consultat în alcătuirea programului de piese, participă la finisarea noilor lucrări, cum s-a spus, e pasionat de viața teatrului...

MIRCEA FLORIAN : Aș mai adăuga că, timp de aproape patru luni, timp în care am „zigzagat” în Republica Federală Germania, ca invitat al D.A.A.D. (Deutsche Akademische Austauschdienst) și al Internationales Musikinstitut, mi-am verificat ipotezele și imaginile preconcepute, le-am confruntat cu o realitate vie, schimbătoare și deosebit de complexă. Viața culturală este foarte interesantă, dar uneori prea vibrată, oferind spectatorului o abundență și un volum greu de înghițit, darmite de mestecat!

MIRA IOSIF : *E extrem de dificil să trecem în revistă, nicidecum să epuizăm, complexitatea acestei mișcări teatrale, atât de bogate, de diverse, nu lipsită, firește, de contradicții, mișcare cu rădăcini în istorie și cu ramificații întinse în prezent. Considerînd, însă, că am schițat doar un vag contur al hărții, mulțumim invitațiilor noastre pentru ajutorul dat în alcătuirea acestei scheme de lucru din atlasul nostru teatral.*

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

PRIMĂVARA EROULUI

de Emil Poenaru

Data premierei : 25 ianuarie 1983.
Regia : EUGEN MERCUS. Scenografia : TATIANA MANOLESCU ULEU. Imagine film : DAVID REU. Distribuția : VIRGINIA ITTA MARCU (Mama); PAULA IONESCU, CONSTANȚA COMĂNOIU (Sora); GETA GRAPĂ (Femeia bătrână); LUMINIȚA BLĂNARU (Fata); VICTORIA COCIAȘ ȘERBAN (Servitoarea); NICOLAE C. NICOLAE (Bătrînul); PAUL LAVRIC (Aprodul); DAN DOBRE (Muncitorul); DAN SÂNDULESCU (Avocatul); ION JUGUREANU (Colonelul); IOAN GEORGESCU (Ziaristul); GEORGE M. GRIDĂNUȘU (Plutonierul).

Opțiunea teatrului pentru piesa lui Emil Poenaru, inspirată — după cum precizează autorul — din procesul de la Brașov, din primăvara anului 1936, al tinerilor comuniști și antifasciști în fruntea cărora s-a aflat tovarășul Nicolae Ceaușescu, reprezintă un gest repertorial extrem de semnificativ pentru afișul stațiunii.

Piesa este o reconstituire cvasidocumentară a evenimentului, proiectată însă nu asupra eroilor acestuia, ci asupra martorilor mai mult sau mai puțin implicați în desfășurarea faptelor. Aceștia sînt, așadar, convocați la rampă, fie ei persoane reale, cu identitate precizată — Mama

(Alexandra), Sora (Niculina), Avocatul (Bobancu), Ziaristul (Gherman) —, fie personaje imaginare, posibile simboluri ale unor categorii sociale diverse — Muncitorul, Servitoarea, Femeia bătrână, Plutonierul etc. Trama este construită din linii simple: cu excepția citorva *flash-back*-uri, plasate, toate, în prima parte și vizind o sumară punere în temă a spectatorilor, acțiunea se petrece în sala de așteptare a tribunalului, în preziua și în ziua procesului. Aici se adună protagoniștii, povestind întâmplări premergătoare farsei judiciare, comentînd fazele instrucției, evocînd figurile și personalitatea celor pe nedrept întemnițați. Astfel, deși eroul acelei fierbinți primăveri nu apare efectiv în scenă, portretul său prinde viață treptat din relatările celor ce l-au cunoscut. Autorul încearcă să înzestreze caracterele cu o psihologie cit mai complexă; notabilă, în acest sens, este realizarea Bătrînului, exponent al micii-burghezii depășite de realitățile istorice. Narațiunea se sprijină pe document, se utilizează citate din presa vremii, ce descriu atitudinea demnă a acuzaților deveniți acuzatori ai ordinii sociale și ai regimului.

Figura centrală a piesei este Mama; ea întrunește virtuțile și trăsăturile femeii din popor — înțelepciune, curaj, generozitate —, ce înțelege necesitatea luptei pentru libertate, al cărei erou e fiul ei; această înțelegere, deși nu-i scade durerea de a-l vedea aruncat în închisoare, o ajută să înfrunte viața cu fruntea sus, îi întretine speranța într-un viitor al luminii și adevărului. Grevată de unele lungimi, ca și de un anume dezechilibru compozițional, lucrarea se susține însă prin problematică și prin tonul just.

Spectacolul (regia: Eugen Mercus) adaugă textului un plus de dinamism, prin introducerea unui prolog filmat (imagine: David Reu), în care, pe un ecran mobil, sînt proiectate fotografii de arhivă, comentate din off de lectura pasajelor de ziar referitoare la evenimentul evocat



Scenă din „Primăvara eroului“ de Emil Poinaru, Teatrul Dramatic din Braşov, regia, Eugen Mercus

(acestea vor reveni, cum am mai spus, în replicile unor personaje), ca și prin materializarea unor episoade anterioare procesului (aducerea deținuților, în lanțuri, la arestul tribunalului, de pildă) în imagini pregnante, realizate printr-o inspirație utilizare a eclerajului. Formula putea fi, cred, fructuoasă pe tot parcursul montării, servind intențiilor documentare ale piesei; i-a fost însă preferată soluția cadrului scenic fix (autoare: Tatiana Manolescu Uleu), care sugerează, e drept, masivitatea pretențioasă a clădirii, dar care imprimă, nu mai puțin, o tentă de convențional și o desfășurare greoaie reprezentăției. Altminteri, se cuvine remarcată sobrietatea cu care regia a abordat suportul dramaturgic.

Aceste calități caracterizează și jocul majorității actorilor. Virginia Itta Marcu interpretează rolul Mamei cu sensibilitate și patos bine controlat. Nicolae C. Nicolae reușește, printr-o permanentă vibrație interioară, momente emoționante în creionarea Bătrînului. Geta Grapă (Femeia bătrână) și Luminița Blănaru (Fata) alcătuiesc cu dăruire un duet bine orcheștrat. În rolul Servitoarei, Victoria Cociaș Șerban semnează o izbită compoziție, rezultat al unei atente studieri a intonației și atitudinilor adecvate biografiei personajului. Dan Săndulescu (Avocatul) are dezinvoltură și eleganță, Paul Lavric (Aprodul) — umor temperat și natural. Ion Jugureanu (Colonelul) schițează din trăsături puține, dar precise, cinismul celui ce se crede etern instalat în funcție. Ioan Georgescu transmite entuziasmul și vioiciunea ziaristului, dar jocul său rămâne prea linear. George M. Gridănușu abuzează de „culoare locală“ și clișee comice în interpretarea Plutonierului. Dan Dobre (Muncitorul) și Paula Ionescu (Sora) rămân la granița „prezențelor utile“ în spectacol.

Alice GEORGESCU

**TEATRUL DE STAT
DIN REȘIȚA**

MĂ PROPUN DIRECTOR

de Viorel Căcoveanu

Data premierei: 28 octombrie 1982.

**Regia: MIHAI MANOLESCU.
Scenografia: ION BOBEICĂ.**

Distribuția: GRIGORE ALEXANDRESCU (Directorul); CORNEL MANOLESCU (Stănoiu); CRISTIAN DRĂGULĂNESCU (Buciuman); LUDMILA URSACHE (Secretara); VALENTIN IVANCIUC (Dresorui); GEORGE URLICĂ (Șoferul); CONSTANȚA TARAULEA (Irina); EUGEN IOSIF (Orac); MARIAN STAN (Tudor).

Cu opt volume publicate, cu trei piese jucate în ultimele patru stagioni, Viorel Căcoveanu e un nume cunoscut în literatură. Teatrele l-au acceptat fără să-l suprasolicite. Piese sale (*Sentință pentru martori*, *Notimpul speranței*, *Valsul de la miezul nopții*), scrise cu talent, dar fără strălucire deosebită, se aliniază, modest, celor de interes restrins, cărora nu li se poate reproșa nimic, dimpotrivă, cărora li se recunosc meritele, dar nu stîrnesc entuziasmul. Nimic nu prevestea saltul pe care avea să-l facă Viorel Căcoveanu.

veanu : noua sa comedie, *Mă propun director*, îl plasează, după părerea noastră, în elita dramaturgilor. Ne surprinde, cum spuneam, această spectaculoasă modificare a statutului său, după o perioadă de acumulari, căutări, decantări, ne surprinde și ne bucură. Piesa, ale cărei virtuți au fost puse fericit în evidență de spectacolul Teatrului de Stat din Reșița, este, prin tot ceea ce ne propune, o veritabilă comedie de actualitate, o comedie incisivă, neiertătoare, curajoasă și constructivă, o comedie bine scrisă, cu replică vie, spumoasă, cu personaje precis conturate și colorate intens. În linii mari, iată subiectul : directorul unui circ, om cinstit în fond, dar moale, fără curaj, fără personalitate, deprins să-și rezolve problemele pe calea compromisurilor, mai mărunte sau mai mari, este destituit pentru a se face loc unui tânăr care, fără studii, fără experiență, fără vocație, are „meritul” că e fiul unui director general. Operațiunea o inițiază și o conduce, perfid, doi inspectorași, subalterni ai directorului general, cu consimțământul tacit al acestuia. De ce toate acestea ? Pentru că tânărul și logodnica lui căzuseră la examenul de admitere în facultate. Lucrurile par să se rezolve, urzeala celor doi inspectorași zeloși pare să țină, dar se împotrivesc tânărul, care de fapt nu voia postul de director, el nu reușise la facultate fiindcă voia să-i servească tatălui său, cu al cărui stil de muncă și de viață nu era de acord, o lecție usturătoare.

Firește, povestit astfel, subiectul apare arid, schematic. Nu e deloc așa, pentru că pe această canava se brodează fastuos, exploatându-se cu dibăcie multe situații posibile, dintre care nu puține sînt absurde și monstruoase. Este veștejită lipsa de curaj, de atitudine, de răspundere, este demascată impostura, este condamnată linguseala. Este demontat, cu pricepere și migală, mecanismul relațiilor antisociale, lipsite de principialitate, dintre subalterni și șefi, în care cei dinții mint și linguesc, raportează false succese, iar ceilalți ajung să nu mai poată trăi fără adulatori, fără slugi servile, fără minciună, fără necinste. Interesant, în această comedie, decisiv, pentru reușita ei, este modul cum se înfățișează nu alienarea propriu-zisă a conștiinței directorului general, ci cauzele care au dus la această alienare, presiunea constantă exercitată de subalterni, prin întreaga lor atitudine, asupra unui om care se abate conștient, dar neputincios să se opună tentației, de la un drum adevărat și drept, pe căile lăturalnice ale vieții de minciună și huzur.

Decorul se înfățișează ca un maneaj de circ. La circ se și petrece prima parte a acțiunii, dar nu în maneaj, ci în biroul directorului ; partea a doua se petrece în bi-



Scenă din spectacol

roul directorului general. Și totuși, manejul sugerat de scenograful Ion Bobeică este foarte potrivit spiritului acestei comedii despre o zonă în care disciplina și educația au lăsat locul dresurii. Fără a insista asupra acestei soluții, regizorul Mihai Manolescu a exploatat-o cu folos. Regizorul conduce spectacolul cu echilibru și măsură, fără îngroșări și stridențe, semn al maturității și inteligenței eliberate de ispita grauității și a ostentației. Meritele lui Mihai Manolescu se văd și în interpretarea pe care actorii teatrului reșițean o dau personajelor comediei *Mă propun director*. Cel mai izbutit ni s-a părut a fi portretul realizat de excelentul Cornel Manolescu, subtil, degajat, dezinvolt în rolul directorului general Stănoiu. Îl secondează cu siguranță și umor amar, Grigore Alexandrescu (directorul de circ). Bune prestații au Cristian Drăgulănescu și Eugen Iosif (cei doi inspectori), ca și Marian Stan (Tudor, fiul răzvrătit și justițiar al directorului general). Am mai reținut cu plăcere, urmărindu-i cu interes, pe Ludmila Ursache, Valentin Ivanciuc, George Urlică și Constanța Taraulea, într-un spectacol realmente bun, tonic, reconfortant, care onorează colectivul reșițean și propune o nouă comedie, despre care, cu siguranță, se va mai vorbi.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL DRAMATIC
„MARIA FILOTTI“ DIN BRĂILA

DESPOT ERACLIDUL

de Dan Mutașcu

Data premierei : 13 februarie
1983.

Regia : CONSTANTIN CODRESCU.
Scenografia : VLADIMIR POPOV.

Distribuția : BUJOR MACRIN (Despot); MIRCEA VALENTIN (Rudolf Strickgrüber); GEORGE ȘOFRAG (Quaternus); MARIN BENEA (Dumitru al Dorridei); NICOLAE CIOCOIU (Moțoc); ANTON FILIP (Tomșa); ROMEO MUȘTEANU (Tellegessy); NICOLAE BUDESCU (Ferhat Aga); ADRIAN NĂSTASE (Johann Sommer); CONSTANTIN CODRESCU (Mamant); GEORGE ȚOROPOC (Spancioe); VICTOR IANCULESCU (Stroici); GHEORGHE BOIANGIU (Grigorie); PETRE CURSARU (Ioan Inocențiu); ILDY CODRESCU (Theofana Hașiotis); ELENA ACIU (Slujnica); DUȚA GURUIANU (Orlanța); NICOLAE ȚĂRANU (Johannes Mergesian); DAN COLCER (Albert Lasky); și ELENA PATAP, GABRIELA DIMA, MARIANA GOLUB.



Ildy Codrescu și Bujor Macrin

în ale scrisului. Veche, deoarece piesa se înscrie în vastul capitol cultural al „reluărilor“; se reiau nu numai un subiect și o temă, dar și un personaj, și, încă, față de piesa veche, piesa cea nouă are și ea parcă tot o funcție restauratoare.

Dacă Despot Heraclidul din piesa lui Vasile Alecsandri era văzut de către acest întemeietor de teatru românesc ca un aventurier, uzurpator al tronului Mușatinilor, ca un element alogen, lipsit de sentimentul dragostei de patrie, respins de organismul social, Dan Mutașcu, azi, cată să-l pună într-o lumină nouă, mai realistă, sub un ochi mai scrutător, care să nu-i mărească defectele sau viciile și să nu-i micșoreze calitățile ori virtuțile. Nu e o reabilitare a personajului, dar o restaurare, da, a personajului istoric, fi-rește, în lumina ultimelor cercetări. Întreprinderea lui Dan Mutașcu, pariul său artistic, era să acordeze în aceeași fire elementele contradictorii rămase prin mărturiile cronicarilor și ale istoricilor, pentru ca toate aceste contradicții să-și găsească rostul în mărturisirea unui suflet. La Dan Mutașcu, Despot se mărturisește, își arată, așadar, măștile și fețele, suprafețele și ascunzișurile, care, desigur, nu toate corespund adevărului istoric, dar toate își răspund în planuri euristice, ale minții sau mai adânc, temperamentale. Din acestea se desprinde stilul de a trăi al condotierului, visător și ambiționind mult și grandios, dar sfir-

În sfârșit, mult așteptatul eveniment s-a produs: vechea sală a teatrului din Brăila a fost repusă în rosturile pentru care a fost construită. Meșterii restauratori au lucrat bine. Sala și-a recăpătat nu numai funcționalitatea, dar și strălucirea de odinioară, spre bucuria iubitorilor de teatru brăileni, a noastră a tuturor, cei care vedem în orice acțiune de salvare a monumentelor trecutului o garanție a puterii noastre de a dăinui.

Nici că se putea alege mai nimerită, pentru inaugurarea unei săli considerate azi ca o expresie arhitecturală a istoriei de piatră și de zid a orașului, decât o piesă istorică; și, ca actul să devină simbolic, piesa aleasă este și nouă și veche. Nouă, în sensul că aparține unui autor debutant în ale teatrului, dar nu

șind meschin și păcătos, căci mijloacele lui — nepotrivite visului — sînt ale vremii și ale oamenilor care nu visează și nu au visat, și care l-au prins și pe el în circumstanțele silniciei și ale siluirii; presiunile celor puternici, exercitate asupra celor slabi, sau intrigile, în care se întrec deopotrivă și cei puternici și cei slabi, l-au împresurat, așadar, și l-au modelat. În sfera mijloacelor, el este omul vremurilor lui Machiavelli: Ceea ce face din condotier un personaj modern este conștiința ratării — dar aceasta nu influențează cîtuși de puțin exercitarea puterii sale asupra supușilor —, luciditatea, mai mult decît premoniția propriului sfîrșit. Aici transpare o etică (sau poate e mai bine zis o estetică) existențialistă. Personajul e rudă bună cu Caligula al lui Camus.

Drama ar fi avut forță dacă autorul n-ar fi neglijat, din păcate, conflictul, care ne apare mai degrabă adiacent decît subiacent acțiunii. Intriga este slabă, și încă slăbită de un fir epic care îngăduie personajului să se explice în diferitele sale ipostaze, dar nu sporește tensiunea dramatică. Celelalte personaje (numeroase) sînt abia schițate, participînd mai mult formal la drama prințului. Sînt neîmpliniri în sfera formei, care se răsfrîng asupra conținutului replicii, și deci al trăirii, scăzîndu-i intensitatea și chiar falsificînd uneori intenția artistică. Unele replici, memorabile în sine, ar fi căpătât mai multă pondere printr-o interacțiune psihologică, dacă aceasta ar fi existat.

Spectacolul realizat de Constantin Codrescu, regizor-pedagog și subtil cunoscător al artelor teatrale, prezintă și el, *mutatis mutandis*, aceleași virtuți de conșinut și neîmpliniri ale formei. Este un spectacol ambițios în ce privește rigoarea înfățișării scenice și a reconstituirii istorice — desigur, atît cît au permis posibilitățile materiale. Decorurile și costumele semnate de Vladimir Popov s-au vrut și realiste și simbolice, dar n-au reușit decît să exprime emblematicul. Trunchiuri de copaci afirmate de frînghii flexibile sugerează o pădure reală, dar și desîșul de patimă pe care-l străbat personajele; aceleași trunchiuri funcționează și ca niște draperii ce organizează spațiul pentru scenele statice, contribuind astfel discret la un plus de distanțare a spectatorului față de consumul de trăire dramatică; aceasta, nefiind îndeajuns de tensionată, rămîne doar o motivație a tablourilor vivante, frumoase în sine, însă fără forță de persuadare. În acest decor, deopotrivă simbolic și funcțional, evoluează, cum am spus, actorii, în costume

care s-au vrut de epocă (rigoarea reconstituirii), dar sînt în dezacord cu expresia modernă — uneori, mondenă! —, autorul intenționînd de fapt să exprime, prin intermediul unui pretext istoric, semnificații contemporane. Ritmul spectacolului este egal, înregistrînd pe parcurs o oarecare monotonie, aceasta pentru că s-a respectat, cu tot dinadinsul, „curgerea“ textului.

În schimb, semnificațiile piesei au fost redade curat, adică fără obnubilări și fără apăsări inutile, mai ales în interpretarea protagonistului, Bujor Macrin, care și-a mulat cu inteligență temperamentul pe megalopsihia personajului. Despot al său e pe rînd cinic și crud, sentimental și tandru, mînios și iremediabil resemnat, dar toate acestea pe fondul unei ușoare crispări nervoase, pe care i-am dori-o transformată într-o febrilitate a omului bolnav de absolut.

Din numeroasa distribuție, mi s-a părut interesantă, plăcută, temperamentală, Ildy Codrescu în Theofana-doamna, căreia actrița îi relevă feminitatea esențială: veghe îngrijorată asupra bărbatului iubit și alint copilăresc sub mîngiere. Nu mai puțin interesantă este și evoluția Dușei Guruianu, în Ortașă, voluptuos tandră și exploziv revendicativă.

În alte roluri, cu ceva mai multă pondere psihologică, au realizat creații notabile, în primul rînd, Constantin Codrescu în Mamant — înțelept și oracular; apoi, Marin Benea în Dumitru al Dorridei — joc între obrăznicie și lășitate; George Șofrag (Quaternus) — devoțiune măcinată de îndoieli; mai puțin, Romeo Mușețeanu în bufonul Tellegessy — exuberant pînă la exaltare, dar pîrînd excesiv și, în orice caz, cu tonalități neconforme spiritului ironic al personajului; și Constantin Cursaru, în sculptorul Ioan Inocențiu — personaj obstinat în viziunile sale artistice, dar, în realizarea actorului, prea demonstrativ; în fine, Nicolae Budescu, în Ferhat Aga — cu vorbă așezată, sfătos orientală, dar cu poze vestute.

Grupul boierilor complotiști — Moțoc, Stroici, Spancioac — e prea schematic realizat de autor, așa că actorilor nu le putem reproșa nimic; asemeni și în privința altor personaje din preajma tronului. Tomșa, sub buzduganul căruia Despot își va găsi sfîrșitul, este aproape un taciturn.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE STAT
„VALEA JIULUI“
DIN PETROȘANI

PRIMĂVARĂ ÎN NOIEMBRIE

de Dumitru Dem Ionașcu

Data premierei : 13 februarie 1983.

Regia : ION SIMIONESCU. Scenografia : ȘTEFAN BARATH.

Distribuția : DUMITRU DRĂCEA (Lisandru Malu) ; MIHAI CLITA (Emil Costin) ; ADRIAN ZAVLOSCHI (Octav Malu) ; ALEXANDRU ANGHELESCU (Gorovei) ; MIRCEA PĂNIȘOARĂ (Vădan) ; ROSMARIN DELICA (Amăriei) ; FLORIN CHIRPAC (Șuță) ; LERIDA BUCHHOLTZER (Cora) ; ZIZI ILIEȘ (Ana) ; PAULINA CODREANU (Marta) ; VALER DONCA (Sebastian Malu).

Într-un moment fierbinte pentru viața minerilor, într-un moment cînd măsuri organizatorice înțelepte se alătură măsurilor tehnice în scopul de a face viața minerilor mai frumoasă și producția de cărbune mai mare, o piesă despre mineri este cît se poate de binevenită. Cu atît mai mult cu cît această piesă este scrisă de un om al minei, al subteranului dătător de cărbune, cu atît mai mult cu cît această piesă se reprezintă pe

scena unui teatru aflat de cîteva decenii în orașul-pilot al minerilor.

Teatrul „Valea Jiului“ din Petroșani reprezintă piesa *Primăvară în noiembrie*, și evenimentul trebuie salutat cu toată căldura. Puține sînt piesele care, de-a lungul ultimilor ani, au avut în centrul atenției viața și munca acestor cu adevărat eroi ai muncii și ai luptei revoluționare, trudituri neosteniți, în condiții dintre cele mai aspre, pentru a scoate la lumină cărbunele dătător de energie. Din tot ce s-a scris, rămîn în amintirea noastră *Minerii* de Mihail Davidoglu și, mai de curînd, *Frunze care ard* de I. D. Sîrbu. E puțin, e foarte puțin, față de cît se cuvine acestor oameni deosebiți și familiilor lor, care, laolaltă, alcătuiesc un univers fascinant, un univers în care se trăiește intens, se muncește solidar și se luptă pentru mai binele nostru, al tuturor. Iată de ce considerăm apariția acestui spectacol ca pe un nou început de orientare problematică a dramaturgiei, care se cere neapărat continuat, și, totodată, ca pe o realizare de sine stătătoare cu totul lăudabilă. Dramaturgul Dumitru Dem Ionașcu nu mai e un om foarte tînăr și nici un debutant în ale scrisului. A fost, o vreme, ortac cu cei despre care a scris. A fost și este neobosit reporter, investigînd cu precădere viața minerilor. Și-a adunat experiența de viață în cîteva volume de nuvele și de reportaje. A semnat, împreună cu Vasile Mureșan, dramatizarea unei scrieri proprii, *La lumina zilei*, care a fost, la rîndul ei, reprezentată pe scena aceluiași teatru al minerilor.

Experiența de viață, profunda cunoaștere a realităților înconjurătoare, pe care le-a trăit nemijlocit, se reflectă în piesa sa *Primăvară în noiembrie*. În vasta acțiune, de care cu toții luăm zi de zi cu-

Valer Donca, Paulina
Codreanu, Dumitru
Drăcea și Adrian
Zavloschi



noștință prin presă, pentru introducerea mecanizării și automatizării în abataje, autorul deslușește și înfățișează și un germene conflictual, o luptă între prejudecată și spiritul novator, între scopurile imediate și idealul mai înalt, mai îndepărtat însă. Lumea care participă la această desfășurare de întâmplări substanțial dramatice cuprinde diverse categorii de oameni ai minei, de la proiectanții de utilaje, ingineri, directori, pînă la mineri și membrii lor de familie. Dominatoare sînt însă cele trei generații ale aceleiași familii, bunicul, fost miner, tatăl, miner la vîrsta pensionării, fiul, inginer de mină; și — surprinzător, dar numai pînă la pragul unde întâmplările dramatice înlătură surpriza — cea mai tînără generație, aceea a tînărului inginer, se împotrivesc, îngust pragmatic, dar nu cu rea-voință și nu de neînduplecat, ci mai mult sub imperiul inerției, introducerii noului, promovării noii calități a muncii și a vieții minerilor. Scrisă alert, ca un reportaj grăbit să nu rămînă în urma evenimentelor, piesa conține substanță dramatică densă și respiră autenticitate. A fost pusă în scenă cu vădit meșteșug de regizorul Ion Simionescu, regizor care a punctat sigur momentele-cheie și a dat cursivitate spectacolului, ajutat și de decorurile lui Ștefan Barath, simple, sobre, panou în tonuri gri, lesne de mînuit, în funcție de cerința deselor schimbări ale locului de joc.

Actori dintre cei mai buni ai teatrului au contribuit substanțial la reușita spectacolului. Valer Donca, într-o compoziție lucrată cu acuratețe, l-a înfățișat pe bătrînul Sebastian Malu. Dumitru Drăcea l-a interpretat cu patos, cu energie, dar cu o fermecătoare simplitate, pe minerul Lisandru Malu. Cu inteligență, cu ținere, echilibrat, Adrian Zavloschi l-a jucat pe Octav Malu, cel mai tînăr din familia de mineri. Mai sînt de reținut, pentru sinceritatea participării, în roluri de mai mică însemnătate, Mihai Clita, Alexandru Anghelescu, Florin Chirpac și Paulina Codreanu, ca și pitoreștile apariții datorate lui Mircea Pânișoară și Zizi Ilieș.

E de așteptat, din partea Teatrului „Valea Jiului“ din Petroșani, acum, cînd peste puțină vreme va beneficia de o construcție nouă, generos dotată, să persevereze în acțiunea de promovare a dramaturgiei cu problematică specifică. Poate că o nouă piesă despre mineri va veni tot dinspre Dumitru Dem Ionașcu.

Virgil MUNTEANU

TEATRUL „ION CREANGĂ“

VINOVATUL NUMĂRUL UNU

dramatizare de
Ion Gheorghe Arcudeanu
după Nicolae Ștefănescu

Data premierei : 11 ianuarie 1983.
Regia : ILEANA CÎRSTEA. Scenografia : LUANA DRĂGOESCU.

Distribuția : PAULA FRUNZETTI (Ana Voinea); NICU SIMION (Emil Bunea); MIRCEA MUȘATESCU (Gurău); MARIUS ROLEA (Voinea); GH. VRÎNCEANU (Poienaru); NATALIA LEFESCU (Virginia); MONICA ROMAN (Tereza); CICERONE IONESCU (Spirea); ARA FLĂMÎNZEANU (Matilda); ION ENACHE (Dorianu); NEOFITA PĂTRAȘCU (Ecaterina Nicolau); MIȘU ANDRIESCU (Carol Nicolau); ION PETRATU (Medicul); MIHAI CONSTANTINESCU (Directorul); VASILE MENZEL (Virgil Nicolau); TATIANA TEREBLECEA (Menajera); GH. ANGHELUȚĂ (Doctorul Lupu).

Spectatorul care se va hotărî să vadă spectacolul Teatrului „Ion Creangă“ — indiferent dacă reprezentația ar avea loc pe platforma industrială „23 August“, în centrul Capitalei sau într-o localitate de turneu —, el, spectatorul, ar fi mai în cîștig dacă s-ar mulțumi să citească programul de sală! Pe numai două pagini și jumătate, ar găsi, aici, concentrate, cîteva reflecții asupra genului polițist, demne de tot interesul. Fapt lăudabil, ca dealtfel și intenția conducerii teatrului de a include în repertoriu o piesă antrenantă și moralizatoare. Dar, printr-o misterioasă opțiune, s-a ajuns la această dramatizare lipsită de calități artistice. Un roman polițist oarecare (marcînd debutul unui scriitor prematur dispărut) este epurat și de unicul său atribut de originalitate, care consta într-o tardivă întoarcere în timp, pentru reluarea unei anchete prea grăbit încheiate. Evocarea propriu-zisă face ca, la rampă, trecuți!

— trecutul, tragic — și prezentul — prezentul justițiar — aproape să coincidă; de aceea, nici umorul, nici amorul, pe care se insistă în versiunea scenică, nu-și justifică rolul de ingrediente, mai ales că parodia nu a stat nici o clipă în intenția realizatorilor. Conflictul are și un viciu de soluționare: în loc să se recunoască deschis că vinovatul principal a fost (și oricând mai poate fi) *superficialitatea* — atît a celor incriminați, cît și a victimelor, dar mai ales a celor desemnați să ancheteze două decese și o delapidare —, în final se recurge (atît în carte, cît și pe scenă) la o tiradă (e drept, nu lungă) despre neîncrederea unora în ceilalți: eroii suspectați sînt reabilitați, toate personajele sînt absolve de orice acuză, dar nu se elucidează mobilul inițial, frauda din avutul statului.

Deci, în construirea spectacolului s-a pornit de la început cu o miză convențională, neacoperită de valoarea textului, scontîndu-se doar pe efecte voit ilare și pe concluzia moralizatoare. Modestă, rezizoarea Ileana Cîrstea și-a propus în primul rînd să rezolve convenabil fragmentarea în numeroase tablouri, ceea ce din punct de vedere material a și reușit, cu ajutorul scenografei Luana Drăgoescu; un sistem de schele metalice, cîteva panouri dau chiar posibilitatea simultaneității acțiunilor scenice. În rest, nu a existat nici o preocupare pentru arsenalul specific genului, deci nu poate fi vorba nici de tensiune, nici de suspans, iar de „probleme filozofice“ și „implicații psihologice“, nici atîta...

Majoritatea actorilor s-au străduit să compună personaje viabile, pornind de la biografia sumare, monocorde, evident lineare și inevitabil minore; reușitele lor sînt inegale. Astfel, păstrînd tot „ordinea intrării în scenă“: Paula Frunzetti nu depășește o sensibilitate stereotipă; Nicu Simion are prestanță, masivitate, dar și o anume doză de inexpressivitate; Mircea Mușatescu e de o simpatie nonșalanță, cu nimerite accente de meschinărie; Marius Rolea figurează o prea ternă, derizorie incrințenare; Gh. Vrinceanu e de o monotonă, nejustificată, agresivitate; Natalia Lefescu uzează de volubilitatea-i hazlie; Monica Roman e afectată și afeartă, dar în limite rigide; Cicerone Ionescu afișează o unică mască de aroganță și infatuare; Ara Flămînzeanu exploatează cu succes frivolitatea explozivă a personajului; Ion Enache schițează o tipică postură de plutonier; Neofita Pătrașcu impresionează printr-o minuțioasă compoziție de abulică; Mișu Andriescu are o evoluție modestă, pe coordonatele unei ipohondrii declarate; Vasile Menzel șarjează caricatura tinărului aspirant la parvenire; Tatiana Tereblecea e agreabilă prin mimarea sincerității de femeie simplă... Dar acest „bilanț“ nu poate fi mulțumitor: slujitorii unui teatru pentru copii și tineret ar trebui să știe că educația nu se face arătînd cu degetul și nici ignorînd necesara valoare estetică, implicit etică.

Irina COROIU

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU

CAPUL

de Mihnea Gheorghiu

Această insolită istorie a domniei lui Mihai Vodă Viteazul (sau „dramă-spectacol“, cum o numește autorul) interesează într-o dublă perspectivă: pe de o parte, pentru aura de legendă, evocatoare de momente strălucite din cartea patriotismului românesc (comentate cu luciditatea și informația de care dispune omul politic de astăzi); apoi, pentru propunerile continue de „joc teatral“ pe care le conține scrierea, propuneri care o situează printre cele mai cutezătoare încer-

cări de modernizare a dramei istorice din teatrul original contemporan.

Mihnea Gheorghiu este, desigur, un familiar al lumilor shakespearene, populate de personaje descinse din cronici, se poartă, totuși, însemnele frapante ale actualității; în *Capul*, eroii sînt nu doar intrupări ale unor fapte care au existat cîndva, ci și — mă refer la cei principali — alternative posibile ale dilemelor existențiale din vremurile noastre. „Istorismul“ lui Mihnea Gheorghiu, chiar dacă urmează evident și tradiției elisabetane, nu este mai puțin sincron (dacă nu precursoral) unor modalități cu mult mai recente din teatrul mondial. Căci — iată — *Capul* a fost scris înainte de *Elisabeta I* a lui Paul Foster, cultivînd în plus — față de aceasta din urmă — o serie de procedee, ce se apropie mai degrabă de brechtianism: perspectiva simultană, comentatorul, insertul etc.

Data premierei : 21 ianuarie 1983.
Regia : **CONSTANTIN DINIS-
CHIOTU**. Decorul : **VASILE RO-
TARU**. Costumele : **GLORIA IOVAN**.
Ilustrația muzicală : **ILEANA PO-
POVICI**.

Distribuția : **ION MARINESCU** —
de la Teatrul Național din Bucu-
rești, **LIVIU MANOLIU** (Mihai);
CONSTANȚA ZMEU (Doamna Stan-
ca); **CĂTĂLINA MURGEA** (Maica
Tudora); **MIHAI DRĂGOI** (Furtu-
rea); **IOANA ENE-ATANASIU** (Fe-
meia); **LIVIU RUS** (Bălcescu,
Primul jucător, Ostașul, Crainicul II,
Pintea); **NICOLAE ROȘIORU** (Mi-
halcea); **PIIU BURNEA** (Udrea
Băleanu, Burtă); **FLORIN GHEUCA**
(Aga Leca Racotă); **VIOREL BAL-
TAG** (Stroe Buzescu, Ștefan Răz-
van, Schönkenbonk, Crainicul I);
GEO POPA (Hamlet, Cardinalul
Andrei); **ROMEO BĂRBOSU-SAVA**
(Grămăticul, Al doilea jucător, Za-
moyski, Crainicul III); **CONSTAN-
TIN COȘA** (Tandaler, Malaspina);
SICĂ STĂNESCU (Cîrlig, Korniș);
GHEORGHE GHEORGHIU (Novac,
Mitropolitul român); **CONSTANTIN
CONSTANTIN** (Basta, Alexandru
cel Rău); **DINU APETREI** (Király,
Crainicul IV); **DORU ATANASIU**
(Sigismund Bathory, Beiu arap);
FLORIN BLĂNĂRESCU (Episcopul
Napragy, Beaury); **BIBI IONESCU**
(Csaky); **DANA ILIE** (O femeie);
FIRUȚA VADANA (Țiganca); **LI-
GIA DUMITRESCU** (Doamna lui
Alexandru cel Rău).

Corul femeilor : **DOINA IACOB**,
DESPINA PRISĂCARU, **DANA
ILIE**, **ORTANSA CODREANU**,
LAURA MICU, **CAMELIA ȚINU**,
FIRUȚA VADANA.

În alte roluri : **MARIUS ROGO-
JINSCHI**, **CĂTĂLIN VITEANU**.

În *Capul*, proeminentă este figura lui Mihai Viteazul, percepută în primul rînd ca o *conștiință națională* de o profunzime tulburătoare. Dar ceva din tensiunea și tragismul unor celebre personaje shakespeareene se face simțit și în construcția acestui prinț român, deopotrivă „european“, cum pe drept cuvînt îl definește autorul.

Mihai al lui Mihnea Gheorghiu este un rol de o dificultate indiscutabilă. La Teatrul Bacovia (unde am numărat, dacă nu mă înșel, abia a treia versiune scenică a piesei, după cele ale Naționalelor din București și Craiova), au fost solicitați, pentru surmontarea acestei dificultăți, doi



Constanța Zmeu și Liviu Manoliu

interpreți, fiecare dintre ei cu resurse actricești incontestabile, dar profund deosebiți ca personalitate, ceea ce a condus la un seducător dialog artistic între variantele reprezentației. Actorul băcăuan Liviu Manoliu (mai dominat de trac în seara premierei sale) a jucat pătimaș, îndrîjit, accentuînd mai ales dinamismul personajului, starea sa de neîntreruptă ardere. Mai experimentatul Ion Marinescu, invitat de la Naționalul bucureștean, a mizat pe trecerile rapide, neașteptate, de la patetismul personajului istoric la firescul interpretului de „teatru în teatru“, fiind mai convingător, după opinia mea, în special în aceste din urmă pasaje. Mi-ar fi greu să decid care dintre cele două imagini, amîndouă posibile, exprimă esența eroului. Poate că o îmbinare a lor — în zonele de excelență — s-ar fi apropiat sensibil de formula ideală.

În felul acesta, poate că și spectacolul realizat de regizorul Constantin Dinischiotu ar fi cîștigat în unitate. Așa cum ni se înfățișează acum — dincolo de deosebiri de interpretare a rolului principal —, montarea oscilează între relatarea corectă, coerentă a evenimentelor dramei și accentuarea unei note de patetism retoric, pe care, la lectură, am simțit-o mult mai savant distilată. De aici derivă, bănuiesc, și dezavantajul cel mai important al reprezentației care — preocupată îndeosebi de nararea intrigii (e drept, derulată și de scriitor într-un ritm galopant) — nu își mai găsește timp și pentru a medita asupra semnificațiilor, pentru a stăruia asupra acestui alt mod, dialectic, de recitare a istoriei, pe care și-l propune cu tenacitate dramaturgul.

Sînt de evidențiat, în spectacol, și alte interpretări în afara celor citate, care colorează ansamblul, îi dau vivacitate și

autenticitate. Fiind vorba de actori care întruhidează, de regulă, două-trei personaje, mă voi mărgini să-i enumăr, fără a mai insista asupra notelor distinctive ale fiecărei creații: Constanța Zmeu, Cătălina Murgea, Viorel Baltag, Geo Popa, Dinu Apetrei, Romeo Bărbosu-Sava, Livius Rus și mulți alții.

Ei au evoluat în cadrul larg, funcțional, creat de Vasile Rotaru (în care însă, din păcate, mișcarea a fost adeseori haotică, întâmplătoare și irelevantă) și în costumele discret personalizate ale Gloriei Iovan.

Dinu KIVU



Aurel Giurumia, Ștefan Tapalagă și Dumitru Căesa

TEATRUL DE COMEDIE

ARMA SECRETĂ A LUI ARHIMEDE

de Dumitru Solomon

Data premierei: 28 octombrie 1982.

Scenografia: ION POPESCU-UDRIȘTE.

Distribuția: AUREL GIURUMIA (Arhimede); IARINA DEMIAN (Teodonia); DANIEL TOMESCU (Ctesibios); VIRGINIA MIREA (Eunoa); ȘTEFAN TAPALAGĂ (Clisis); DUMITRU CHESA (Xenios); MAGDA CATONE, AURORA LEONTE (Meropa); FLORIN ANTON (Hieron al II-lea); CONSTANTIN BĂLTĂREȚU, ȘERBAN IONESCU (Zephyrion); SILVIU STĂNCULESCU (Marcellus); DUMITRU RUCĂREANU (Teles); SORIN GHEORGHIU, THEO COJOCARU (Hecates).

Noua comedie a lui Dumitru Solomon întregeste, ca temă de meditație, tabloul omului universal, conturat de trilogia sa „antică”, și fructifică, tot atât de inspirat, modalitatea alegorică, întâlnită mai întâi în schițele dramatice și apoi în *Scene din viața unui bădăran*. Totodată, ea reprezintă o confirmare de stil — căci se

poate vorbi de un stil Dumitru Solomon, inteligent și de o ironie subtilă, apelînd cu dezinvoltură la paradoxuri, de o seninătate tonică în ceea ce privește condiția cugetătoare a omului și de o tristețe marcată de îndoială în ce privește condiția activă a omenirii. Un filozof care se exprimă prin parabole — s-ar putea spune, în termeni rezumativi —, care-și dezvoltă ideile limpede și logic, în pilde expuse într-un loc de largă audiență al cetății: scena. Cu o simplitate imbatabilă, care răstoarnă precepte îndeobște unanim acceptate — de pildă: „oamenii sînt înainte de toate ceea ce gîndesc și simt, nu ceea ce fac și spun” (Arhimede).

Bineînțeles, *Arma secretă a lui Arhimede* nu este o piesă despre Arhimede. Datele istorice sînt folosite atît cît să constituie un cadru revelator pentru acțiunea care urmează, și nici nu ne întăresc mai mult. Iar acțiunea dezvoltă cîteva linii simple, să le zicem naturale, de evenimente, care contrastează cu etern-ridicolul reacțiilor nenaturale, de falșitate, obtuzitate și, în ultimă instanță, de despotism. Comedia stă sub semnul denunțării rizibilei aroganțe autoritare, care se

autoproclamă „zeiască“ și care declară, cu nonșalanța ignoranței, că „Arhimede a descoperit principiul lui Arhimede“ (Marcellus). Desfășurarea ei are caracter de *farsă satirică* — în cel mai bun spirit caragialean, în fond, și voltairean, în tratare. Cine e eroul, deci? Un inventator, un om înzestrat și cu faimă, o minte creatoare care aduce imense servicii științei și cetății. Un om în aparență distrat (cite variante n-au existat în dramaturgia teatrală și cinematografică?), și care entuziasmat de o idee născută în creierul său, se repede între semeni, să le-o comunice, cu bucurie copilărească, uitând că e gol-puşcă, abia ieșit din baie. Un savant, care-și apără cetatea de invazia romanilor, printr-o născocire a minții — celebrele oglinzi care incendiază corăbiile dușmane — și pe regele ei, de necinstea cămătarilor, socotind, prin deducție, din cât aur și cât argint e confecționată coroana „de aur“ a monarhului Hieron al II-lea. Ce face eroul? Își trăiește starea de creativitate, în condiții de bună înțelegere familială, de armonie cu semenii. Și, pentru că mintea lui născocește în continuare, iată-l, de la un moment dat, în situația anacronică de a fi pindit, spionat și ispitit să-și comercializeze ideile, datorită faptului că ultima lui născocire atinge punctul cel mai vulnerabil al relațiilor dintre oameni, sursa nenumăratelor contradicții și conflicte — dezvăluirea gândurilor ascunse. O scoică, o simplă scoică descoperă eroul lui Dumitru Solomon, în stare să reverbereze, ca vuetul mării, gândul nerostit al omului, și iată-l asaltat de regi, de sfetnicii cei mari și de taină ai împărățiilor, constrins să cedeze și să vindă, în schimbul unei mari cantități de aur, produsul cel mai naiv și mai minunat al genialității omenești, care, la urma urmei, nu se poate cumpăra. Odată cu scoica, în viața și în casa lui Arhimede pătrund neliniștea, suspiciunea, presiunea diverșilor factori din exterior, care strică armonia și care, în general, sînt în viața socială prilej de dizarmonie și neconcordanță. Ridicolul acestei *fețe urite* a mecanismului social, de ieri și dintotdeauna, e denunțat de autor cu virulență satirică, cu ingeniozitate și ascutime. Marcellus, Hieron al II-lea, Zophyrion. Teles și Hecates sînt personaje caricaturale, prin ambiția lor, prin orbirea lor, prin străduința lor fanatică de a lua în stăpînire pînă și ceea ce nu se poate stăpîni, gândurile oamenilor, în cazul de față scoica lui Arhimede, nemaipomenita armă care le-ar asigura o dominație absolută. N-o să divulgăm secretul lui Arhimede, ultima lui născocire — „a treia posibilitate, între viață și moarte“, cum zice el —, care deoacă intențiile acestor nepoftiți la masa inteligenței, dar e de la sine înțeles că,

pînă la dispariție, Arhimede nu se dezmințe și nu se vinde pentru un pumn de aur. Spectacolul, lucrat în spiritul textului, pune în valoare cu accente firești, și de efect, contrastul dintre starea de simpatică neorinduală din casa lui Arhimede (un spațiu locuibil plin de pirghii și scripeți, ingenios conceput, dar poate cam aglomerat — scenografia, Ion Popescu Udrîște) și starea de panică și abrutizare din tabăra sfetnicilor de taină ai celor doi monarhi. Aurel Giurumia are și fizionomia, și aerul ușor distrat ale unui personaj stăpînit de jocul miraculos al gândurilor, cum este Arhimede, iar interpretarea sa fructifică resursele de bonomie comică și de farmec spontan de care dispune. Iarina Demian joacă simplu demnitatea dominante a stăpînei casei; Virginia Mirea dezvăluie un registru nuanțat de suave naivități ale fetei îndrăgostite. Ștefan Tapalagă (Clisis) și Dumitru Chesa (Xenios) conturează volubil două tipuri contrastante de slujitori, cel dintîi luînd și „partea leului“! Daniel Tomescu e puțin cam rigid în rolul învățăcelului devotat și îndrăgostit, iar Aurora Leonte — puțin cam teatrală în rolul Meropei. Excelent ni s-a părut Florin Anton, în ipostaza aproape depersonalizată a lui Hieron al doilea, și foarte expresiv, portretul atotputernicului Marcellus, care se crede zeu, realizat cu știință și savoare artistică de Silviu Stănculescu. În fine, Dumitru Rucăreanu e un sfetnic ritos și duplicitar, așa cum o cere personajul (Teles), și stîrnește momente de explozivă ilaritate. În schimb, Șerban Ionescu (Zophyrion) și Theo Cojocaru (Hecates) sînt la un diapazon mai jos decît rolurile lor, care le-ar fi pretins și le-ar fi prilejuit o mai largă desfășurare de fațete, subtilitate comică și anvergură de mijloace. Dar noi am văzut, în ceea ce-i privește, distribuția a doua, și nutrim speranța ca pe parcurs contribuția lor să sporească în sensul dorit și indicat de factura personajelor încredințate.

Constantin PARASCHIVESCU

NOTĂ: Ni se pare echitabil să menționăm și interpretările datorate lui Constantin Băltărețu și Sorin Gheorghiu, în distribuția altor seri: un personaj de o amenințătoare masivitate, periculos prin neobrăzare în viclesug și suavitate în tonuri (Zophyrion), compune C. Băltărețu, în tandem cu unealta-i obtuză, dar eficientă (Hecates) — Sorin Gheorghiu. Un cuplu ce devine una dintre pirghiile montării, și anume cea menită să determine „demontarea“ lui Arhimede.

M. I.

TEATRUL GIULEȘTI

AȘTEPTAREA ÎNCEPE ÎN ZORI

de Petru Vintilă

Data premierei : 31 ianuarie 1983.

Regia : CORADO NEGREANU.

Scenografia : EUGENIA BASSA-CRIȘMARU. Muzica : ȘTEFAN ZORZOR.

Distribuția : C-TIN GHEORGHIU (Sever Vanciu); LIANA MĂRGINEANU (Doamna Vanciu); CORNEL DUMITRAȘ (Bubi); CORADO NEGREANU (Bunicul); ILEANA CERNAT (Nora); GEO COSTINIU (Teologul); GELU NIȚU (Necunoscutul); ADRIANA ȘCHIOPU (Veturia); FLORIN DOBROVICI (Ordonanța).

Sub alt titlu și sub altă semnătură regizorală, aceea a actorului Corado Negreanu, într-un nou decor, conceput de Eugenia Bassa-Crișmaru, piesa lui Petru Vintilă *Casa care a fugit pe ușă* reintră, după un deceniu, în repertoriul giuleștean. Inspirată de evenimentele din iarna zbuciumatului an '33, evocînd — pe fundalul dramatic al mării crize economice și al represiunii exercitate de statul burghezo-moșieresc împotriva muncitorilor greviști — acțiunile revoluționare ale comuniștilor, piesa dobindește astăzi, la semicentenarul bătăliilor de clasă, o rezonanță profund educativă. Noua versiune a textului nu comportă schimbări structurale. Autorul a intervenit, binefăcător, doar în eliminarea unor lungimi, în precizarea unor caractere, în adîncirea înțeleșurilor din final, astfel încît ideea misiunii istorice a comuniștilor capătă dimensiuni mai ample. Sînt astfel mai bine puse în valoare prospețimea faptului de viață, expresivitatea caracterelor, căldura omenească ce învăluie relațiile dintre personaje.

Prin complexitatea și relieful lor, unele chipuri scenice sînt deosebit de emoționante, exercitînd o reală forță de convingere asupra publicului.

În noul spectacol, frapează acea lumină a înțelegerii care-i învăluie pe toți membrii familiei Vanciu; aceștia își pun nădejdele în ciudatul Musafir, care, după înfringurate și prelungite așteptări, sosește,



Cornel Dumitraș, Liana Mărgineanu, Corado Negreanu și Constantin Gheorghiu

în sfîrșit. Necunoscutul, căruia jocul lui Gelu Nițu îi acordă valoare de simboli, se situează în prim-planul montării, ca mesager al forței capabile să transforme viitorul omenirii. Din vechea distribuție, Corado Negreanu și Ileana Cernat își mențin neștirbite calitățile remarcate în cronicile de la premieră, inclusiv în paginile revistei noastre*.

Într-o excelentă formă, cu o contami-nantă poftă de joc, Corneliu Dumitraș sporește cu amănunte inedite strălucirea interpretării personajului Bubi.

Ingenioși, originali, Geo Costiniu și Adriana Șchiopu realizează, cu spontaneitate și haz, admirabile schițe de caracter. O compoziție vîndînd experiență și maturitate profesională a realizat și Liana Mărgineanu în rolul Mamei, actrița aducînd în sfera interesului, cu multă delicatețe și discreție, un personaj destul de șters. Constantin Gheorghiu a dat contururi sigure profesorului Vanciu, subliniînd cu finețe dureroasa umilință trăită de acesta. Cu o singură replică, spusă cu mult haz, unul dintre tinerii membri ai colectivului giuleștean, Florin Dobrovici, a schițat chipul ordonanței.

Valeria DUCEA

* „Teatrul“, nr. 1/1973.

POLITICA

de Theodor Mănescu

Data premierei : 2 februarie
1933.

Regia : GHEORGHE MILETI-
NEANU. Scenografia : STELA BĂ-
RĂSCU. Muzica : H. MAIORO-
VICI.

Distribuția : CONSTANTIN CO-
DRESCU (Bărbatul) ; RODICA MU-
ȘEȚEANU (Bătrina) ; GHEORGHE
MOLDOVAN (Bătrînul) ; MARI-
LENA NEGRU, ILDY CODRESCU
(Sora) ; GEORGE ȘOFRAG, ADRI-
AN NĂSTASE (Tinărul) ; DAN
COLCER (Al doilea tinăr) ; TEO-
DORA MAREȘ (Smaranda) ; ELE-
NA PATAP (Gabriela) ; MARIANA
GOLUB (Doina).

Theodor Mănescu și-a vrut piesa ju-
cată în săli mici, în studiouri. Această
dorință, însoțind textul tipărit, are în ve-
dere structura piesei, caracterul ei de
meditație și de dezbatere, care nu ac-
ceptă distanța între participanții la
— oare cum să-l numim ? — spectacol ?
colocviu artistic ?

Prima impresie pe care o încercăm, pă-
sind în studioul improvizat al Teatrului

Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila, este
că noi, spectatorii, ațiția cîți sintem, in-
trăm în viața unei familii, ca membri ai
acesteia. Scaune și banchete asemeni ce-
lor care populează locul de joc înconjoa-
ră acest spațiu. Sintem de-ai casei. Și
totuși, o anume solemnitate se instalează.
Elementele concrete de ambianță sint in-
tercalate cu alte câteva elemente, de su-
gestie : am pătruns într-o zonă mai vastă
a existenței, am pășit, de fapt, pe solul
vieții înseși, solul rodește arbori, care
par să crească mereu, vlăstare tinere vin
să ia locul trunchiurilor îmbătrinite. Dia-
lectica vieții, generațiile în mișcare,
schimbarea continuă.

Cel mai aproape de adevăr ar fi să
spunem că noi, cei vreo cincizeci de spec-
tatori, cîți poate primi încăperea, partici-
păm la un simpozion. Această certitudine
se instalează treptat, pe măsură ce se
desfășoară spectacolul lui Gheorghe Mile-
tineanu cu piesa *Politica*. Nimic din ceea
ce obișnuim să numim „reprezentare
teatrală“ nu încape aici. Eroii ne vor-
besc privindu-ne în ochi, prinzîndu-ne de
braț, vorbesc între ei luîndu-ne martori,
cerîndu-ne părerea, aprobarea... Pare că
noi înșine rostim întrebările pe care ei
le rostesc. Nici lectura (repetată) a
textului, nici participarea la alt specta-
col cu această piesă nu mi-a scos la lu-
mină cu atîta putere un aspect al ei cu
totul relevant și definitiv : replicile, în
majoritatea lor, sint, de fapt, întrebări.
Eroii își pun unii altora întrebări, se in-
teroghează, ne interoghează, ne deter-
mină să ne punem noi înșine întrebări.
Întrebări de pătrundere politică și de
cutezanță revoluționară, privind destinul
nostru comun, privind destinul fiecăruia
dintre noi, aici și acum, în legătură cu
trecutul nostru, examinat sub nu puține
aspecte și cu obiectivitate, în legătură cu
prezentul, riguros definit, în legătură cu
viitorul, sever scrutat. Hotărîtor pentru
acest spectacol, o certă reușită a regizo-
rului Gheorghe Miletineanu, este pate-
tismul reținut, dar mereu prezent. Regi-
zorul și interpretii au avut deplină în-
credere în puterea de convingere a tex-
tului. Alegînd soluții (de mișcare, de ros-
tire) economicoase pînă la zgîrcenie, dar
elevate din punct de vedere artistic, regi-
zorul a găsit în mod fericit calea pen-
tru transpunerea scenică a acestui roman
dramatic, nu ușor accesibil, din pricina
densei încărcături ideatice și a surprin-
zătoarei, ineditei, aproape sfidătoare for-
mulări literare, care sparge tiparele ge-
nului.

Începînd cu simple apariții (și numim
aici pe Mariana Golub, Elena Patap, Teo-
dora Mareș și Dan Colcer), trecînd prin
participări mai ample (George Șofrag și
Marilena Negru), sau și mai substanțiale

Rodica Mușețeanu și Constantin
Codrescu



(Rodica Mușețeanu și Gheorghe Moldovan), încheind (și culminând) cu impunătoarea creație a lui Constantin Codrescu, totul se armonizează într-un ansamblu omogen, în care personalitățile distincte ale actorilor concură, prin evident talent și riguroasă disciplină artistică, la reușita spectacolului. În sfârșit, dar defel în cele din urmă: ne este bine cunoscută personalitatea complexă, generos înzestrată a lui Constantin Codrescu, nu numai strălucit actor, dar și regizor, pedagog cu aplicație și, mai cu seamă, animator de colectiv.

În *Politica*, interpretând rolul Bărbatului, Constantin Codrescu demonstrează înalta sa clasă, obligându-ne (spre satisfacția noastră) să-l numărăm printre marii actori pe care sîntem fericiți să-i avem. Cu gesturi domoale, cu pasul rar, ușor împovărat (de ani? de întrebări?), cu glasul cald, reținut, cu privirea inteligentă nu rareori străbătută de o undă

de tristețe, Constantin Codrescu înalță statura Bărbatului pînă la dimensiuni simbolice. Capătă aici valoare ceea ce emoționant, frumos se spune în caietui-program, sub semnătura colectivului de interpreți ai piesei *Politica*. Citez: „Pentru noi, toți cei implicați în realizarea spectacolului, semnificațiile acestei piese sînt de două ori autobiografice, oricît de mult s-ar deosebi, în chip firesc, biografiile noastre, ale interpreților, de cele ale personajelor. Fiindcă sîntem, nu putem să nu fim, părtași cu toată ființa noastră la adevărul pe care îl afirmă scrierea lui Theodor Mănescu, azi și aici, despre noi înșine...”

Înainte de a încheia: ambianța scenică de care vorbeam la început aparține Stelei Bărâscu, iar muzica, de o rafinată noblețe și de o inteligentă discreție, lui H. Maiorovici (vă amintiți de muzica filmului „Moartea căprioarei”?).

Virgil MUNTEANU

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

TEATRUL DRAMATIC DIN BAIIA MARE

La aniversarea a trei decenii de la înființare, scena băimăreană a oferit publicului și oamenilor de teatru invitați cu acest prilej un grupaj de spectacole, reprezentativ atît pentru configurația repertoriului său (axat cu precădere pe valorificarea dramaturgiei naționale clasice și contemporane), cît și pentru nivelul actual al trupei (caracterizat de cultivarea unor formule novatoare de mizanscenă și a unui joc modern, de calitate). „Zilele teatrului băimărean” au cuprins, alături de un spectacol de păpuși și unul de revistă, ilustrînd profilul complex al instituției, trei montări, toate — premiere ale stagiunii în curs.

■ VALSUL DE LA MIEZUL NOPTII

de Viorel Cacoveanu

Data premierei: 30 septembrie 1982.

Regia: RADU DINULESCU. Scenografia: FLORIN HARASIM.

Distribuția: MIRCEA GRAUR (Constantin Dabija); ECATERINA SANDU (Maria Dabija); ȘTEFAN MAREȘ (Mihai Dabija); PAUL ANTONIU (Corneliu Barbu); NICOLETA BUICĂ (Dana Barbu); VIRGIL FĂTU (Dumitru Spătaru); RADU DIMITRIU (Tiberiu Axente); APRILIANA NEDEIANU DIMITRIU (Eleonora Axente); ION SĂSĂRAN (Grațian Șerban); ELENA JITCOV (Viviana Șerban); GHEORGHE LAZAROVICI (Jean Popa); TZENKA VELCEVA BINDER (Alexandra Voroneanu).

„Valsul... vrea să fie un dialog al conștiințelor!” — această declarație a dramaturgului, din caietui-program al spectacolului, conține, cred, o posibilă definiție a piesei și, în general, a teatrului pe care-l practică Viorel Cacoveanu. Mai puțin interesat de perfecțiunea eșafodajului dramaturgic, autorul acordă vizibil înțietate sesizării și relevării acelor aspecte ale realității autohtone cotidiene care alcătuiesc „contradicțiile neantagoniste” ale societății noastre. Mai mult, el nu se oprește la simpla lor enunțare, ci

**În prim-plan,
Ion Săsăran
și Mircea Graur**



propune *dezbaterea* respectivelor aspecte. Ce este patriotismul? Ce este adevărul? Cine face Istoria? Dar *cum* o face? — iată întrebările cărora le caută răspuns personajele *Valsului*... Evident, fiecare dintre aceste interogații — dată fiind importanța lor — ar putea face obiectul unei lucrări de sine stătătoare; dorința de a le clarifica într-o singură piesă duce la o anumită diluare a materiei dramatice, dar nu și la scăderea „temperaturii“ la care se înfruntă caracterele, ideile și idealurile lor. Personajele par să scape de sub controlul autorului, căpătând o viață proprie, pe care o trăiesc nu atât în ritmul convenției scenice, cât, parcă, în cel al realității înseși. Impresia de autenticitate pe care o face textul constituie explicația considerabilei sale „prize la public“; spectatorii urmăresc evoluția conflictului cu interesul cu care ar aștepta pronunțarea sentinței într-un proces intentat demagogiei, birocrăției, lașității, ipocriziei agresive. Ceea ce, în ultimă instanță, este și scopul piesei.

Subiectul apare, în același timp, ușor și greu de rezumat, căci acțiunea propriuzisă are o pondere minimă; de fapt, ea e rezultanta comportamentului tipurilor umane aduse în scenă. La o petrecere din casa unui șef de serviciu „Personal“ se adună câțiva invitați: Constantin Dabija, muncitor, victimă inocentă a unei perioade istorice revolute; soția și fiul său muncitor, la rându-i, a cărui dorință de a intra în partid se lovește — inițial, cel puțin — de același „accident la dosar“ care umbrise viața tatălui; un fost profesor de istorie, tovarăș de închisoare, pe vremuri, cu Dabija; un magistrat pensionar, chiar judecătorul ce-l condamnase atunci pe Dabija, însoțit de o nevastă frivolă și mereu în căutare de „lucruri din pachet“ etc. În mijlocul petrecerii descinde (cam *ex machina*) o bo-

gată mătușă din America a muncitorului, care-l îndeamnă pe acesta s-o urmeze, împreună cu familia. Evenimentul declanșează reacții neașteptate: aparenții incorruptibili, cei cu biografii „curate“ și solid instalați în fotolii, condamnă cu voce tare eventualitatea unui asemenea act, sfătuindu-l însă confidențial pe Dabija să nu rateze ocazia. Acesta pare să șovăie, până în finalul piesei (complicat cu o destăinuire a mătușii, menită să spulbere petele negre din trecut), când refuză ferm propunerea. De asemenea, asistăm, în cursul piesei, la un dialog între Dabija și fostul său judecător, pe tema responsabilității fiecăruia în făurirea cursului istoriei tuturor. Desigur, povestit pur și simplu, textul apare întrucâtva minimalizat. Calitatea sa esențială — profunzimea și luciditatea cu care autorul analizează, demascându-le, celulele bolnave ce parazitează încă organismul conștiinței sociale — devine sensibilă în ceea ce nu poate fi reprodus: în incisivitatea replicilor, în refuzul ambiguității enunțurilor, în tonalitatea deschis polemică a discursului dramatic.

Regizorul Radu Dinulescu a înțeles și a accentuat caracterul de majoră dezbatere etică al piesei, acordând greutate secțiunilor din text reprezentative sub acest aspect, într-o inspirată colaborare cu scenograful Florin Harasim. Acesta a conceput un decor alcătuit în principal din grilaje de lemn care, în funcție de modul cum sînt dispuse, sugerează elemente de mobilier sau chiar arhitectonice (balcoane, de pildă), pentru ca, în momentele-cheie ale spectacolului, să devină „bara“ pledoariilor avocaților sau a depozițiilor maritorilor într-un tribunal. Montarea are limpezime și sobrietate, principala intenție a realizatorilor fiind aceea de a pune cât mai net în valoare potențialul critic al textului.

Din echipa de interpreți, jucînd, în general, cu dezinvoltură și precizie, s-au remarcat Tzenka Velceva Binder, evoluînd cu umor și fără stridențe (în ciuda costumației prea ostentative) într-un rol destul de „făcut” (mătușa din America), Ion Săsăran (judecătorul), marcînd cu finețe meandrele psihologice ale personajului său, Virgil Fătu, nuanțînd minuțios ironia amară a bătrînului profesor de istorie, Ștefan Mares, întruchipîndu-l cu aplomb pe tînărul muncitor, Elena Jitcov, schițînd savuros snobismul unei „ajunse”. Mircea Graur, în rolul lui Dabija, are binevenite accente de căldură și sinceritate, dar, urmărînd, probabil, să-și facă personajul cît mai convingător, lasă să se strecoare în jocul său o supradoză de patetism, care, dimpotrivă, îl deservește.

■ LEONCE ȘI LENA

de Georg Büchner

Data premierei : 5 decembrie 1982.

Regia : RADU DINULESCU. Scenografia : FLORIN HARASIM. Traducerea : IOSIF și NINA CASSIAN.

Distribuția : CORNEL MITITELU (Regele); TUDOR GEORGE (Leonce); NINA UDRESCU (Lena); VALENTIN VOICILĂ (Valerio); TEOFIL TURTURICĂ (Președintele Consiliului Curții); RADU DIMITRIU (Primul consilier); PAUL ANTONIU (Al doilea consilier); ȘTEFAN MAREȘ (Maestrul de ceremonii); ECATERINA SANDU (Doica); NICOLETA BUICĂ (Rosetta); GHEORGHE LAZAROVICI (Primul polițist); LUCIAN PRODAN (Al doilea polițist); TOEA BADIU (Primul valet); CLAUDIU TĂRNOVEANU (Al doilea valet).

Înscriind în repertoriul său opera büchneriană, teatrul din Baia Mare a înfăptuit un act cultural lăudabil sub două aspecte: acela de a fi readus în circuitul scenelor noastre — după aproape un deceniu de la premiera pe țară, la Teatrul „Bulandra” — un text de certă valoare din dramaturgia universală, și acela de a fi oferit tînărului regizor Radu Dinulescu șansa confruntării forțelor sale creatoare cu o partitură de rezistență a spectacolului contemporan. Foarte mult

jucată, la această oră, în întreaga lume, piesa — socotită încă, în mod ciudat, minoră în raport cu restul creației dramatice büchneriene (bizareria merge pînă acolo încît un dicționar de talia Larousse-ului omite să menționeze textul alături de *Moartea lui Danton* și *Woyzeck*) — incită numeroși directori de scenă celebri, prin modernitatea sa, surprinzătoare la data apariției (1839, postum). Gravitatea meditației filozofice, răzbătînd, în tonuri de tulburător tragism, dincolo de aparența farsei spumoase, coexistența derutantă, *in nuce* sau în plină ecloziune, a elementelor aparținînd unor curente și stiluri diverse, multe încă nenăscute la acea vreme (expresionismul, de pildă), scriitura alertă, explozînd insistent posibilitățile creatoare ale limbajului (se cuvine elogiată calitatea traducerii realizate de Nina și Iosif Cassian) sînt numai cîteva dintre fațetele acestei modernități, ce s-a dovedit stimulatorie și în cazul montării concepute de Radu Dinulescu.

Regizorul a optat pentru o lectură scenică efectuată prin prisma filonului de critică socială al piesei. Astfel, el integrează în text cîteva fragmente din incendiarul, în epocă, ziar-manifest al lui Büchner „Curierul din Hessa”, sporînd virulența denunțării de către dramaturg a monarhiei absolutiste. Întreaga curte este, dealtfel, înfățișată ca o derizorie „casă de păpuși”, ușor manevrabilă, grație stupidității și obedienței lor, de către un Mastru de ceremonii viclean, dar nu mai puțin stupid. (O nelămurire: frazele italienești care împeștrîază vorbirea acestuia sînt deliberat incorecte? Dacă nu, unele remedieri se impun...) Centrul de greutate al spectacolului devine Valerio, exponentul unui epicureism discret cinic, care nu exclude însă acțiunea conștient îndreptată spre schimbarea ordinii existente. În contrast cu el, prințul Leonce este tînărul prematur obosit și dezgustat de tot ceea ce îl înconjoară; *Weltschmerz*-ul său nu e expresia unui protest conștient față de „înaltele îndatoriri” ce îi revin, ci a unei funciare indiferențe, a unei totale lipse de interes și responsabilitate față de oricine și orice. Sistemul de relații nou instituit are coerența sa internă, dar, tocmai în raport cu aceasta, finalul spectacolului este întrucîtva ambiguu: ar fi fost, poate, necesară sugerarea evoluției viitoare a lui Leonce în calitate de „părinte al națiunii”. Ceea ce, oricum, dăunează indiscutabil montării e ritmul, mult prea lax, chiar trenant, care face efectiv obositoare urmărirea reprezentației (cel puțin, a celei văzute de mine). Dincolo de această rezervă, trebuie relevată frumusețea plastică a spectacolului, datorată scenografiilor realizate de Florin Harasim (din nou în



„Leonce și Lena“ de Georg Büchner, în regia lui Radu Dinulescu

fructuos tandem cu Radu Dinulescu), în maniera ilustrațiilor din cărțile de povești — aluzie la artificiozitatea lumii evocate de piesă : un decor redus la esențial (o platformă turnantă cu funcții multiple, câteva mobile), pus în valoare de un ecleraj abil folosit, costume ce caracterizează concis personajele, apelînd la simbolistica tradițională a culorilor.

Actorii — în majoritate, foarte tineri — concretizează, cu evidentă bucurie ludică, intențiile mizanscenei. O voce plăcut timbrată și riguros controlată, o prezență scenică degajînd farmec și inteligență sînt atu-urile lui Tudor George (Leonce). Nina Udrescu (Lena) mizează pe sinceritate și dăruire; cu timpul, actrița va reuși, desigur, să se elibereze de o anumită afectare ce transpore uneori în intonații și în mișcarea scenică. Valentin Voicilă (Valerio) demonstrează o mare mobilitate pantomimică și o certă înzestrare comică, anunțînd (cu condiția să evite tentația clișeeilor) o interesantă personalitate actoricească. În Maestrul de ceremonii, Ștefan Mareș caricaturizează cu umor „manierele alese“ ale unui curtean fățarnic. Ecaterina Sandu se impune prin siguranță, într-o compoziție plină de haz (Doica). Cornel Mititelu schițează izbutit un Rege mereu depășit de evenimente. Ceilalți interpreți întregesc — fiecare, cu rezultate notabile — o distribuție bine alcătuită.

■ VLAICU-VODĂ

de A. Davila

Data premierei : 14 februarie 1983.
Regia : GHEORGHE JORA.

Scenografia : MIHAI TOFAN.

Distribuția : VASILE CONSTAN-
TINESCU (Vlaicu-Vodă); TOEA
BADIU (Rumân Grue); TUDOR
GEORGE (Mircea Basarab); VIR-
GIL FĂTU (Costea Mușat); MIR-
CEA GRAUR (Banul Miked); ION
SĂSĂRAN (Spătarul Dragomir);
ADRIAN RĂȚOI (Groza Moldoveanu);
TEOFIL TURTURICĂ (Nico-
dim); ȘTEFAN MAREȘ (Pala);
CORNEL MITITELU (Kaliany);
RADU DIMITRIU (Vlad); PAUL
ANTONIU (Manea); MIRCEA
ANCA (Pircălabul); VALENTIN
VOICILĂ (Solul sîrbesc); LUCIAN
PRODAN (Un căușel); CLAUDIU
TĂRNOVEANU (Întiul moșnean);
GHEORGHE LAZAROVICI (Moș
Neagu); OLGA SÎRBUL (Clara
doamna); NINA UDRESCU (Dom-
nița Anca); RODICA BĂIȚAN
(Sanda); STANCA GĂNESCU (Un
copil de casă).



Scenă din spectacol

O frumoasă inițiativă de cinstire a muncii depuse neîntrerupt pe scenă (la Baia Mare și în alte colective), timp de patru decenii, de către acum sexagenarul actor Vasile Constantinescu a dus la această montare a clasicei drame *Vlaicu-Vodă*, în care sărbătoritul a deținut rolul titular și în urmă cu 30 de ani, la Naționalul craiovean. Interesantă ar fi fost o analiză comparativă a interpretării de atunci și a celei de acum, analiză ce ar fi putut detecta acumulările profesionale, modificările de concepție și stil de joc care au survenit, fără îndoială, pe parcursul carierei, deloc săracă în realizări, a lui Vasile Constantinescu. Lipsindu-mi această posibilitate, comentariul se va mărgini la ipostaza de azi, cu tot ceea ce a oferit ea.

Semnatarul regizoral al premierei băimărene, Gheorghe Jora, a avut în vedere concentrarea materialului faptic, în scopul sporirii clarității cunoscutului mesaj de înflăcărat patriotism al piesei. A operat, de aceea, unele tăieturi în text, fără a afecta întru nimic spiritul acestuia, și a călăuzit evoluțiile actricești pe un făgaș sobru, adecvat receptivității publicului modern, dar nu lipsit — în acord cu viziunea dramaturgică — de patos (unele excese în acest sens, ca, de pildă, sublinierea punctelor de vîrf ale conflictului prin cumplite bubuituri de tunet, nu dăunează esențial întregului). În aceeași notă actualizantă, scenografia de un subtil rafinament a lui Mihai Tofan propune un spațiu de joc aerat și o atentă stilizare a simbolurilor epocii în care se petrece acțiunea, constituind un fericit exemplu de abordare plastică a acestei piese istorice.

În prim-planul spectacolului s-a situat, firesc, Vlaicu. Vasile Constantinescu l-a investit cu o psihologie nuanțată, disimulînd forța latentă a personajului sub masca slăbiciunii resemnate, a unei blîndeți mimate cu abilitate. „Gheara leului“ se face însă simțită în privirile pătrunzătoare, în unele inflexiuni ale glasului. Clipa lepădării straiului postiș al supunerii este astfel minuțios pregătită, fără a fi mai puțin impresionantă: tonul devine dintr-o dată ferm, fruntea se ridică, Vlaicu se arată în integritatea staturii sale morale. În ansamblu, Vasile Constantinescu pare să fi concentrat, în acest spectacol aniversar, experiența variată a întregii sale cariere interpretative. Alături de el, o distribuție omogenă, din care se detașează Olga Sîrbul, o teribilă Doamnă Clara, jucînd mereu „în forță“ (poate, o anume temperare a tonului ar fi binevenită, în cîteva momente), Ion Săsăran, un Dragomir răsplătit cu entuziaste aplauze după rostirea avîntatului său monolog, Tudor George, un Mircea semeț și pasionat, Nina Udrescu, o Ancă sensibilă și fremătătoare, Mircea Graur, un înțelept Miked, și Ștefan Mareș, un perfid Pala.

Demn de consemnat, de asemenea, caietul-program al spectacolului (marcînd și jubileul teatrului), cu un sumar divers și bogat.

Alice GEORGESCU

■ INTERESUL GENERAL

de Aurel Baranga

Data premierei : 28 noiembrie 1982.

Regia : DAN ALECSANDRESCU.
Decoruri și costume : KEMÉNY ÁRPÁD.

Distribuția : CONSTANTIN SĂSĂREANU (Toma Hrisanide) ; SMARA MARCU (Lucia-Felicia Popescu-Hrisanide) ; DAN GLASU (Carapetrache) ; AUREL ȘTEFĂNESCU (Bocioacă) ; DAN CIOBANU (Plătică) ; ALEXANDRU FĂGĂRAȘAN (Sfîntescu) ; RADU CAZAN (Linte) ; IOLANDA DAIN (Tanți) ; LIDIA ROȘCA MARI-NESCU (Aurelia Țincoca) ; IOAN BUCUR (Mihăilescu).

Sub titlul piesei sale *Interesul general*, Aurel Baranga a notat : „farsă atroce în două părți“. Spectacolul realizat de Dan Alecsandrescu pe scena Naționalului din Țirgu Mureș pare a se fi oprit mai cu seamă la primul termen al definiției, imblinzind mult din severitatea textului — și mai cu seamă a subtextului —, împrumutînd rechizitoriului violent din piesa lui Baranga tonul unei admonestări nu indulgente, dar, oricum, suportabile. Accentele critice nu lipsesc, desigur, dar atacul se desfășoară pe un teren mai puțin exploziv, țintele vizate sînt ușor deplasate spre zone mai benigne. Una dintre acestea ar fi supărătorul și, din păcate, deloc perimatul obicei al „micilor atenții“ interesate. Pe scenă are loc o vie circulație (inexistentă în indicațiile dramaturgului) a cartușelor de Kent, a sticlelor de băutură și a deodoranțelor frumoase colorate și bine mirositoare, aduse de peste mări și țări ; se țintește astfel o deprindere condamnată, desigur, dar înfinit mai puțin dăunătoare decît acelea satirizate cu virulență în piesa lui Baranga. Spectacolul este alert, amuzant, dar apelează mai mult la unelte verificate ale meseriei decît la o reală inventivitate regizorală.

Aceiași timbru de farsă veselă este definitiv și pentru interpretare. Se rețin rolurile create, cu simț al poantei, cu dinamism comic de Constantin Săsăreanu

și Smara Marcu. Reținem, de asemenea, portretul scenic desenat cu minuție, cu haz (doar uneori cu exces de pedanterie) de Iolanda Dain, ca și personajul datorat lui Dan Ciobanu (cu rezerva unui plus de detalii, de „accente“, uneori împovăraător). Mai puțin convingător ni s-a părut Dan Glasu, tocmai prin risipa de energie, prin efortul de a cuprinde toate mijloacele de expresie posibile. Nu totdeauna la fel de pregnantă, dar bine găndită, din linii discrete, interpretarea lui Aurel Ștefănescu. Destul de rigid, jocul Lidiei Roșca Marinescu, îmbîcsit de efecte, cel al lui Alexandru Făgărașanu și al lui Radu Cazan.

Decoruri și costume nu prea originale, dar adecvate textului și spectacolului, semnează Kemény Árpád.

Cristina DUMITRESCU

— Secția maghiară

■ ZOO-STORY

de Edward Albee

Data premierei : 4 martie 1982.

Regia : TOMPA GÁBOR. Scenografia : NAGY ÁRPÁD. Traducerea în limba maghiară : ELBERT JÁNOS. Muzica : SAROSSY ENDRE.

Distribuția : KERESZTES SÁNDOR (Jerry) ; ZALÁNYI GYULA (Peter). În alte roluri : KARP GYÖRGY, BIRÓ JÓZSEF, REKITA ROZÁLIA, MAROSI PÉTER.

The Zoo-Story (1958), prima piesă a lui Edward Albee și totodată rampa de lansare care l-a propulsat, imediat după premiera americană off-Broadway (1960), în rîndul vedetelor dramaturgiei nord-americane, a fost pe rînd considerată „scriere de avangardă“, „operă clasică, convențională“, „parabolă filosofică“, „felie de viață“... Cert este că *Zoo-Story* rămîne una dintre cele mai bune lucrări ale acestui proeminent dramaturg, o piesă-document — chiar dacă această afirmație ar părea paradoxală — despre alienare și monstrozitatea formelor pe care le poate

lua această maladie psiho-socială, o piesă-document despre imposibilitatea comunicării și blocarea relațiilor umane. Capodoperă a genului (teatru scurt, piesă într-un act), *Zoo-Story*, din motive varii și considerente obscure, n-a izbutit până în prezent să pătrundă în repertoriul studiourilor teatrale — loc scenic predestinat parcă acestei scrieri —, reprezentația studioului Teatrului Național din Tîrgu Mureș înscriindu-se, în acest sens, dacă nu ne înșelăm, ca o premieră pe țară. Noulății repertoriale îi corespunde o tratare scenică liberă, o abordare deliberat „experimentală”, în sensul folosirii textului drept pretext pentru o demonstrație teatrală în primul rînd, suport pentru un tipic și atractiv spectacol de tînr regizor. Montarea aparține într-adevăr unui regizor tînr, talentatului Tompa Gábor, autorul unui remarcabil *Tango* (I.A.T.C.), a cărui scurtă, deocamdată, experiență scenică e dublată de o vădită cunoaștere a tehnicilor și procedeele teatrului experimental contemporan, ca și de o fecundă asimilare a unor influențe venite dinspre teatrul studențesc polonez.

Zoo-Story se desfășoară ca un tablou sinoptic al unor stări de spirit morbide, al sufletului descompus de singurătate și pervertit de egoism și indiferență, ca o proiecție a unor oribile fantasmе și coșmaruri, pe cît de inconsistente și de efemere, pe atît de colorat spectaculoase. Reprezentația utilizează cu predilecție montajul „enchainé”, propune suite de imagini ce compun mici variațiuni pe teme date ; nu lipsesc clișee din imageria „modelului de viață american”, transpus în reprezentații *underground* sau în spectacole de grup ce militează, în Vest, pentru dezarmare ; ne aflăm „la umbra statuii Libertății”, ne aflăm într-o „lume-cușcă”, ne aflăm într-un sinistru și dezolant zoo, cu exemplare umane fragile și degradate, asupra cărora veghează un straniu, rizibil și pervers polițist, un Pierrot în blugi cîntînd desperat la trompetă, un saltimbanc halterofil cu chip crispat sub mască albă și o făptură misterioasă, o fetișcană cu uriașe aripi de înger însingerat... Muzica obsedantă a lui Sarossy Endre (jazz și blues), scenografia expresionistă a lui Nagy Árpád, jocul mut, dar violent expresiv al figuranților constituie elementele bine articulate ale unui scenariu teatral ispititor prin capacitatea de metaforizare și sugestie, dar aleatoriu față de textul dramatic ca atare. Drama consumată tragic „pe o bancă în Central-Park”, între Peter și Jerry, subtila desfășurare a meandrelor psihologice, drumul persona-



Zalányi Gyula și Keresztes Sándor

jelor în nebănuite cercuri de infern, abisul mizeriei morale și al suferințelor psihice ale celor ce nu izbutesc să stabilească relații cu nimeni și nimic rămîn expuse, relatate doar, la suprafața demonstrației de virtuozitate corporală. Jocul actorilor atinge performanțe tehnice ; excelează Keresztes Sándor (Jerry), în pantomimă tragică realizată cu mijloace burlești și instrumentar de „actor total” ; îl secondează în surdină Zalányi Gyula (Peter), desenînd cu aplomb un desăvîrșit mic-burghez dintre cele două războaie mondiale, dar jocul fiecăruia rămîne solistic ; asistăm la două recitaluri. Situația, atît de încordată dramatic, a imposibilității de a intra în relație nu se realizează.

Opțiune repertorială adecvată unui studio și cadru dramatic propice căutărilor stilistice ale unei echipe tinere, *The Zoo-Story* rămîne un spectacol al unui regizor în formare și se cuvine salutat ca atare.

Mira IOSIF

ÎN PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

SÎMBĂTĂ, DUMINICĂ ȘI LUNI

de **Eduardo de Filippo**

Data premierei : 7 februarie
1983.

Regia : **DINU CERNESCU**. Sce-
nografia : **MIHAI MĂDESCU**. Tra-
ducerea : **N. AL. TOSCANI**.

Distribuția : **SILVIA GHELAN**
(Rosa); **ILEANA NEGRU** (Virgi-
nia); **DOREL VIȘAN** (Peppino);
TUDOREL FILIMON (Rocco); **VIC-
TOR NICOLAE** (Federico); **CON-
STANTIN ADAMOVICI** (Antonio);
LUCIA WANDA TOMA (Giulia-
nella); **LIGIA MOGA** (Amelia);
ANTON TAUF (Attilio); **GELU**
BOGDAN IVAȘCU (Raffaele); **OC-
TAVIAN LĂLUȚ** (Luigi Ianniello);
MARIANA POPOVICI (Elena Iann-
niello); **PETRU DONDOȘ** (Michele);
MARIA SELEȘ (Maria Carolina);
EMILIAN BELCIN (Roberto);
PAUL BASARAB (Dr. Cefercola).

Dinu Cernescu a oferit Naționalului clujean o „comedie napoletană“ de un pitoresc regional ce se suprapune, în percepția noastră, imaginii acreditate de cinematograful asupra „familiei italiene“ — gălăgioasă, frenetică, solidară, patetică, ridicolă și în același timp sublimă. Personajele sînt înconjurate cu afecțiune, piesa emană o bună-dispoziție autentică și bine argumentată literar; nimic nu tulbură această comedie nostalgică, în care farsa geloziei se dizolvă, în final, într-un mic poem al tandreței conjugale durabile. Citeodată, detaliile de viață cotidiană, mărunte planuri de viitor, specifice unui mediu onest, dar umbrît de mediocritate, amintesc, în ciuda vivacității ritmului, de abulia anumitor personaje cehoviene... Și totuși, cîteva replici dispartate ar fi oferit suport altui mod de lectură, care să scoată spectacolul de sub semnul divertismentului gratuit. „Punctul culminant“ al intrigii este masa de duminică, întreruptă în chip grotesc de accesul de gelozie al lui Don Peppi, îndreptat împotriva



Silvia Ghelan și Dorel Vișan

soției sale și a neajutoratului contabil Ianniello. Remarca celor mai tineri, a doua zi după incident, că familia lor seamănă cu o „trupă de teatru napoletan“, completată cu pasiunea duminicală a unchiului Raffaele pentru rolul lui Pulcinella, pe care îl interpretează într-o trupă de amatori, erau, poate, premisele unui spectacol în formula comediei italiene tradiționale, iar lîncezeala măruntelor discuții de familie, fisurată de incidente la fel de mărunte, supradimensionate însă, prin exasperare, ar fi dat, pe de altă parte, posibilitatea valorizării unor semnificații latente. Dinu Cernescu a evitat însă riscul de a aduce la suprafață teme colaterale, preferînd o restituire exactă a textului. Într-un efort de reconstituire scenografică (Mihai Mădescu), cu spații prea generoase pentru condiția socială medie a personajelor, și oarecum în contradicție cu atmosfera de coabitare simpatcă de tip sudic pe care o conține piesa, spectacolul se desfășoară în registrul vivace al agresivității inofensive, într-un pitoresc italian temperat, fără excese de culoare. Regizorul a crezut cu toată hotărîrea, și pe bună dreptate, în valoarea umanistă a mesajului de bună înțelegere, căldură și statornicie conjugală și a dedicat acestei convingeri întregul final: după incidentul cu masa duminică

cală, Dona Rosa, într-o stare de euforie, oftează ușurată, suspinând de dragoste pentru soțul ei. Textul, cu numeroase acolade decorative, a fost adaptat, mai exact scurtat, de către regizor; dar nu în suficientă măsură, pentru că discuțiile lungi, pline de șarm, spirituale, dar lipsite de semnificații, trenează. De aceea, primul act se încălzește abia spre final, iar actul al treilea este sufocat, în a doua lui jumătate, de scena împăcării dintre cei doi soți.

Eliminându-se cu bun-gust tentația îngroșării, ca și riscul vulgarizării situațiilor comice, spectacolul poartă amprenta unei operațiuni de purificare, de „sterilizare“, nu lipsită de distincție. Interpretării, actori cu personalitate, „s-au simțit bine“ în scenă. Silvia Ghelan, prezență insolită într-un rol de comedie, creează un simpatic personaj în genul „mamei italiene“, deși aglomerarea de procedee ar cere, la un moment dat, filtrarea mijloacelor. După primele scene, de tatonare, Dorel Vișan își tincturează partitura cu câteva stereotipuri comice, dar finalizează cu succes un rol pentru care nu părea să aibă datele necesare, actorului fiindu-i mai la îndemână un comic interiorizat, subtextual, și nu impetuos, extravertit. Stridentă și autoritară, Ligia Moga contribuie la culoarea sonoră a spectacolului. Octavian Lăluț compune excelent un lunatic stîngaci și plicticos, insistent și cumsecade, pus în situația comică de amare. Gelu Bogdan Ivașcu obține adeviziunea publicului în rolul unui maniac al commediei dell'arte, pe care îl interpretează cu o grandilocvență parodică. Constantin Adamovici, ezitînd între presanță și decrepitudine, impune cu mai puțin aplomb decît ne-am fi așteptat rolul bunicului căzut în mintea copiilor. Lucia Wanda Toma joacă fără eforturi de compoziție capriciile și independența plină de mofturi a logodnicei îndărătnice; asemenea, Tudorel Filimon, în rolul fiului parvenit, grosolan, tenace și pus pe căpătuială. Autentică, Mariana Popovici în stupiditatea gureșă a soției contabilului plicticos. O apariție expresivă, bine pregătită în prealabil și așteptată de public, realizează Petru Dondoș. Ileana Negru — mobilă și expansivă, Anton Tauf — într-un rol cu funcție de incident comic, Victor Nicolae — logodnicul refuzat, Emilian Belcin și Maria Seleş, într-un cuplu destul de inexpressiv (și în text) și, în sfîrșit, Paul Basarab — prezență plăcută, completează distribuția unei comedii fără altă miză decît aceea a divertismentului pur. Este adevărat, ne-am fi așteptat la o anumită strălucire din partea „primei garnituri“ a colectivului artistic clujean, sub îndrumarea reputatului director de scenă Dinu Cernescu.

Mircea GHIȚULESCU

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

SERATĂ NEPREVĂZUTĂ

de Harold Pinter

Data premierei : 22 ianuarie 1983.
Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : DOINA ANTEMIR. Traducerea : ANDREI BANTAȘ.
Distribuția : GEORGE FERRA (Petey); MAYA INDRIEȘ (Meg); RADU NEGOESCU (Stanley); NINA ZĂINESCU (Lulu); COSTACHE BABII (Goldberg); MIRCEA ANDREESCU (McCann).

Teatrul brașovean a ales, pentru proaspăt renovata sală Studio, piesa britanicului Harold Pinter, *Aniversarea* (*The Birthday Party*), pe care o joacă sub titlul *Serată neprevăzută*. Lucrarea, apărută în 1958, a marcat afirmarea internațională a autorului, anticipînd marelui succes — deopotrivă teatral și cinematografic — de peste cîțiva ani, *Îngrijitorul*; în *Serată...* se manifestă, mai lesne detectabile decît în producțiile ulterioare, cele mai multe dintre caracteristicile tematiche și stilistice ale scrisului pinterian, ca și principalele influențe estetice asimilate de dramaturg. Coleg de generație cu celebrii „tineri furioși“ ai anilor

Costache Babii; Radu Negrescu și
Mircea Andreescu



'50—'60 (Osborne, Wesker, Arden), dar diferențiindu-se de aceștia prin preocuparea mai puțin insistentă față de dimensiunea socială a problematicii investigate, Pinter se înscrie — după cum au remarcat cercetătorii atenți ai operei sale, un John Russell Taylor sau un Martin Esslin — în descendența lui Kafka și în parametrii teatrului absurdului de tip beckettian. Este vorba, în cazul primei filiații amintite, de spaimea nelămurită și permanentă ce impregnează atmosfera pieselor sale, apăsând greu personajele, contaminând și deformând relațiile dintre ele, pînă la a deveni ea însăși, spaimea, un veritabil personaj; cit privește cea de-a doua „înrudire“, ea se referă, pe de o parte, la îndeterninarea spațio-temporală a acțiunii și la cea socio-morală a protagoniștilor, și, pe de altă parte, la tentativa de demontare a mecanismelor dialogului, aliată cu ironia implicită sau, uneori, chiar cu umorul explicit al unor replici. Alături de acestea, abilitatea de a construi impecabil suspansul (influență — recunoscută de Pinter — a filmelor *série noire*), precum și obsesia spațiului închis, configurează, într-o sinteză originală, o operă dramatică viguroasă, cu un „sunet“ aparte.

Acțiunea piesei este plasată într-o pensiune izolată, al cărei unic oaspete, Stanley — un fost pianist, retras aici din motive obscure, și îngrijit de proprietăreașă cu o devoțiune matern-erotică — e terorizat de posibila apariție a emisarilor unei forțe malefice, la fel de obscură. Acești emisari se ivesc, într-adevăr, și, în cursul unei serate prilejuite de aniversarea lui Stanley, îl supun unei autentice operațiuni de spălare a creierului, după care, ștergînd cu grijă urmele „ședinței de convingere“, de persuasiune, și descurajînd, prin aluzive amenințări, voga încercare a proprietarului pensiunii de a-i opri, îl iau cu ei pe Stanley, devenit mut și complet abulic.

Demersul regizoral al lui Mircea Marin a pornit tocmai de la marja de imprecizie și mister a tramei și a caracterelor, conferind celei dintîi limpezime și o sporită credibilitate, iar celorlalte — identitate ideologică și socială. Stanley devine Artistul (în sens mai larg, intelectualul) în relație conflictuală cu o Ordine opresivă; proprietarii pensiunii — un cuplu măcinat de vechi neînțelegeri, o pereche de mic-burgezii, nu neapărat rău-intenționați, dar evident „cu frica lui Dumnezeu“; Lulu, fata din vecini, o frivolă aparent non-conformistă, în fond la fel de filistină și lașă ca și ceilalți; în sfîrșit, cei doi „trimiși“ — agenți, prea puțin dispuși la disimulare, ai unei organizații (de natură religioasă, se sugerează discret în spectacol), vechind mereu, din umbră, asupra celor care „fluieră în bi-

serică“ și oricînd pregătită să-i aducă pe calea „drepte credințe“, cu metode moderne, dar nu mai puțin verificate. Astfel, piesa capătă o deosebită forță expresivă, rod, totodată, al ritmului minuțios calculat, al unui rafinat joc de lumini și al simplei, subtil-metaforice concepții scenografice a Doinei Antemir: evoluțiile de pe micul podium central înconjurat de spectatori se reflectă în nenumerate oglinzi, încadrate în rame foarte felurite ca stil, ce căpтуșesc pereții sălii; sugestia de spațiu închis, ca și de ireducibilă singurătate sau de imposibilă evadare e amplificată sarcastic pe măsura multiplicării imaginilor ce animă suprafețele indifferente ale oglinzilor: nimic, nici un strigăt de ajutor, nu poate răzbate în afară.

Reprezentăția se impune prin modul organic în care se îmbină toate componentele sale; este un remarcabil recital de regie și, în același timp, de interpretare actoricească, toți cei șase titulari de roluri realizînd adevărate performanțe. Maya Indrieș (Meg, proprietăreașă) are fragilitatea unei sensibilități permanent rănite, sugerînd, simultan, înconștiența voită, refuzul de liberat al realității din partea unei ființe hăituite, care și-a găsit un mult dorit (dar cit de instabil!) echilibru. Nina Zăinescu (Lulu) excelează mai ales în ultima parte a spectacolului, cînd șocul suferit pare a-i dezvălui ușuratei „gîscuțe“ propria mizerie morală, odată cu adevărata față a lucrurilor. Radu Negoescu (Stanley) face dovada unei profunde înțelegeri a rolului, izbutînd să transforme — în a doua jumătate a evoluției sale scenice — prezența mută a personajului într-o cutremurătoare mască tragică. George Ferra (Petey) scandează cu exactitate modificările de comportament ale proprietarului de pensiune, inițial colaborator, apoi instrument redus la tăcere în mîinile torționarilor. Mircea Andreescu (McCann) și Costache Babii (Goldberg) alcătuiesc un sinistru cuplu de esență (contemporan) inchizitorială și de aparență grand-guignolescă. Mircea Andreescu restituie subtil nebunia latentă a călăului setos și totuși dezgustat de sine și sugerează discret slăbiciuni ascunse, ca și obediența față de partenerul mai puternic. Costache Babii este generatorul unei realizări actoricești de înaltă clasă: nici un ton fals, nici o mișcare, nici o privire necontrolate în înfruchiparea onctuosului „misionar“, care își evocă nostalgic părinții înainte de a-și schingiui victima, care își supraveghează „colegul“ la fel de atent ca pe ceilalți. Acești doi interpreți, din urmă, sînt „pilonii de rezistență“ ai unui act teatral de elevată ținută culturală.

Alice GEORGESCU

MUZICA

OPERA ROMÂNĂ DIN CLUJ-NAPOCA

Falstaff

de Giuseppe Verdi

Nimic mai firesc decât apropierea de genul liric a unui regizor de teatru — astăzi, când pretutindeni mari personalități ale scenei dramatice montează operă. Nimic mai firesc, iarăși, decât apropierea de operă, înaintea altor confrăți, a unui regizor care a mai cochetat cu teatrul muzical, cel puțin în calitate de libretist (vezi baletul *Meșterul Manole* și povestea dansată și cîntată *Băiatul și paiele fermecate*, montate de Mihaela Atanasiu la Operetă). Nimic mai firesc, în fine, decât a debuta în acest gen cu *Falstaff* (opera lui Verdi pe un libret de Arrigo Boito, după *Nevestele vesele din Windsor* și *Henric al IV-lea* de Shakespeare), pentru un regizor care a pus în scenă pînă acum *Măsură pentru măsură*, *Hamlet*, *Timon din Atena*, *Coriolan* și *Pericle*.

Ciudătenia (dacă poate fi numită așa o coincidență fericită) stă în faptul că acest regizor — l-am numit pe Dinu Cernescu — s-a întîlnit cu un dirijor de orchestră simfonică — Cristian Mandeal — aflat și el la primul său spectacol de operă. Și că acest dirijor a fost pus în situația de a debuta — cum singur mărturisește în programul de sală — „cu o lucrare total antitetică idealului său“, care este muzica germană în general și aceea wagneriană în special. Și, mai departe, că în aceste condiții dirijorul a reușit nu numai să redimensioneze valoarea orchestrei (pornind de la o nouă dispunere a ei în spațiul fosei, menită să-i amelioreze echilibrul sonor, și sfîrșind cu potențarea expresivității cîntului său) și aceea a interpretării vocale (în urma unui lucru minuțios cu fiecare cîntăreț și fiecare ansamblu în parte, cînd — se povestește — Cristian Mandeal lua și locul corepetitorului, acompianindu-i la pian), dar și să realizeze o adevărată unitate de acțiune a celor două compartimente. Desigur că imposibilitatea de a dispune de voci de egală calitate a împiedicat atingerea aceluia țel care este, în operă ca și în teatru, spectacolul de echipă. Alături de Mugur Bogdan (interpretul rolului titular, cu un glas și o înfățișare ideale pentru acest personaj, capabil să cînte aparent fără efort în dificilele poziții la care îl obligă o regie nonconformistă, să „se dedubleze“ în celebrul monolog despre onoare din finalul primului tablou, să stîrnească deopotrivă fiorul tragic, în

monologul cu care se deschide actul III, și pe cel comic, în substanța întregii opere), Georgeta Orlovski, Liliana Bizineche, Angela Nemeș, Ștefan Popescu, Ion Tordai și Mircea Moisa (exceleți din punct de vedere muzical), cîntă aici și glasuri de mai scăzută calitate (Emilia Cătană, Viorel Baciu) sau afectate de o oarecare lipsă de precizie în intonație (Vasile Cătană).

În schimb, fără excepție, cîntăreții aceștia devin cu toții și actori, într-o partitură regizorală concepută în spiritul teatrului contemporan. Utilizînd o scenografie esențializată la maximum, dar extrem de sugestivă, în care citeva elemente (o masă, niște jilțuri, citeva garduri, un paravan și — firește — indispensabilul coș de rufe, cu care Falstaff va fi zvîrlit în Tamisa) și costumele imaginatate nu cu rigoare muzeistică, ci doar în stilul epocii, Gheorghe Codrea urmărește — așa cum și declară, dealtfel, în același program de sală — să oblige publicul să răspundă apelului pe care Shakespeare i-l adresa cîndva : „Căutați singuri și completați cu imaginația ceea ce nu vă putem da în acest spectacol“. Și reușește, căci în acest cadru eroii înșiși evoluează continuu pe muchea de cuțit ce desparte, în artă, realul de imaginar. Expresia supremei împliniri regizorale a acestui delicat echilibru o constituie prezența în scenă, neprevăzută în partitură, a unor personaje care însă ar fi putut foarte bine să se afle acolo, nevăzute și neștiute de către personajele „în acțiune“, în acel moment ; precum și dimpotrivă, justificarea prezenței în scenă (de astă dată, prevăzută de partitură !) a unor personaje, ca fiind proiecții ale închipuirii lui Falstaff. Frumoasă — chiar dacă nu pe deplin realizată tehnic — este și înaintarea eroului prin crîng, unde șirurile de copaci se ridică, pe rînd, pentru a-l lăsa să treacă spre „stejarul Vinătorului Negru“ (ce-i drept, cam firav ca arbore de care legenda spune că s-ar fi spinzurat cineva...). Pe parcurs, apare și o oarecare oboseală a regizorului, care a făcut totuși ca, în unele scene, cîntăreții să fie lăsați să joace în „dulcele stil clasic“ al opere tradiționale, ceea ce alterează cumva coerența și consecvența spectacolului (cazul cel mai flagrant fiind monologul lui Ford din finalul primului tablou al actului II).

În ansamblu, însă, muzicalitatea structurii teatrale a montării vorbește cu o mare forță de convingere despre aptitudinile lui Dinu Cernescu pentru regia de operă și despre valoarea colaborării lui cu dirijorul Cristian Mandeal în vederea înțelegerii lucrării lui Verdi și a stabilirii unei concepții comune de interpretare a ei.

Luminița VARTOLOMEI

Un recital extraordinar

Că muzica este poezie și că poezia nu poate fi decît muzică, parcă n-ar mai trebui demonstrat. Desigur, e vorba de esența lor ultimă, nu de *simplele* valori poetice ale muzicii sau de la fel de *simplele* valori muzicale ale poeziei. Dar că între muzică și poezie, dincolo de corespondențele lor, se poate stabili și o intimă relație de *complementaritate*, sub zodia *dramaticului*, fără ca una s-o „acompanieze” sau, dimpotrivă, s-o „eclipseze” pe cealaltă, aceasta e o altă poveste, sau poate doar o altă dimensiune a înțelegerii celor două povești, într-o nouă lume, mirifică.

În această lume a esențelor pure, care-și răspund, care sînt de fiecare dată aceleași și de fiecare dată altele, și care se lasă descoperite doar pentru a ne îngădui să ne descoperim pe noi înșine, în continua petrecere a lumii din noi și din afara noastră, în această lume de basm, în care încap acum aproape deodată lumile muzicii și poeziei, ne invită doi meșteri de zăbavă a sufletului asupra lui însuși: Ion Caramitru și Dan Grigore.

Un actor și un pianist, fiecare cu meșteșugul său, chinut de meșteșugul său și înobilîndu-și-l prin chin pînă la artă, ajuns să dialogheze, prin cuvintele și sunetele artei lor, despre ceea ce e de fapt ceva mai încolo de ele, dincolo de această uimire de frumos, devenită uimire de suflet. Și totul sub pecetea simplității, sub pecetea lipsei de artificiu, ca șansă supremă a dialogului, a dialogului artelor ca relație umană și cosmică.

Ceea ce impresionează din capul locului la cei doi interpreți în acest recital e o anumită afinitate a structurilor lor afective, traducîndu-se în alegerea repertoriului poetic și muzical. Un repertoriu care diferă în parte de la o seară la alta, dar care rămîne unitar la nivelul valorilor lui structurale, configurînd totodată o anumită stare de spirit, o dispoziție sufletească și, mai mult, o deschidere spirituală, ce se transmite ca atare publicului. Un public pe care nu se poate să nu-l privești cu o imensă plăcere, căci, în sfîrșit, e în marea lui majoritate un public tînăr, foarte tînăr, umplînd de fiecare dată sala Ateneului cu o nedismulată emoție, venit să asculte, să pricceapă și să se lase pătruns de bucuria muzicii și de magia cuvîntului.

Se recită din Emil Botta și se cîntă Liszt, se recită din Eminescu (*Sărmanul Dionis* și *Glossa*) și se cîntă Bach... Cu citeva reflectoare, crescînd și scăzînd treptat în intensitate, Ion Caramitru, în calitate de regizor al acestui fapt de elevată cultură spirituală (găzduit de Filarmonica „George Enescu”), soluționează admirabil cadrul vizual al reprezentației, dînd un halou misterios și o inefabilă aură de taină comuniunii care se produce pe scenă. Desăvîrșit maestru în recitarea versului eminescian, Caramitru ne surprinde de astă dată prin bogăția și amplitudinea registrului său dramatic, care-i îngăduie să fie și unul dintre excelenții interpreți ai poeziilor lor Marin Sorescu. Sînt bine spuși Argezi, Geo Bogza, Nichita Stănescu, Ana Blandiana. Totuși, „Oul dogmatic” al lui Ion Barbu pare să-i dea încă de furcă, în vreme ce, din păcate, Bacovia ajunge să fie spus de-a dreptul superficial, histrionic, ca și Adrian Păunescu dealtfel, prezent cu una dintre cele mai frumoase poezii de dragoste, „Iluzia unei insule”, a cărei luxuriantă bogăție metaforică riscă să fie impropriu interpretată, la nivelul purei anecdotic. Sînt singurele momente care umbresc deocamdată excelența acestei manifestări, și sîntem siguri că Ion Caramitru va avea puterea să reflecteze asupra lor, pentru a nu-și întuneca prin nimic o binemeritată biruință artistică.

Cît despre Dan Grigore, pentru noi revelația acestui recital, trebuie să spunem că rareori ne-a fost dat să avem o mai puternică impresie a faptului de artă care atunci se naște întîia oară, așa cum o lasă uimitoarea sa interpretare, cîntînd „odihnitor”, lăsînd impresia unei totale lipse de efort. Profund fără emfază, sobru fără ostentație, Dan Grigore ne-a purtat în uimiri de mătase, prin tărîmuri alchimice, redescoperindu-ni-i pe Schubert și pe Chopin (extraordinară, partea I a Sonatei în Si bemol minor), într-o interpretare originală, care își face din relevarea dramatismului intrinsec al discursului muzical o dominantă și definitorie trăsătură a stilului interpretativ.

Între invitații de onoare ai recitalului din 14 februarie '83 s-a aflat și fascinantă doamnă a literelor și a muzicii, Cella Delavrancea, omagiată de Ion Caramitru prin citirea unui fragment din esul domniei-sale despre perfecțiune. O întîmplare fericită, cu valoare emblematică, pentru un *recital extraordinar* care își merită pe deplin numele. În vîz, în auz și în suflet stăruie încă învăluitoare acorduri și incintări de cuvînt, care ar merita cu prisosință să-și găsească locul în filmoteca de aur a televiziunii, de fapt a culturii noastre naționale.

Victor PARHON

...186

DULCEA IPOCRIZIE A BĂRBATULUI MATUR

de
Tudor Popescu

Teatrul
„Ion Vasilescu“
7 ianuarie 1983

Eșafodajul regizoral ingenios imaginat de Alexandru Tocilescu și-a mai pierdut din strălucire. Gagurile nu mai par la fel de „subtile“ ca la început. Aluziile parodice s-au diluat. Dimensiunea grotesc-suprerealistă s-a diminuat. Canavaua reprezentației (textul) apare și mai fragilă. La trei ani de la premieră, interpreții nu au obosit însă; au încă entuziasm, iar spectatorii îi răsplătesc cu risete și aplauze. Pe Hamdi Cercez, pentru hazul său nativ (pe care n-ar fi nevoie să-l îngroașe cu „ieșiri nevrigoase“ soldate cu deteriorarea recuzitei). Pe Sanda Maria Dandu, pentru autenticitatea imaginii de nevastă agasată și agasantă, dar mai ales pentru „jocul nevăzut“ al glasului înregistrat pe bandă. Pe Marieta Luca, pentru reușita compoziție (care și-a mai pierdut din insolit). Pe Constantin Răschitor, pentru caricatura cam apăsată, actorul, ne rezistând tentației de a șarja. Sint aplaudați, de asemenea, și noii veniți în distribuție și în trupă (chiar dacă numele lor pot fi aflate doar de pe afișul din stradă.) Geo Dobre (cu

o fizionomie nu tocmai adecvată rolului) a preluat schema personajului din interpretarea inițială, fără aceeași eficacitate comică. Cătălina Bărcă (simpatcă și cu o mimică extrem de mobilă) schițează cu umor și detașare portretul misterioasei infractoare, de profesie — balerină, de condiție — frivolă.

Irina COROIU

...104

HAINA CU DOUĂ FEȚE

de Stanislav

Stratiev

Teatrul
Giulești

6 ianuarie 1983

Mutat de pe scena cu turnantă din Giulești în eleganta sală „Majestic“, spectacolul regizat de Alexandru Tocilescu și-a păstrat în linii mari aspectul inițial atât de apreciat. Doar pe alocuri ritmul reprezentației a devenit trenant, ceea ce îi determină pe unii actori să acționeze pe cont propriu. Jorj Voicu și, în măsură mai mică, Paul Ioachim vor să „dezmoștească“ publicul și capătă aplauze prin efecte mult prea facile însă. Sebastian Papaiani evoluează ceva mai modest decât la premieră, în schimb Anei Trofin îi reușește criza în falset — moment de tensiune ce trebuie să sugereze registrul tragic al întregii alegorii. Inadvertențe din programul de sală fac ca Anca Ledunca, Mircea Dumitru și Adrian Vișan să joace „incognito“. Spectacolul merită văzut și re-

văzut pentru Mihail Stan, care își continuă cu exemplară probitate profesională demonstrația de virtuozitate actoricească în rolul Funcționarului cu multiple, cameleonice metamorfozări. Cînd coleric, cînd flegmatic, sanguin dar și melancolic, intolerant, intransigent sau total opac, de-a dreptul ostil, jovial sau morocănos, receptiv, cooperant, complice chiar, agresiv sau tandru, insul întrupează „global“ o racilă socială: birocrăția, sistem consolidat pe demagogie, care funcționează în virtutea unor inerții.

I. C.

...55

HAROLD ȘI MAUDE

de Colin Higgins

Teatrul
de Comedie
10 februarie 1983

La mai bine de doi ani de la premieră, spectacolul arată surprinzător de tînăr, de proaspăt, cu ritmuri care n-au încetinit, obosite, nici nu s-au accelerat din plictiseală. Meritul principal rămîne al Sandei Toma, al cărei joc comunică, prin sensibilitatea trăirii nealterate de rutina multelor reprezentații, o stare de emoție. Tăcerile păstrează tensiunea gîndului nerostit și vibrația sentimentului ocrotit cu discreție. „Metronomul“ pornit de interpreta rolului principal ordonează, echilibrează montarea, oferindu-ne o reconfortantă probă de professionalism.

Cristina
DUMITRESCU

Prima lectură la „Hamlet“

Ca și la medici și polițiști, ca și la geologi și arheologi (pe meteorologi îi vom exclude oricum, din oficiu!), și la criticii de teatru apare cu timpul un fler profesional aparte, cine are „nas“ de critică putând „mirosi“ evenimentul teatral din fașă. Cel puțin așa ne place să credem, și așa ne și explicăm prezența criticilor la momentul echivalent „primului tur de manivelă“, moment care, în teatru, până una-alta, rămâne tot acela al „primei lecturi“ a piesei. Și cum să nu ne explicăm prezența criticilor la prima lectură (miercuri, 16 februarie 1983), când piesa se întâmplă să fie chiar *Hamlet*, teatrul care se hotărăște s-o joace, nu altul decât Teatrul „Bulandra“, iar actorul ales pentru rolul titular, Ion Caramitru, pe care nu se poate să nu-l „vezi“ în *Hamlet*? Iar dacă vom adăuga la toate acestea numele regizorului, sau al „ne-bunului“, evident în sens... shakespearean — căci de fiecare dată și pentru fiecare epocă, ba și pentru fiecare generație, cineva trebuie să dea adevărul la iveală, și poate că regia actuală nici nu-și revendică în fond alt titlu de merit: —, și când numele acestui „nebu“ se întâmplă să fie, la rîndul lui, chiar al unuia *autentic*, așa cum ne-a convins că este, de multă vreme, Alexandru Tocilescu, să recunoaștem că „evenimentul“ are aproape toate șansele să se producă, îndreptățindu-ne să-l urmărim încă de la primii lui pași. Bineînțeles că șansele acestea țin de întreaga distribuție și de întreaga *echipă* de realizatori ai spectacolului, de *sufletul* ei și de *credința* pe care o va pune în ceea ce face.

Cît despre distribuția propriu-zisă, ea ni s-a părut foarte bine gândită și de reală *maturitate artistică*. Atît în ceea ce-l privește pe regizor și opțiunile sale pentru anumiți interpreți, cît și în ceea ce privește disponibilitățile psiho-fizice și spirituale ale acestor interpreți pentru viitoarele sarcini artistice, specifice, cu care îi va învesti spectacolul lui Tocilescu. Să nu mai lungim vorba, căci e o

distribuție de mîna 'ntii, care nu poate să nu intereseze pe toți iubitorii teatrului românesc: Claudius, regele Danemarcei — Victor Rebengiuc, regina — Ileana Predescu, Polonius — Octavian Cotescu, Ofelia — Mariana Buruiană, Laertes — Florian Pittiș, Horatio — Ion Besoiu, Primul Actor — Adrian Georgescu, Fortinbras — Marcel Iureș. Decoruri — Dan Jitianu, costume — Daniela Codarcea.

Sigur că, totuși, ar mai trebui ceva, un fleac și o nimică toată, un biet grăunte de nebuline, care să ne surprindă din prima clipă, să ne contrarieze, pe parcurs, poate din ce în ce mai mult, dar și să ne oblige din ce în ce mai tare să-i dăm dreptate, cu atît mai mult și mai ales în final, după ultima replică. După ultima replică în general, iar în *Hamlet* după ultima replică în special, pentru că, nu-i așa... restul e tăcere.

Ei bine, *stricto sensu*, „prima lectură“ la *Hamlet* n-a avut loc. Vorba lui Tocilescu, pentru cine l-a citit ar fi fost inutil, iar pentru cine nu l-a citit „încă“, prea tîrziu. Așa că, după un prim moment de crispare în fața „exigențelor“ filmării pentru televiziune, Tocilescu redevine el însuși, cel de toate zilele și de toate nopțile, simplu, comunicativ, direct, amendindu-și orice părelnică sofisticare. Directorul Ion Besoiu își făcuse datoria citatelor celebre despre *Hamlet*, de la Goethe încoaice, piesa era cunoscută pînă în exegezele ei critice de ultimă oră, actorii se preocupaseră ei înșiși să aibă asupra lor diversele ei traduceri românești, și de-abia de aici, de la această cotă de interes profesional, de intelectualitate și altitudine spirituală, discuția propriu-zisă, la obiect, putea începe. Și a și început, Tocilescu uimindu-ne din nou, de astă dată cu rigoarea interpretării și viziunii sale regizorale *posibile*, găsindu-și permanent argumentele și justificările în text, în mecanismele interne ale acestuia, în profunzimea scrutării și pătrunderii lui.

Noi sîntem însă obligați să ne încheiem însemnările acolo unde de fapt începe spectacolul, acolo unde începe să se schițeze concepția lui regizoral-scenografică. Pentru că, pînă la premieră, și începutul se cuvine să fie redat tăcerii laborioase din care va să se nască spectacolul.

V. P.



Semnal

Fără falsă modestie

VIRGIL MUNTEANU

Ani la rând, cu inteligență, cu eleganță stilistică, am scris la rubrica noastră, spre bucuria dumneavoastră, deliciul spiritual rar, pe care vi-l ofer lunar (observați versurile); am scris despre modestie.

Ce este modestia? Modestia este o virtute aleasă, un dar care aduce și mai multă strălucire talentului, o însușire, nu la îndemâna oricui, care stă ca o podoabă pe fruntea celui ce creează, înobilind rodul muncii sa'e neostenite. Așa vă trăgeam eu de minecă, vă deschideam eu ochii, vă învățam eu.

Anii au trecut și de la mulți am învățat că modestia mai poate însemna și altceva.

Fără falsă modestie, mărturisesc aici ușurința, repeziciunea cu care am descoperit, pe baza unor experiențe nemijlocite, că modestia poate fi masca mîncinoasă a neputinței, a eșecului, a ratării. Mulți au intuit ideea, puțini simțind cei care am prins adevărul de coadă. Ați citit și dumneavoastră, prin cite un caiet-program stă scris: „Am încercat, după modestele noastre puteri...” Sau: „...Nu ne-am propus decât să slujim cinstit, modest, textul.” Sau: „Am început, modest, de la mai nimic.”

Ei? Ce vă spun toate astea? Vă spun, nu-i așa, că cei ce-au scris asemenea propoziții nici nu și-au închipuit și nici n-au sperat că vor obține altceva decât niște rezultate rebe-

gite, roade sărace, un fel de mere pădurețe.

Ia să vedem cum scriu cei care, lăsînd la o parte prejudecățile, altoiesc pe trunchiul operei lor ramura viguroasă, îmbărbătătoare a atitudinii sincere, deschise. Citim, într-un interviu: „Fără falsă modestie, mă consider o vedetă. Cum am ajuns vedetă? Nici eu nu știu. Nici Cerkasov nu știa.” Sau: „Lăsînd modestia la o parte, m-am gândit că nu e prea devreme să joc Hamlet. Cînd să-l joc? Peste zece ani? Peste zece ani mă așteaptă Othello.” Sau: „Spectacolul meu este deschis-polemic cu acele încercări modeste...” Vedeti? „Încercări modeste.” În această semeață afirmare a conștiinței de sine, autorul rîndurilor mai sus citate strecoară și un eufemism împrumutat de la cronicarii mai blînzi, mai cumsecade pe drept cuvînt luați în târbacă de colegul meu, știți care, cel care semnează „Miop-zoo-tivist”. Cronicarii mai blînzi și plini de cumsecădenie scriu cam așa: „Spectacolul rezultat e modest, dar nu lipsit de virtuți...” Ori: „S-au încadrat, modest și conștiincios, în ansamblu...” Sau: „Cu modestia-i bine cunoscută, a interpretat...” Ce va să zică aici „modestia”? Un fel de hibrid între hărnicie, mediocritate și cenușiu. Adică, nimic. Ce vreau să spun, cu logica mea de fier? (Știu că am o logică „de fier”, mi s-a spus că am o privire „de oțel”, cuvîntul meu cade greu ca „de plumb”, o inimă „de

aur” bate în pieptu-mi „de aramă”, sînt iute ca „argintul viu”... cite metale prețioase se pot obține prin topirea neprețuitei mele făpturi!)

Vreau să spun, cu logica mea de fier, că modestia există, există cu adevărat, n-o putem nega, n-o putem ignora.

Dar, rețineți bine, nu ajutați la nimic. Spre binele lor și spre mai-binele nostru, destui au înțeles acest mărgeț adevăr. S-au lepădat de această falsă, păgubitoare modestie. Ne privesc în ochi și ne spun deschis: „Veți vedea musicalul Cine a găsit o scriitorică de amor? de MINE, după O scrisoare pierdută de Caragiale.” Firesc, cine mai joacă azi O scrisoare pierdută așa cum a fost ea scrisă? Sau: Negru pe alb, adaptare scenică de MINE după Othello de Shakespeare. Normal, ce, Shakespeare a scris pentru scenă? Sau: „Cidul de Corneille, regia, scenografia, muzica și interpretarea rolului principal: EU”. Mai sînt unii, e drept, puțini, care ar pretinde falnicului artist-total patru diplome pentru ducerea la glorios sfîrșit a cutezătoarei lui întreprinderi. Chiar așa? Sau: „Adam, zeus, regia și organizarea spațiului scenic, EU”. Ce mîzanscenă, ce scenografie, aiurea, organizarea spațiului scenic, asta e cheia!

Exemplele abundă. Lăsați, cum am făcut eu, modestia la o parte și găsiți-le singuri. Pe mine mă cheamă treburi mult mai importante.



VIITORUL ROL

DANA DOGARU

Dana Dogaru a fost eleva profesoarei Beate Fredanov, în promoția 1976 a Institutului de teatru „I. L. Caragiale”. Nota personală, distinctivă, pe care a izbutit s-o imprime celor trei roluri de absolvire (Tamara — *Cinci seri* de Volodin, Silvia — *Acești ingeri triști* de D. R. Popescu și Celia — *Cum vă place* de Shakespeare), i-a asigurat tinerei actrițe un bun start în profesie. Teatrul „Bulandra” o invită imediat, pentru rolul Stanca din *Răceala* de Marin Sorescu, în regia lui Dan Micu. „...Toată activitatea mea scenică este legată de colaborarea cu acest regizor, care se ocupă îndeaproape și de formarea actorului, nu numai de reușita spectacolului”. În 1977, e angajată la Teatrul „Nottara”. Primul rol — Eva (*Ulciorul sfărîmat* de Kleist); urmează Julie (*Mița-n sac* de Feydeau), Ana (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu), care-i aduce un prim premiu de interpretare în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”,

ediția 1979. A mai jucat: Adela (*Casa Bernardei Alba* de F. Garcia Lorca), Josefa Lanthenay (*Idioata* de Marcel Achard) și Grușenka (*Karamazovii* de Horia Lovinescu și Dan Micu, după Dostoievski). A apărut în 13 filme — „număr cu ghinion sau cu noroc? Nu știu încă, oricum nu cu șansa pe care am avut-o în teatru”. La televiziune a jucat în *Costandina* de Zaharia Stancu și în serialul *Lumini și umbre*. Talent vibrant și tumultuos, sub aparențe de fragilitate, Dana Dogaru dobindește, de la un rol la altul, tot mai multă stăpînire de sine, îmbogățindu-și registrul interpretativ și impunându-se în primele rînduri ale generației sale.

Dana Dogaru repetă rolul Sara Melody din *Fire de poet* de Eugene O'Neill, alături de Gilda Marinescu și Ion Dichiseanu. Regia: Sanda Manu.

„E prima mea întîlnire cu O'Neill și cu teatrul american. Un rol care se deosebește de tot ceea ce am jucat pînă acum. Nu se mai pune problema să-mi declanșez sentimentele, ci să găsec mijloacele de a mi le acoperi. Dacă o compar pe Sara Melody cu ultimul meu rol, Grușenka din *Karamazovii*, eroina lui O'Neill ar avea, poate, aceeași vitalitate; dar, la numai 17—18 ani, își sugrumă, voit, elanurile, caută să-și domine senzualitatea, să-și organizeze rațional viața. Uneori, însă, aceasta poate duce și la eșec.

Personajul reprezintă un nod de contradicții. Un amestec de orgoliu aristocratic, idealism, visare (moștenire de la tată) și credință profundă, țărănească, în valori tradiționale, cultul pămîntului, înțelepciune naturală (moștenire de la mamă). Un personaj nearmonios, dezechilibrat, care caută cu febrilitate să-și găsească echilibrul, definit prin contraste, cu vocație pentru vis și cu voință pragmatică. Aparența ștearsă ascunde un caracter tare, ieșit din comun, care nu se cunoaște pe sine. Căutarea identității e o problemă și a generației mele. Auto-cunoașterea și consecvența se obțin greu în viață, problema aceasta mă preocupă”.

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

Teatrul „Tăndărică” își extinde preocupările privitoare la educația celor mai tinere generații: în fiecare vineri, la orele 18, în sala acestui teatru, au loc cicluri de inițiere muzicală, conduse de compozitorul Ștefan Zorzor și de muzicologul Iosif Sava. ● Nou-tăți de la Teatrul Național din Tirgu Mureș: la sec-

ția română a teatrului se repetă Hamlet de Shakespeare, în regia lui Nicolae Scarlat, Nu ucideți cai verzi de Radu Iftimovici, în regia Ralucăi Iorga-Mândrilă, și Tata, fata și trei crai, musical de Al. Popovici și Edmond Deda (după Trei crai de la răsărit de B. P. Hasdeu), în regia lui Constantin Săsă-

reanu. La secția maghiară, se repetă Visul unei nopți de iarnă de Tudor Mușatescu, în regia lui Hunyadi András, Oameni și soareci după John Steinbeck, în regia lui Kincses Elemér, și Leonce și Lena de Georg Büchner, în regia lui Tompa Gábor. ● La Editura „Junimea” a apărut volumul Permanențe în



VIITORUL ROL

DAN CONDURACHE

De la debutul pe scena studiului I.A.T.C. (1975), cu Mackie-Șiș din *Opera de trei parale* de Brecht și Spavento din *Regele Cerb* de Carlo Gozzi, Dan Condurache a frapat prin forța și originalitatea talentului său. În cei câțiva ani care au trecut de atunci, tinărul actor a devenit „cap de afiș” al Teatrului Mic, care îi pune în valoare calitățile încredințându-i roluri importante: Șerban Halunga (*Cititorul de contor* de Paul Everac), Alexandru (*Trei ore de pace*) sau Aurelian (*Ca frunza dudului...*) de D. R. Popescu; el a realizat creații de referință în Franco Laspiga (*Să îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello), și mai ales Woland (*Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov) și Goetz (*Diavolul și bunul Dumnezeu* de J. P. Sartre). Televiziunea și filmul îl solicită din ce în ce mai des.

În viitoarea premieră a Teatrului Mic: *Ivona, principesa Burgundiei* de Witold Gombrowicz, Dan Condurache e distri-

buit în rolul Principelui Filip. Regia: Cătălina Buzoianu.

„Întilnirea cu acest important dramaturg contemporan reprezintă una dintre cele mai șocante experiențe din scurta mea carieră teatrală. *Ivona, principesa Burgundiei* pare să facă parte dintre acele opere dificile care, la primele lecturi, te țin respectuos la distanță. Apropierea de piesă și de lumea Principelui Filip este un drum greu, pe care deocamdată îl parcurg într-o stare de încordare maximă, date fiind complexitatea, originalitatea și, aș îndrăzni să spun, «ciudățenia» acestei scrieri. Se spune că Gombrowicz atribuie personajului Filip un pronunțat caracter autobiografic; încerc să-mi recompun, din datele pe care le dețin, imaginea acestui scriitor, care folosește, în piesă, mijloace de expresie neobișnuite. Rezultatul, o alunecare în absurd, în «joc», mistificare, parabolă — zone cu care trebuie să mă familiarizez. Filip este identificat de autor cu însăși ideea de Tinerețe, vîrstă la care Frumusețea poate fi desăvîrșită. În ciuda «perfectiunii» sale, Filip nu va avea, pînă la urmă, resursele și nici puterea de a se împotrivi angrenajului în care este prins. Personajul e complex, el stîrnește repulsie, dar are farmec, e crud și totodată inocent, el «strică» neconținut jocul părinților săi, imbecili și odioși, exponenți ai unui mecanism care acționează în cerc, la nesfîrșit... Iată doar cîteva dintre coordonatele acestui rol atît de dificil.

Va trebui să-l cred pe autor, că omul se «face» pe sine, nu este odată pentru totdeauna definit, ci devine... Va trebui să renunț la multe dintre mijloacele de expresie acumulate pînă acum și să caut cu înverșunare să mă implic și să mă transpun în lumea lui Gombrowicz; dar, în primul rînd, să fiu eu însumi, liber de clișee profesionale, care uneori ne subjugă fără să ne dăm seama. Deci, să caut... să caut autenticitatea și sinceritatea în joc...»

Maria MARIN

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

dramaturgie de Carol Isac. ● *La Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad a avut loc premiera piesei Discipolul diavolului de G. B. Shaw, în regia lui Cristian Nacu și scenografia lui Mircea Tofan.* ● O valoroasă actriță piteșteană părăsește scena, spre regretul spectatorilor și al nostru: după treizeci și cinci

de ani de activitate, Ileana Focea se pensionează. Poate, totuși, o vom revedea „în reprezentație”? ● Știți ce înseamnă „S.T.E.F. '83”? Înseamnă „Stagiunea teatrală a elevilor focșăneni '83”, ne informează tov. Ioan Constantinescu, instructor la Casa de cultură a municipiului Focșani. Repertoriul stagiunii: Inte-

resul general de Aurel Baranga, Năpasta de I. L. Caragiale, Piatra din casă de Vasile Alecsandri, Excursia de Theodor Mănescu, Rugăciune pentru un disc-jockey de D. R. Popescu, Deșteapta pămîntului de V. I. Popa și Un os pentru un cîine mort de Al. Sever. Cîte teatre se pot lăuda cu un repertoriu atît de substanțial? ●

O inițiativă a Teatrului „Bulandra“

Artista emerită Dina Cocea, președinta A.T.M., Ion Besoiu, directorul Teatrului „Bulandra“, Dan Damian, secretarul organizației de partid, scenograful Dan Jitianu, regizorul Alexandru Tocilescu, actorul Mircea Diaconu, Alexandru Davila, director-adjunct al teatrului, maestrul de lumini Titi Trandafiridis au fost pentru o zi oaspeți ai orașului Buzău. În spiritul unei mai vechi tradiții, întotdeauna onorate cu promptitudine și eficacitate, colectivul Teatrului „Bulandra“, care patronază în Capitală Teatrul muncitoresc de pe Platforma Măgurele, a hotărât să se ocupe și de Teatrul popular al Casei de cultură a municipiului Buzău. Echipa, îndrumată multă vreme de neobosita și mereu tinăra Dina Cocea, este laureată în edițiile Festivalului național „Cântarea României“ și a întreprins turnee în țară și peste hotare.

La întâlnirea care a avut loc la Casa de cultură a sindicatelor, unde deocamdată formația își susține reprezentațiile, tovarășul Nae Ion, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă, a mulțumit pentru inițiativă și a promis să faciliteze crearea condițiilor materiale optime. La rîndul său, Ion Besoiu a expus planul concret al colaborării ce urmează să se stabilească între cele două colective. Conducerea Teatrului „Bulandra“, prin specialiștii săi, va supraveghea reconstruirea sălii de teatru, va furniza reflectoare și elemente de decor,

va asigura regia spectacolelor. Se precizează organizarea unor turnee care să privilegieze un util schimb de experiență, amatorilor dîndu-li-se posibilitatea să joace în fața unui public exigent; se va încerca și formula unor distribuții combinate, în care să apară și actori profesioniști. Lucrul este realizabil, dat fiind că piesele Interviu de Ecaterina Oproiu și Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic de Adrian Dohotaru figurează în repertoriul ambelor trupe.

După ce entuziastul director al Casei de cultură, Nicolae Răican, a prezentat pe membrii colectivului — ingineri, muncitori, profesori, economiști, juriști, pensionari —, s-a discutat despre spectacolul cu care echipa se va prezenta în luna aprilie la etapa județeană a Festivalului național „Cîntarea României“. Cunoșcînd posibilitățile și ambițiile acestui merituos colectiv, Dina Cocea a ales piesa lui Alexandru Sever Un os pentru un ciine mort, care oferă roluri potrivite celor mai buni actori ai trupei: Alexandru Vrapciu, Mioara Olteanu, Viorel Pietrăreanu, Aurelian Mihai, Adriana Vrapciu, Onița Gheorghe, Tatiana Dumitrașcu. La prima lectură, textul a suscitat un viu interes. De regie se va ocupa actorul Adrian Georgescu de la Teatrul „Bulandra“.

În proiect, montarea unui spectacol de anvergură, cu o distribuție care să-i cuprindă pe toți cei aproximativ 40 de pasionați artiști amatori. Va fi, probabil, o comedie care să aibă cel puțin același succes ca ultima premieră a trupei, Concurs de frumusețe de Tudor Popescu.

Conclucrarea aceasta se bucură și de sprijinul Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Buzău, al conducerii A.T.M. și al Centrului de îndrumare a creației populare. Rezultatele nu vor întîrzia să se arate.

I. C.

telex-., teatrul“ ● telex-., teatrul“ ● telex-., teatrul“

Teatrul Național din Timișoara pregădește, după Cafrunza dudului... de D. R. Popescu, în regia lui Ioan Ieremia și scenografia Emiliiei Jibanov, Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită de B. Brecht, în regia lui Emil Reus și scenografia Doinei Almășan-Popa, iar la sala Studio, Pilatus de Aurel Gh. Ardeleanu. ● Teatrul popular din Urziceni și-a sâr-bătorit a treizecea stagiou-

ne. S-au prezentat spectacolele Năpasta de I. L. Caragiale, Deșteapta pămîntului de V. I. Popa și Domnișoara Nastasia de G. M. Zamfirescu. A avut loc și un simpozion pe tema „Teatrul de amatori, mijloc de educație a oamenilor muncii“. Să urăm artiștilor amatori din Urziceni noi succese în prestigioasa lor activitate! ● La Editura „Minerva“ a

apărut un volum care cuprinde comediile lui Ludovico Ariosto: Lădița, Lena, Substituții, Vrăjitorul, traduse de Ștefan Crudu și Al. Cerna-Rădulescu. Pe cînd, aceste comedii nemuritoare, în repertoriile teatrelor noastre? ● La Săveni, județul Botoșani, s-a desfășurat a VII-a ediție a Concursului județean de teatru scurt „Mihail Sorbul“. ●

■ M. SVÂDKOI

Neprețuita clipă trecătoare...

Într-o duminică fierbinte de iunie, când toți oamenii cu scaun la cap se grăbiseră să plece din București, delegația V.T.O. — actrița M.H.A.T. Margarita Iurieva și subsemnatul — împreună cu grijuliu-preocupata și vorbăreața noastră traducătoare Lidia Vinter, învingându-ne ezitățile, ne grăbeam spre imensa clădire a Teatrului Național. Acolo, în foaierea intimă și în încăpătoarea „sală mică“, domnea răcoarea pe care ne-o doream. Ne grăbeam, deci, să nu întârziem la spectacolul *Căruța cu paiațe* — începea la ora zece. Adolescenții și tinerii prezenți în sală descopereau izvoarele teatrului profesionist românesc, începutul începutului, iar spectatorii maturi se puteau delecta cu sonoritățile limbii române, cărora unul dintre clasicii dramaturgiei românești contemporane — Mircea Ștefănescu — le dăduse aripi neoromantice, fără a le răpi seva populară, folclorică. Pentru spectatorul străin, existau de asemenea multe atracții în acest spectacol, și înainte de toate contactul cu cultura muzicală românească, bogat reprezentată pe scenă, cîntece și dansuri „înfocate“ (din păcate, clișee de neevitat) încusit țesute în structura operetistică a spectacolului. Actorii își îndeplineau funcția *iluministă* cu maximă demnitate și sinceritate (atît cît era posibil în acea zi înăbușătoare), justificînd necondiționat prezența acestui spectacol ușor naiv și demodat în repertoriul primei scene. (...) Un subiect melodramatic, naiv și sentimental, procedee teatrale sigure, care dovedesc că autorul era un bun tehnician al scrisului, un subiect înnobilit de patetismul poetic al discursului, cu un farmec arhaic căruia nu-î puteai rezista. Regizorul Mihai Berechet a introdus în spectacolul său interludii plastice, care dădeau parcă viață unor vechi gravuri pe teme teatrale: arlechini, colombine, căpitani și doctori ofereau generos naive *lazzi*, încercînd să-i emoționeze pe spectatori; măștile lipsite de

viață se însuflețeau, apăreau fețele unor oameni prizoniți și umiliți, care doar în clipa trecătoare a magiei scenice izbuțeau să-și împlinească destinul. (...) În această piesă trăiește spiritul teatrului românesc, în care, în mod capricios, totuși organic, s-au împletit tradițiile populare și cultura europeană, expresivitatea plastică și simțul cuvîntului, lirismul înflăcărat, temperamentul sincer, franc, sudic și evidentul intelectualism, legat de moștenirea franceză, carteziană. Vreau să spun că teatrul românesc este o sinteză a acestor trăsături atît de diverse, din structuri atît de diferite. (...)

Este mare tentația să discuți despre spectacolul *Caligula* de Albert Camus, la Teatrul Național, ca despre o specifică „reflectare în oglindă“ a *Căruței cu paiațe*, ca despre fenomene simetrice ale aceleiași culturi teatrale. Fără a deforma prea mult faptele, s-ar putea depista felul cum elementele estetice și de conținut ale unui spectacol se reflectă în celălalt. Dar mă tem să nu jertfesc pe altarul logicii formale trupul viu al artei, iar cum din cartea lui V. Kataev *Coroana mea de diamant* am reținut că afirmația „totul seamănă cu totul“ aparține delirului intelectual, n-am să-l plictisesc pe cititor cu comparațiile. Dar nu pot să nu observ că, pentru regizorul Horea Popescu, intelectualismul fervent al piesei lui Camus nu a anulat motivele dionisiac-teatrale, doar travestite de eroul titular, dar în nici un caz înlăturate. Și, spre deosebire de unele interpretări contemporane ale acestei tragedii (aș aminti doar de finlandezul Iotarka Pennannen, al cărui *Caligula*, tratat cu mijloacele teatrului radical de stînga, a devenit un cunoscut și discutat fenomen cultural), Horea Popescu păstrează cu grijă izvoarele antice ale subiectului — în formule fie veridic-etnografice, fie stilizate. Actorii care apar în palatul lui Caligula, muzicanții și mimii de pe scena Teatrului Național nu seamănă cu „tragicii antici“ din manuale, ei sînt comedienți, niște comedienți care nu s-au

desprins de teatrul popular, de lumea naturii. Ei își concep jocul ca un fragment de ritual folcloric — un divertisment în care tragicul și comical, invenția și adevărul se amestecă. Spre deosebire de Caligula și de patricienii săi, jocul este pentru ei existența care precede stadiul reflecției, etosul lor este naiv și lipsit de griji, e un joc în stare pură; pentru ei, sacrilegiile rafinate ale lui Caligula nu reprezintă blasfemie. Ridiculizarea zeității este pentru acești comedienți o parte a ritualului comic, lipsită de sensul ideologic pe care i-l acordă singerosul împărat, care se crede Afrodita. Pentru comedienții îmbrăcați în blănuri de animale, care păstrează în pantomimele lor simboluri animaliere, epoca antică de-abia urmează. Pentru Caligula și cei care-l înconjoară, ea s-a terminat de mult. Aceștia trăiesc o perioadă de disoluție a tuturor valorilor — implicit a celor antice. Măștile patricienilor — țestele lor goale, evident decorative, par niște parodii ale măștilor teatrului antic, executate plat și grosolan, doar pentru a acoperi fața, pentru a-i da o expresie imobil-înghețată, pentru a ascunde sentimentele. Chiar Cesononia — Silvia Popovici — își exprimă trăirile mai curînd prin plastică decît prin mimică. Fața ei vopsită în alb, pieptănătura înaltă și complicată, costumul cu șalvari largi trimit la spiritul orientului, leneș-languros, pătruns prin civilizația elină, spirit dizolvant prin senzualitate rafinată și contemplare vicleană. Cesononia îi e devotată trup și suflet lui Caligula, dar nici ea n-are dreptul să facă ce vrea. Un singur om are dreptul să fie sincer — împăratul. Chiar și în capricii. Și de aceea el e singurul care nu-și acoperă fața, nu-și ascunde corpul. În interpretarea lui Ovidiu Iuliu Moldovan, Caligula e îmbrăcat într-un costum de mătase, lipit de trup, în contrast cu togile largi și colorate ale patricienilor. Chiar cînd își pune masca, el o face doar pentru a-și etala personalitatea — un intelectual desperat pînă la isterie, devenit un călău însetat de sînge, „ticălos chiar față de el însuși“. Celebra afirmație a lui Sartre — „Infernul sînt ceilalți“ — formulată la mijlocul deceniului patru, nu înseamnă mare lucru pentru Camus. Pentru el infernul e în interiorul fiecăruia, ca și paradisul lui Sisis, dealtfel. Problema este cea a asumării infernului, a trăirii lui lucide. În Caligula doar împăratul are dreptul să pună „problemele esențiale“ — el are acest drept prin puterea lui de cezar (...) „Caligula poate totul și se folosește din plin de această putere. Brecht spunea: „Orice putere corupe, dar puterea absolută corupe în mod absolut“. Și pe stăpînitor și pe supus. Toți doresc moartea lui Caligula, și în cele din urmă îl omoară, dar toți sînt de mult

corupți. Pe patricieni nu-i preocupă problemele esențiale — ei sînt lași și pragmatici. Și nu întîmplător cele mai pregnante figuri din anturajul lui Caligula sînt Cherea — Radu Beligan — și Helicon — Gheorghe Cozorici: un intelectual cinic și un cinic-pragmatic. Scara valorilor este pentru ei de mult supusă eroziunii relativității. Ei știu, desigur, că omul este măsura tuturor lucrurilor. Dar nici ei, nici cei care-i înconjoară nu sînt oameni — om e doar Caligula. În acest fel, Caligula a devenit măsura tuturor lucrurilor. O măsură foarte schimbătoare și foarte capricioasă. Înalt, zvelt, cu o gură nervos desenată, Caligula-Ovidiu Iuliu Moldovan demonstrează pe tot parcursul spectacolului acele calități ale artei actorului pe care le formulase cîndva Diderot în *Paradoxul despre actor*. Caligula este mai tot timpul actor. Un actor care experimentează în condiții de laborator. Arta lui este mult mai subtilă decît cea pe care o demonstrează — cuvîntul e de fapt nepotrivit —, o trăiesc comedienții cu care el se înfrățește în joc. Cezarul așteaptă aprecierea măiestriei sale, vreo reacție adevărată, vitală la scenele lui artificiale. Așteaptă prea mult: în teatrul său măsluit nu găsește un partener pe măsură, nu există vreun spectator care să creadă în arta cezarului, pînă la uitarea de sine. Doar cînd rămîne singur Caligula încetează să mai joace, și atunci. În spațiul întunecat, și în sunetele sfîșietoare ale ferăstrăului, un om tînăr se zbate în chinurile singurătății. „Singurătatea“ este cuvîntul-cheie pentru Moldovan, el îl rostește de-a lungul piesei diferit, dar întotdeauna cu pătimașă sinceritate, ca pe un descîntec, ca pe un blestem, ca pe o salvare. Se privește în oglînda imensă montată pe mijlocul scenei, vede dublul său fără consistență și încearcă să și-l facă confident, prieten — narcisism care devine drum către nebunie. Dealtfel, în final, chiar înainte de uciderea lui Caligula, regizorul îl pune pe acesta să spargă oglînda, să-și ucidă dublul, să înceapă adevărata viață. În moarte. Tema dublului, importantă pentru realizatorii spectacolului, se mai reflectă într-una dintre liniile lui: antiteza lună-soare. Acest motiv cosmic capătă în tragedia lui Camus o semnificație psihologică — singurătatea lunii este pentru Caligula semnul singurătății sale, el vrea să posede luna pentru că vede în ea imaginea sa cerească. Acest motiv este păstrat de Horea Popescu în sensul său primar cercul imens de aramă care atîrnă deasupra scenei e în același timp și gongul spectacolului și soarele scenic, ale cărui raze calde contrastează cu strălucirea lunară a oglinzilor. Soarele este stihia zgomotosului Dionisos, stihia actoricească care presupune uitarea de sine, dăruirea

totală cu care ar fi visat să se identifice însuși Caligula. Dar lui nu-i sînt permise decît jocurile subtil-sadice la lumina lunii. Și, neîndurătoare, moartea. Elementele „naturaliste“ ale acestui spectacol devin fondul de idei care determină tragedia singeroasă din piesa lui Camus, scriitor al secolului XX, și nu sensurile metafizice sau paradoxurile intelectuale. Cunoașterea istoriei determină imaginea, politica învinge metafizica.

Opun din nou — cultura teatrală românească contemporană e un complex aliaj artistic, care se poate exprima fie într-un spectacol, fie în spectacole diferite, ale unui maestru sau ale unui colectiv. Ciudat, dar în scurtul răgaz al unei asemenea vizite te miră diversitatea unui artist. Poate pentru că o anume consecvență este mai greu de definit doar după două sau trei spectacole.

N-aș vrea să vorbesc despre „universul regizoral“ sau „stilul regizoral“ al Cătălinei Buzoianu analizînd doar cele trei spectacole semnate de ea, pe care le-am văzut la Teatrul Mic. Dacă acestea vor deveni evidente pe măsura descrierii spectacolelor ei, o să consider că mi-am îndeplinit misiunea; am convingerea că cititorii și spectatori sovietici trebuie să facă cunoștință cu această regizoare, artistă de înaltă clasă, care mînuiește cu ușurință bogatul lexic al limbajului teatral contemporan. Ea știe să „se dizolve în actor“, supunîndu-l concepției sale, știe să muncească din greu pentru a obține efectul rafinat al partiturii ritmico-plastice. Se pare că poate totul. Și pentru că probabil lucrurile nu stau așa, sau nu chiar așa — nimeni nu e atotputernic —, *Niște țărani*, dramatizare după romanul lui Dinu Săraru, *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello, și *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* (în traducerea românească, anemonele au înlocuit crăițele) de Paul Zindel sînt elaborate parcă de regizori diferiți, care au în comun doar un singur lucru: un simț foarte precis al concretului, știința de a-l supune și de a-l transforma pînă la completa modificare.

Niște țărani de Dinu Săraru este cronică unui sat în timpul colectivizării agriculturii României. Romanul este scris cu o lucidă înțelegere a realității, a vieții și a psihologiei țărănești, el este deopotrivă analitic-social și plin de umor țărănesc, popular. Descriînd o epocă complexă și neliniștită, Săraru nu eludează dramatismul faptelor reale, dar nici nu-l absolutizează. El procedează dialectic: înțelegerea legității istorice este însoțită de cunoașterea exactă a firii țăranului și a naturii umane, de convingerea că ele nu se pot schimba de azi pe mine chiar cu ajutorul celor

mai minunate decrete sau legi. Scriitorul e preocupat de această dialectică a transformărilor, e interesat de modificarea psihologiilor în împrejurări sociale în schimbare. Și, ca un artist care gîndește istoria, scriînd la citeva decenii după desfășurarea evenimentelor, el meditează la excesele, la stîngismele care uneori au provocat farse, alteori tragedii.

Cătălina Buzoianu, care a dramatizat romanul și a montat spectacolul, verifică parcă pe parcursul reprezentației rezistența genului tragicomic; panorama scenică cuprinde și tonurile comice și cele tragice. Unitatea stilistică, puritatea se mențin datorită nu doar gustului regizoral ireproșabil, ci și faptului că țesătura artistică a reprezentației este alcătuită din dialectica obiectivului și a subiectivului. Fiecare fenomen este privit parcă în două dimensiuni, de pe două poziții: din punctul de vedere al țăranului care-și trăiește clipa și din punctul de vedere al logicii sociale care se exprimă prin fenomenele vieții — dar aceste sfere nu se suprapun. În marile carusel comic se aude brusc strigătul unui țăran care jelește tot ceea ce a dobîndit cu sudoare și sînge și i s-a luat în focul devierilor de stînga — pînă la ultimul fir — pentru „folosul cauzei comune“. Și iarăși revine optimismul popular, de neînving, care dizolvă drama individuală în jocul folcloric, sărbătorec. *Niște țărani* este un spectacol al contrastelor. El este critic, dar nu numai la adresa trecutului, el protestează împotriva tuturor formalismelor și birocrățiilor, este un manifest împotriva încălcării legii omenei și a dreptății sociale, el este o pledoarie pentru respectarea structurilor de bază ale societății socialiste. Spectacolul ne relevă faptul că nu *Niște țărani* (o medie statistică) trebuie să rezolve cutare sau cutare problemă de stat, ci tocmai acești țărani individualizați, fiecare cu soarta și familia lui, cu modul propriu de a înțelege ființa și neființa, cu psihologia și obiceiurile individuale de care se desparte cu greu. Dar cu un optimism ireductibil și cu o naivă încredere în lume. Niște țărani. Poporul. În spectacol joacă aproximativ cincizeci de actori și fiecare dintre ei se dovedește apt să treacă imediat de la comic la tragic și invers. Concepția regizorală se întruchipează prin viața scenică a personajelor. Fluiditatea lor emoțională pare un uragan dezlănțuit, haotic, care nu poate fi dirijat, pentru ca în cele din urmă să-ți dai seama că acest uragan a fost mai întîi programat, iar apoi domesticit. Libertatea actorului este în acest caz o condiție a jocului, condiția prin care se exprimă rigoarea concepției regizorale.

Și în spectacolul *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello, desenul precis al concepției regizorale, tempourile și rit-

murile reprezentăției, mizanscenele „artei noi“ de la hotarul secolelor XIX—XX, nu anulează libertatea interpretării, a improvizației care nu se limitează la stilizarea elegantă a bogăției de elemente specifice teatrului românesc, apropiat de tradiția scenică italiană. Cătălina Buzoianu îl cunoaște pe autor, știe cât de ambiguă și de complexă este natura estetică a operei lui, cât de alunecos este adevărul pirandellian și cât de demonstrativ se afirmă acest caracter imperceptibil. În curtea ca un puț, înconjurată de balcoane specifice sudului, cu nenumărate ferestre și uși, care se ghicesc în spatele cortinelor albe de muselină chiar la începutul spectacolului, în avanscenă, personajele, îmbrăcate în costume actricești „de lucru“, au o mică discuție : despre granița dintre ficțiune și realitate, despre ceea ce există și iluzie, despre ceea ce deosebește personajul scenic de individul real, întrebându-se care dintre ei e mai adevărat. Tezele pirandelliene ne sînt înfățișate într-o manieră brechtiană, și poate că ar fi de criticat caracterul afectat al unui asemenea prolog, dacă nu ar exista o circumstanță definitorie : în alăturarea paradoxală a acestor nume atît de diferite regiunea dovedește un simț teatral neobișnuit. Creația lui Pirandello este o manifestare a unui intelectualism cu totul specific : autorul expune rafinate construcții logice pentru a demonstra vulnerabilitatea logicii, el folosește rațiunea doar pentru a afirma originalitatea și puterea intuiției. Acest paradox al filozofiei secolului XX este evident în sfera creației : nu prin caractere „tenebroase“, nu prin revelații mistice sînt contestate descoperirile intelectului, ci folosindu-se aparatul lui specific, metodologia sa. (...) Prin prolog, spectacolul oferă un material bogat de meditație și ne previne asupra pericolului de a-l aservi dialecticii pirandelliene și de a-l transforma într-o demonstrație uscat raționalistă a concepțiilor filozofice ale autorului. Orice s-ar spune, Pirandello împinge într-o asemenea direcție. Dar numai pe cei care nu aud în cuvintele marelui scriitor durerea sufletului său sfișiat. (...) ...Spectacolul de la Teatrul Mic este pus de un om care sesizează acut natura creației pirandelliene și de un om care știe să privească adevărul în față și evită exercițiile școlarești timide și conștiincioase pe teme pirandelliene.

„Ceața albă“, „*Unscharf*“—ul tabloului inițial sînt pline de sens și de conținut. Istoria tinerei femei Ersilia Drei, care a încercat să se sinucidă, dar a fost salvată, este de fapt confuză și plată. Elocvența reporterului, care ne informează că ea a fost guvernantă în casa unui oarecare consul italian din Smirna, și ne povestește avaturile ei e un tradițional truc gazetăresc. Savurînd faptele, el nu poate

descoperi adevărul, povestind amănunte picante, nu poate sesiza și reda esența întâmplărilor. Pe parcursul acțiunii, regizarea și scenografiile — Andrei Both (decorul), Liana Manțoc (costumele) —, împreună cu actorii clarific vizual evenimentele, înlocuind treptat culoarea albă cu spectrul divers al lumii reale. Cînd scriitorul Lodovico Nota (Mitică Popescu) o seduce pe Ersilia Drei (Valeria Seciu) în atmosfera alo-cenușie a camerelor de închiriat, acestea capătă culori noi. De-a lungul dialogului lor, cînd scriitorul, împreună cu invitata lui, scot husele și cearșafurile care acoperă mobilele și decorul, lumea își recapătă nuanțele. Pe măsură ce Lodovico joacă diversele variante ale compoziției Ersiliei, fixîndu-le apoi la mașina de scris ca ciorne pentru un nou roman, putem descifra motivele reale ale atitudinii tinerei femei ; ele se încarcă de semnele și de sunetele vieții. Corul care a prezentat disputa inițială se transformă în grupul locatarilor acestei case, locatari mereu în ceartă cu arțagoasa și autoritara lor proprietăreasă — doamna Honoria (Jeana Gorea), apărătoarea moralității din acest birlog imoral. Pentru ea, Ersilia este o mică tîrfă isterică, dezorientată ca toate ființele care vor să se sinucidă, deci locul ei este la un hotel ieftin. Pentru scriitor, Ersilia este o muză care-i poate sluji, totodată, drept model. Ceea ce este pentru unii o realitate jonică devine pentru Lodovico Nota învelișul unei existențe reale, înveliș pe care doar arta îl poate străpunge. Pentru el arta este mai adevărată decît viața. Că-runtul Lodovico, îmbrăcat în costumul său alb ca neaua, încearcă să ne convingă că a salvat-o pe Ersilia nu pentru a-i descrie chinurile într-un roman, ci pur și simplu din milă. Instinctul lui profesional funcționează paralel cu dorința virilă de a o poseda pe frumoasa și enigmatică necunoscută, și în cele din urmă scriitorul îl învinge pe bărbat. (...) Cuvînt cu cuvînt, el recompozează în fața Ersiliei tabloul chinurilor, al sentimentelor și al gândurilor, ce au condus-o spre moarte. Valeria Seciu își obligă eroina „să înțepenească“ într-un fel de vrajă, dominată, învinsă de procesele tainice ale creației. Și, ca un medium, într-un recitativ bizar în registru înalt — din cînd în cînd strigăt, alteori șoaptă —, ea intră în povestirea lui și îi vorbește despre fetița pe care o îngrijea în casa consulului, despre logodnicul care a părăsit-o pentru alta, despre „romanul“ ei cu stăpînul, despre gelozia stăpînei ; se dezvinovățește de moartea fetiței căzute de la balcon, dar își recunoaște sentimentul de culpabilitate... Scriitorul i-a declanșat mecanismele memoriei, amintirile fișnesc amestecate, încîlcite. Viața ei confuză și ciudată depășește limitele artei lui Lodovico... (...)

Cătălina Buzoianu nu dorește să recompună în scenă „tainele vieții“. Ea distruge hotărît caracterul precar și infernal iluzoriu din primele episoade, introducînd condiționarea psihologică și determinările concrete. Ea nu idealizează cotidianul, nu-i atenuează vulgaritatea, nu o sfidează în numele unor înalte idealuri. Viața e viață, căutările spiritului, chinurile sufletului nu se materializează în rituri sacramentale. N-avem încotro: cu toată metafizica, cu toată disperarea pe care o conține, istoria singurătății Ersiliei este un loc comun, un fapt divers, iar faptele diverse seamănă între ele. Nici măcar stilul nobil al frazei pirandelliene nu poate rezista la asaltul melodramei. Regizoarea și interpreții au înțeles exact natura paradoxală a piesei: ritmul sonor al cuvintelor nu coincide cu natura patimilor, cu faptele personajelor. Ornamentele cuvintelor există independent de desenul acțiunii, cîteodată aceste fire tind să se unească, să se suprapună, dar cel mai des ele nu coincid; înlănțuirile scenice nu mai pun în evidență legătura dintre cauză și efect.

Istoria Ersiliei se va tîrî, iarăși și iarăși, în dialogurile cu logodnicul (Dan Condurache), un neisprăvit comic reinforcers la ea, atras de vilva din ziare; în explicația pătimașă a consulului Grotti (Ștefan Iordache) cu fosta lui amantă. Brusc, neintenționat desigur, dar pentru România foarte firesc, cu aceste personaje apare pe scenă stilistica specifică a comediei caragialești — aici foarte potrivită: complexul, supersofisticatul teatru pirandellian e intim legat de genul comic, are memoria procedeeilor lui, a tribulațiilor intrigii, a mijloacelor sale de expresie, a naturii trăirii scenice. Regizoarea e foarte generoasă în folosirea lor, ea posedă un criteriu care o asigură că nu trădează intențiile autorului, ideile lui. Ea are un fel de diapazon care-i garantează corectitudinea și puritatea sunetului, și acest diapazon este Ersilia Drei în interpretarea Valeriei Seciu. Această actriță este un paznic încăpăținat al propriului ei mister. ... Un personaj cu deosebită aptitudine pentru aparențe... O Gretchen cu abisuri de senzualitate turbure, o femeie matură, subțire, zveltă, cu sexualitatea infantilă și impudică a unei nimfete... Ersilia nu poate fi încadrată în nici unul dintre genurile folosite de regizoare, pentru a-i caracteriza pe cei din jurul ei. Această ființă fragilă poate să cedeze, dar nu să capituleze. Preoteasă a propriei sale taine, Valeria Seciu trăiește pe scenă în ritmuri lente, cu mișcări aeriene. Bănuiești exploziile sentimentelor doar prin sunete, cînd vocea ei de păpușă de porțelan se stinge în pauze grele, pentru ca apoi să atingă înălțimi nebănuite (...) Ersilia nu cochetează, e

o ființă fragilă, înfrîntă de viață, dar care nu s-a trădat pe sine. Cum este ea de fapt? E greu de răspuns la această întrebare: taina ei este ea însăși, vocea, plastica, mimica. Întreaga ei ființă. De cum apare ea, didacticismul lui Pirandello se dizolvă: o adiere de vînt, o sorbitură de apă rece într-o zi fierbinte, țesătura petelor de soare care pătrund prin desigurile frunzelor. Cum să explici toate acestea? Și oare trebuie explicate? Mai bine să ne retragem în fața misterului și să ne înclinăm cu entuziasm. Ersilia se va duce la hotel după lucruri, sîrșitul fericit e foarte aproape — și, deodată, sinuciderea. Ea e adusă pe targă — se presupune că medicii dețin monopolul explicării tainelor vieții —, bolborosește ceva despre singurătate și, apoi, tăcere. Din nou o ceață albă, fantomatică, acoperă scena. Și nu va mai fi nevoie să ni se explice cît de complicat este să descifrezi misterul existenței omenești. Singularizarea Ersiliei Drei-Valeria Seciu de restul personajelor e riguros elaborată de regizoare, Seciu își desfășoară partitura solistică într-o concordanță precisă cu concepția regizorală (...) *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* este un spectacol regizoral, un spectacol care demonstrează înalta cultură a gândirii scenice.

Cînd am fost sfătuiți să vedem *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*, nimeni nu ne-a spus că montarea aparține Cătălinei Buzoianu. „Joacă acolo o mare actriță“ — așa s-ar rezuma informația prealabilă despre acest spectacol. Știind că oamenii de teatru sînt predispuși să exagereze, epitetul „mare“ l-am tradus în limba lui obișnuit (...) ... Dar în acest spectacol juca într-adevăr o mare actriță: Olga Tudorache.

Înțelegeai asta îndată ce o vedeai pe Beatrice a ei, mamă a două fete, proprietăreasă a unei prăvălii jalnice, în care refuză să vîndă, decăzută, retrasă din viață, trăind la limita sărăciei, pentru că s-a săturat de toate: de lume, de locuitorii acestui orașel american, de autorități, de profesori. Părea că s-a săturat și de fetele ei, și de bătrîna nenorocită și senilă pe care o îngrijește, și de ea însăși! Îmbrăcată într-o bluză albastră, decolorată, cu niște jeanși vechi, cu un șal înfășurat în jurul briului, cu părul cărunț tuns scurt, cu o față prelungă, asimetrică, terminată cu o bărbie ascuțită, ea pare însăși întruparea acestei dughe mizerabile, pline de cutii, de ambalaje, cu un aragaz, cratițe vechi și maldăre de boarfe, printre care poți găsi tot ce vrei — hîrtie igienică sau o rochie de seară. Această Beatrice nu-și îngăduie să păsească în adîncimea scenei — acolo unde se ghicește vitrina prăvăliei acoperită cu hîrtie —, ea nu urcă, pe

scara de fier, sus, unde dorm fetele; re-
gatul ei este în avanscenă, între lucru-
rile uzate, care nu sînt folosite conform
destinației lor inițiale, lîngă vechea ca-
bină telefonică, adusă aici cine știe de
unde, ca într-un cimitir. Iar ea e ca o
regină a cimitirului, slabă, leneșă, cu
gesturi care trec unul în altul; o ase-
menea plastică au doar sportivii și dan-
satorii negri, la care nu poți să deosebești
unde se termină o mișcare și unde în-
cepe alta; sînt apoi exploziile teribile
ale unui temperament năvalnic, cînd
boarfele capătă parcă viață și zboară prin
scenă, sfidînd legile gravitației. Ea e ge-
niul bun și geniul rău al tuturor întîmplări-
lor de pe scenă, desfrînată și fecioară, păcă-
toasă și sfîntă. În fiecare mișcare, Olga Tu-
dorache adună ceea ce nu poate fi adunat.
Nu poți să-ți desprinzi privirea de ea, de fe-
lul cum se spală pe dinți, scuipînd în
ligheanul de aluminiu, și se oprește res-
pirația cînd bate ouăle pentru omletă
sau face cafea; și se pune un nod în
gît cînd apucă sticla și țipă la bătrînă,
pentru ca apoi, secătuită de putere, să
se apropie de ea pentru o clipă, cu un
fior de compasiune... Nu asemănarea cu
viața te entuziasmează. Olga Tudorache
e o actriță dotată cu acel atît de rar ta-
lent al excentricității pe care îl au la noi
Ranevskaja și Suharevskaja; ea trans-
formă sub ochii noștri gunoii vieții în
material artistic, fiecare mișcare e la li-
mita dintre adevăr și ficțiune, limită pe
care o sesizează doar artiștii și pe care
ea o vehiculează cu o libertate dumneze-
iască. Jocul ei determină la tinerete ei
partenere — Rodica Negrea și Maria
Ploae — un elan creator, declanșează
improvisația. Ea domnește fără să opri-
ce, conduce fără să forțeze, doar o dată își
permite un număr de concert, un număr
în beneficiul ei. O dată, cu acordul regiei,
fără să denatureze în nici un fel armo-
nia întregului. Dansul, pe muzica din fi-
nalul filmului *Cabaret*, în care virtuozita-
tea era dusă pînă la perfecțiune și con-
tactul cu arta te făcea să auzi „muzica
sferelor“... Fostă dansatoare de cabaret,
Beatrice-Olga Tudorache se întorcea — o
clipă — la vechea-i meserie. Corpul îi
redevinise elastic și musculos, picioarele
ei lungi păreau să existe independent,
capul se înălța trufaș, esența tragicom-
icului pogorise pe scena Teatrului
Mic — și sala își ținea răsufierea... Nu
mai aveai putere să aplauzi.

În pauză, cînd am cumpărat programul,
am aflat numele regizorului și al sceno-
grafului: Cătălina Buzoianu și Mihai Mă-
descu. O mare regizoare și o extraordinară
actriță au creat o minune scenică (...) Cătălina Buzoianu a „dispărut“ benefic
în capodopera actricească a Olgăi Tudo-
rache, convinsă că în teatru nemurirea

este dăruită de neprețuita clipă a exis-
tenței actorului (...)

Minunata putere a artei...

Cătălina Buzoianu aparține acum ge-
nerației de mijloc a regizorilor români.
Ea lucrează într-un teatru considerat, pe
drept, unul dintre cele mai bune din
România, unde fiecare piesă din reper-
toriu are un rost și unde există roluri
pentru toți actorii buni. Trebuie să mai
pomenesc încă o actriță minunată a Tea-
trului Mic, Leopoldina Bălănuță. Am vă-
zut-o pe scena mică, într-o piesă a unei
scriitoare cehoslovace, Natașa Tanska,
Leția de engleză, unde juca rolul unei
profesoare care, în timpul meditației cu
o adolescentă, își dă seama că în aceste
minute mama fetei se sinucide, și pre-
vine catastrofa. Duetul Bălănuță—Rodica
Negrea e un studiu psihologic inteligent
și îndeminatic. În portretul de grup al
trupeii Teatrului Mic predominant actorii în
jur de patruzeci de ani sau trecuți de
această vîrstă, care pot fi considerați
uniți nu numai prin profesie, dar și prin
solidaritate în ideal. Teatrul este al lor —
el exprimă concepția lor despre lume și
viziunea lor despre arta scenei.

La Teatrul „Nottara“ — tot un co-
lectiv celebru al capitalei româ-
nești, situația internă e cu totul
alta. Decanul dramaturgiei românești,
Horia Lovinescu, care conduce de șapte-
sprezece ani această trupă, colaborează
în ultimul timp cu tinărul regizor Dan
Micu. strîngînd în jurul lor un grup de
artiști talentați: unii, tineri, alții, nume
de prestigiu ale generației de mijloc, al-
ții, în vîrstă.

Toate acestea le-am aflat după ce am
văzut la Teatrul „Nottara“ *Karamazovi*,
cînd magia acestui spectacol ne-a obligat
să căutăm o întîlnire cu creatorii lui.

Un gard de scînduri vechi, prăbușit —
pe care odată, de mult, au fost pictate
viețile sfinților, raiul și iadul, arhanghe-
lii cu trîmbețe și drații cu furci, minuni
și prăbușiri în păcat —, desparte avân-
scena de restul spațiului scenic, ascun-
zînd o construcție etajată, pe care sînt
aceleași fresce șterse de vreme. Sceno-
graful Dragoș Georgescu împreună cu
regizorul Dan Micu au găsit o metaforă
foarte expresivă pentru spațiul epopeii
tragice dostoievskiene. Eroii lui își scriu
viața, viața ne-sfîntă a unor oameni care
trăiesc în lume, dominați de gânduri și
dorințe nevrednice și ajung la desperare
tot întrebîndu-se unde e sensul vieții și
care e scopul existenței lor pe pămînt.
La limita de sus a încordării forțelor lor
sufletești, ei încearcă să-și înțeleagă și

să-și învingă condiția umană, imperfecțiunea și măreția ei, într-o bătălie pătimașă, istovitoare, între „cel de sus“ și „cel de jos“, între raiul și iadul lăuntric. Această patimă, această încordare, le dă posibilitatea să străbată drumul din orașelul lor pînă pe scîndurile, unde sînt pictate viețile sfinților, și unde cu toții își vor găsi locul — și cei drepecți, și păcătoșii.

Îndată ce, în avanscenă, în jurul neșei simple de lemn din chilia starețului Zosima, se adună participanții la această „adunare fără rost“ (așa a intitulat autorul cartea a doua a primei părți a romanului), se înnoadă conflictul tragic al acestui spectacol, nod care nu se desfășoară pînă la final.

Feodor Pavlovici (George Constantin) este greoi, chel, cu un barbișon corect tuns, chicotește tot timpul, e scabros cu farmec și libidinos, îndrăgostit de viață — un fel de diavol din farsele medievale, seducător de negustorese, un comedian vesel și desperat, pentru care Dumnezeu nu este decît un permanent pretext pentru blasfemie.

Dmitri Feodorovici (Ștefan Sileanu) e de statură mijlocie, încheiat la toți nasurii tunicii sale albe, cu părul creț, mereu încordat, bravura lui se exprimă în explozii bruște, puternice și scurte — în rest, seamănă cu Solionii din *Trei surori*, cînd ridică păhărelul, parcă trage piecica pistolului înainte de duel.

Ivan Feodorovici (Alexandru Repan) poartă cilindru negru și frac alb și este alcătuit în întregime din contraste: uneri, privirea lui încrezător-copilărească dă strălucire ochilor inteligenți și scrutațori, dar cel mai des privirea e crudă și pătrunzătoare, dovedind nu atît voință, cunoaștere și credință, cît imboldul spre revoltă.

Aleksei Feodorovici (Dragoș Păslaru) e înalt, slab, cu privire adîncă, întotdeauna directă, obrajii îi sînt supti, se vede că devotamentul față de Dumnezeu și față de oameni este felul lui de a se deapăși pe sine, de a-și depăși propria natură; sub rasa lui neagră colcăie aceleași patimi karamazoviene. Ei sînt înrudiți atît prin singe, cît și prin structură. Și Ivan, și Alioșa, și Dmitri, și Smerdiakov sînt din aceeași rădăcină. Fiecare, într-un fel sau altul, josnic sau nobil, se va reflecta în celălalt. Dacă Feodor Pavlovici se poartă cu Alioșa ca un cățeluș tandru, Dmitri își va revărsa dragostea asupra lui Ivan, deși nu-l iubeste și nici nu-l înțelege; iar Ivan, insurgentul contra tiraniei, i se va destăina lui Alioșa cel umil. Cum se atinge de Grușenka (Dana Dogaru), Alioșa simte puterea pasiunii karamazoviene și încearcă să se salveze prin fugă. Pentru regizor și pentru interpret, această unitate a eroilor, interdependența lor

sînt extrem de importante. O comunitate alcătuită din atașamente, credințe și speranțe diferite. Numai asemănarea ne permite să descoperim diferențele de caracter și de temperament. De-a lungul întregului spectacol, Smerdiakov (Horațiu Mălăele) îi urmărește ca o umbră, ca un „om din subterana“ sufletului lor, pe frații săi ipotetici. Încă de copil îi imita, parodia gesturile tuturor, de aceea, e tot timpul în mișcare. Apare ba din întunericul unei uși, ba dintr-o spărtură a gardului și rămîne în aceeași linie a mizanscenei cu Ivan sau Dmitri, uneori chiar cu Alioșa. Ascultă neînterupt, și biata lui minte le transformă ideile, idei care-l vor duce la crima fără de care n-ar exista nici pocăința.

Și personajele feminine ale acestui spectacol sînt pe măsura Karamazovilor. E nespus de greu să joci femeile lui Dostoievski, ele sînt întotdeauna esențe, simboluri ale unui tip sau altul de feminitate; în paginile romanului, ele sînt un miraj, halucinații fără trup, lipsite de fiziologie. Inevitabil, prin natura sa, teatrul le prozaizează, materializează imaginile autorului. Dana Dogaru (Grușenka) și Ioana Crăciunescu (Katerina Ivanovna) simt exact tonul general al spectacolului și te conving imediat și definitiv. Plinuță, cu o grație de pisică, cu o gură mare, senzuală, cu un zîmbet care pare copilăros și fără griji, dar e de o infinită desfrînare, Grușenka-Dogaru are o sensibilitate emoțională deosebită. Ea se molipsește parcă de incandescența generală a patimilor celor care o înconjoară, înțelegînd cu inima raționamentele lor intelectuale. Sensibilitatea ei mobilă contrastează cu ferveța logică a trăirilor Katerinei Ivanovna-Crăciunescu — înaltă, slabă, cu o claie de păr roșu, cu niște ochi uimitor de expresivi și de pătrunzători, care îi trădează inteligența rece și isterică. În viața de toate zilele, Ioana Crăciunescu e veselă și încîntătoare, o poetă căreia i s-au publicat cîteva volume, dar în *Karamazovii* este o Hedda Gabler de provincie care își disprețuește propriile pasiuni, ce o aduc în epicentrul unei istorii înspăimîntătoare și singeloase.

...Oribila scenă de la schît înnoadă conflictul acestui spectacol, îi definește tonalitatea tragică și severă, ascetismul său absolut și concentrarea asupra evoluției interioare a eroilor. Pe autorii spectacolului îi interesează devenirea intelectuală, spirituală a Karamazovilor, și de aceea Horia Lovinescu și Dan Micu au ales ca principal erou al dramatizării (spre deosebire de alte versiuni teatrale ale romanului) pe Ivan Karamazov. Extraordinarul actor care este Alexandru Repan demonstrează posibilitatea unei asemenea soluții. În spectacol nu există nici căpitanul Snehirev, nici copiii, nici

Lizocika Hohlakova, dar creatorii lui au găsit loc pentru un adaos neașteptat, dar perfect motivat prin desfășurarea acțiunii. După povestea Marelui Inchizitor, Ivan ajunge la o reuniune tainică, unde îi va asculta pe Stavroghin (George Buznea), pe Kirillov (Radu Dunăreanu) și pe Svidrigailov (Valentin Teodosiu). Pe cei cu care se înfrățește prin ideologie și al căror revoluționarism provincial îi va provoca o și mai mare frământare. Tema dublului parodic, prezentă la Smerdiakov, reapare la Stavroghin ca o parodie a diavolului și a lui Dumnezeu, a carbonarului. Poza lui lipsită de conținut îl îngrozește pe Ivan. (O asemenea alăturare a unor motive diferite din romanele lui Dostoievski e desigur discutabilă și nu poate deveni o soluție universală. Dar, în cazul dat, talentul teatral al realizatorilor *Karamazovilor*, logica gândirii lor pătimașe, care lărgeste granițele karamazovismului, te obligă să accepți această libertate artistică.) În Ivan — așa cum îl joacă Alexandru Repan — răsună fiecare eveniment ce se desfășoară pe scenă, ca și cum episoadele romanului ar fi doar argumente ale contradicțiilor lui interioare. Ca și Alioșa, el vrea, de fapt, să-i cuprindă pe toți, să-i condamne pentru înrobirea de care, în fond, sînt nevinovați. Dar revolta, ca și libertatea, nu sînt pe măsura lui; Ivan se îngrozește de capcana în care-l atrage fapta singeroasă a lui Smerdiakov. El însuși are mereu nevoie de un sprijin. În povestea Marelui Inchizitor el îi vorbește lui Alioșa reze-mat de un stîlp al casei părintești. Iar cînd îl vede pe Diavol (sub înfățișarea lui Feodor Pavlovici — George Constantin, unul dintre cei mai buni actori români, interpretează cu o înaltă virtuozitate această proiecție sugubeată și per-

fidă a conștiinței lui Ivan), se agață de un fotoliu, ca și cum ar încerca să-și oprească mintea s-o ia razna.

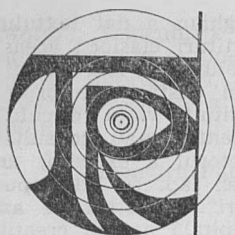
Interesul față de problematica ideologică a romanului nu distruge viața spectacolului lui Dan Micu, trăirile eroilor. La Teatrul „Nottara“, *Karamazovii* este un fenomen artistic excepțional în care prevalează umirea și entuziasmul în fața lumii și a omului și a tainei existenței lui; și înțelegerea abisurilor care amenință personalitatea și omenirea, ca atare; abisurile lipsei de credință și ale urii, ale vanității intelectuale și ale supunerii animalice în fața instințelor. E un spectacol puternic, polifonic, care se recep-tează dintr-o respirație, deși durează aproape cinci ore. Polifonia vocilor actoricești se transformă în vocea unică, atotcuprinzătoare a lui Dostoievski.

— Eu îl admir pe Dostoievski — mi-a spus Horia Lovinescu după spectacol —, îl consider cel mai mare dramaturg al lumii. Creația lui este pasiunea mea. Încă acum șaptesprezece ani, cînd am venit la Teatrul „Nottara“, am vrut să fac un spectacol după proza lui Dostoievski. Și n-am reușit. Cînd m-am întilnit cu Dan Micu și l-am invitat să lucreze la teatrul nostru, am înțeles că ne unește iubirea pentru Dostoievski și că vorbim aceeași limbă...

...Însemnătatea personalității lui Horia Lovinescu ar fi putut să-l facă inaccesibil, dacă n-ar fi fost zîmbetul înțelept și ironic care nu-l părăsește niciodată, zîmbet prezent și pe fețele tinerilor săi colegi. Relațiile dintre ei, apropierea lor sufletească par un dar al destinului, dar pe care îl obțin doar cei care lucrează de mult și cu dragoste împreună, cei care tind spre neprețuita clipă trecătoare, aspirație a adevăraților oameni de teatru...

(„Teatr“ nr. 10/1982)
În românește de
Magdalena BOIANGIU





Poeți dramaturgi

Dintre premierele ultimei perioade la teatrul radiofonic ne vom opri la două transpuneri ale unor opere dramatice de Mihai Eminescu și Vasile Voiculescu : *Cezara* și, respectiv, *Gimnastică sentimentală*.

Bine inspirat, regizorul Cristian Munteanu a descifrat piesa eminesciană descoperindu-i dramatismul tocmai în intensitatea vibrației lirice, în strălucirea și în transparența imaginii. Montarea a reușit astfel să evidențieze caracterul aparte al unui text în care teatrul nu se rupe de poezie, ci se naște din poezie, în care cuvintele ascund în ele taina adâncă, miraculoasă a versului. Acest fel de lectură regizorală, acest unghi de abordare, a permis actorilor creații deosebite, bogate în nuanțe. Personajul realizat de Ștefan Iordache se alătură, astfel, celor mai bune dintre rolurile create de actor pe scena teatrului ; consistente, bine individuali-

zate, dar integrate unei expresii unitare, sint și interpretările semnate de Violeta Andrei, Irina Răchițeanu-Șirianu, Fory Etterle, Gheorghe Cozorici, George Constantin, Ion Pavlescu.

Adaptarea radiofonică a piesei lui Vasile Voiculescu, *Gimnastică sentimentală*, realizată de Petre Popescu, s-a remarcat prin lucrul amănunțit, temeinic întru totul oportun, asupra textului. Linia intrigii a fost debarasată de prea multele, uneori sufocantele peripeții, s-a renunțat la replicile și momentele mai „ușurele“, care nu erau definatorii, stilistic, pentru poetul dramaturg, s-au evidențiat cu grijă și pricepere, prin înlăturarea leștului, valorile reale ale comediei. Mai puțin creatoare ni s-a părut concepția regizorală, asumată tot de Petre Popescu. O citire judicioasă, dar destul de convențională, fără efortul de a valorifica efectiv datele oferite de text. Montarea a beneficiat de aportul interpretativ al unei bune echipe de comedie, actorii nereușind, însă, creații deosebite, în raport cu propriile lor performanțe, cunoscute de pe scenă, dar și din alte spectacole radiofonice. Notăm, din distribuția destul de numeroasă, pe : Virgil Ogășanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Tamara Buciuceanu-Botez, Violeta Andrei, Ion Besoiu, Rodica Tapalagă.

Cristina DUMITRESCU

NOTE

O evocare

Excelentul realizator de emisiuni teatrale Constantin Paraschivescu a înmănuncheat, sub genericul „Moștenire pentru viitor“, secvențe evocatoare la opt decenii de la nașterea lui Tudor Mușatescu.

Radu Beligan, într-o vibrantă pagină biografică, și-a amintit vremea afir-

mării sale la Teatrul din Sărindar sub oblăduirea năzdrăvanului „nea Tudorică“ ; Ioan Massoff, decanul gazetarilor noștri de teatru, a citit interviul luat autorului la premiera cu *Titanic-Vals* (1932).

Secvențe din filmoteca televiziunii — din spectacolele cu *Titanic-vals* și ...*Escu* au fost comentate cu aplicație istoriografică de C. Paraschivescu. Florin Piersic și Mihai Fotino au „interpretat“ *mușatisme*, întregind astfel portretul spiritual al celui

care descinde direct din comicul caragialean.

Prefațată de un documentar privind viața și opera, emisiunea s-a încheiat cu un tulburător dialog din 1969, în care Mușatescu făcea mărturisiri de credință literară pentru o posteritate care nu va conțeni să-l iubească.

Nu credeți că vorbim prea puțin despre acest clasic al dramaturgiei noastre ?

I. N.

CARTEA DE TEATRU

ION FINTEȘTEANU :

„De la Clovnul citire“ *)

Actorii sînt în genere memorialiști scrupuloși și temători, scriu greu și gîndesc mult asupra faptelor, cuvîntul are farmecul lucrului îndelung cizelat. Iar memoriile unui actor se citesc în cîteva feluri : cititorul obișnuit caută „romantul“ vieții celui admirat din stal, pasionații de teatru sînt avizi de povești adevărate despre lumea scenei, istoricul deslușește epoca reflectată în complexa personalitate a autorului. Ca să scriu despre cartea maestrului Finteșteanu, am adăstat o vreme. Mi s-a părut o carte tristă. Cîteva recenzii, apărute pînă azi, elogiază actorul știut din apariții memorabile ; sentimentul „clasicității“ actorului pare să fi tulburat lectura atentă a cărții. Ion Finteșteanu, după 56 de ani de teatru, avea dreptul la o sîrbătorire pe măsură, în lăcașul slujit cu devotament eroic. I s-a propus, funcționărește, o aniversare în rol episodic (aproape figurație), gest nemaicunoscut în analele scenei române. Propunerea, dactilografiată, figurează în iconografia și în textul cărții. S-a vorbit despre optimismul paginilor „despre umorul frust al celui ce a fost elevul Luciei Sturdza Bulandra, apoi învățacel iubit al lui Nae Soreanu. Dar, marii actori de comedie sînt impecabili tragedieni (travestiți sau nu), și cine nu cunoaște viața teatrului, lesne se poate înșela asupra chipului acoperit de mască, din ochiul căruia doar o privire expertă vede prelingîndu-se o lacrimă.

Așadar, o carte insolită. Născută dintr-un aspru proces cu sine, „grimată“ pentru lectori, în ea se pornește în zigzag prin „carieră“. Este singura carte de amintiri din istoriografia noastră teatrală care nu „povestește“ viața, care nu conține un demers epic. Sînt secvențe dintr-un impunător palmares, centrate pe o biruință scenică a anilor 1938 — Clovnul, dintr-o piesă care azi nu ne mai spune nimic, dar care, în maturitatea explozivă a artistului, a însemnat exercițiul de virtuozitate care punea capăt unor incertitudini.

— Momentul merită reținut. Este un strălucit exemplu de conlucrare între actor

și regizor. Ion Șahighian a dat textului importanța unei partituri clasice ; aceasta, pentru a-i prilejui lui Ion Finteșteanu o excepțională desfășurare profesională. S-a reconstituit viața circuitului, s-au studiat documente, s-au consultat maestrul genului. Actorul a executat un număr de saltimbanc, fapt ce l-a impus chiar printre „circulari“. Maestrul de azi a dat importanță capitală acestei creații, pentru șansa pe care i-o oferea, de a-și dovedi sieși că este actor.

Am căutat, pagină cu pagină, pe omul moral Finteșteanu. Artistul se descifrează lesne din schițele literare ale cărții. Omul moral, însă, înțelept, este machiat, ca și Clovnul său : arta scenei ascunde tristeți ca nu trebuie să treacă rampa, actorii lasă posterității doar „măștile“ rolurilor. Pe marginea acestei idei, profesorul de teatru dizertează cu vocația dascălului. Elevii săi sînt azi actori de seamă, disciplinați și profunzi, pedagogia maestrului marcîndu-i.

Cartea se poate citi deci și ca un „manual de morală practică“, calitate dată nu neapărat de vîrsta autorului, ci, poate, mai mult de „educația“ pe care el a primit-o, cu supunerea ucenicului, de la marii săi contemporani.

Sînt multe adevăruri privind viața teatrului în cartea lui I. Finteșteanu, uitate sau ignorate. Rețin cu osebire rîndurile : Paul Gusty și Constantin Nottara au fost cei doi mari regizori — profesori care au format generații întregi de actori“ (...) Ceea ce avea extraordinar acest mare regizor (Paul Gusty-*n. n.*) era modestia. Nu l-am auzit niciodată vorbind despre „primatul regizorului“, de rolul exclusiv al acestuia. Toată cariera lui a fost luminată de primatul pe care l-a dat textului și actorului“.

Într-adevăr, cei doi sînt „meșterii veacului nostru teatral“, despre ei mai dau seamă doar cei ce privesc în perspectivă istorică devenirea artei scenice.

Sau învățămintele ce se pot trage din întîmplarea narată cu sobră emoție : Nicolae Soreanu, protagonist într-o piesă de succes, văzînd că junele necunoscut, Finteșteanu, într-un rol secundar, place publicului, a jucat cu spatele la rampă, pentru a lăsa „arena“ ucenicului său. În acea seară s-a născut actorul Finteșteanu.

Este o carte de rafinament intelectual, cum numai G. Ciprian a mai scris în teatrul nostru. Trebuie citită pe îndelete, pentru mulțumirea de a descifra, în final, sensul unui destin — acela de a fi pînă la capăt un om integru. Fiecare pagină a acestei cărți este dovada unui suflet ales.

* Ion Finteșteanu, „De la Clovnul citire“, Editura Sport-Turism, 1982.

Motto : „Ridiculul e în genere simpatic și ține de o anume imprudență, de o anume sinceritate a individului“.

Alexandru Paleologu

Încă de la primele cronici ale cronicii teatrale am cerut un mai adecvat tratament al creației actoricești, care are dreptul nu numai la epitete, ci și la analize critice propriu-zise, argumentate, apte să-i ofere actorului adevărate repere în evaluarea drumului parcurs. Am atras atenția — prin cronici comparate — și asupra neajunsurilor pe care le comportă înșirarea actorilor sau considerația lor „în bloc“, ca o masă amorfă, în vreme ce trupa — ori cît de puternic ar fi spiritul ei de echipă! — nu poate fi constituită decît din individualități, din personalități artistice distincte, care fac ca ansamblul să se remarce.

Nu credeam, desigur, că lucrurile se vor schimba peste noapte, dar nici nu credeam că unii dintre distinșii noștri confrăți vor scrie în continuare cum le vine, ca și cînd noi n-am avea altă treabă decît să ne răcim gura de pomană. „Globalologia“, cum bine îi zicea mai dăunăzi un critic, e nu numai inadecvată, ci și nocivă în artă, iar atunci cînd recidivează, ca „procedeu“ critic, care ar vrea să ia locul analizei și al judecării de voloare particularizate, trebuie „mal-tratată“ cu grijă, ca să-i treacă odată cheful de a persevera. Pe de altă parte însă, ea e numai ridicolă și descalificantă pentru cel care-o practică, pentru că, la urma urmei, nu poți pretinde a

avea un punct de vedere atunci cînd recunoști implicit că n-ai nici un punct de vedere. Sigur, ridicolul ăsta poate să fie și „simpatic“ și poate să țină și „de o anume sinceritate a individului“. Din păcate, el nu e și nu poate fi consolator pentru actor, căruia și-așa i se rezervă un spațiu prea mic în cronicile noastre.

CRONICA CRONICII TEATRALE

Înșiruirea actorilor

Cum autorii de înșiruire riscă să nu cunoască nicio dată tristețea resemnată de pe chipul actorilor, atunci cînd citesc asemenea „cronici“, neînțelegînd nu unde-au greșit, ci cum de e cu puțință să fie tratați cu o asemenea lipsă de respect pentru munca și pasiunea lor, căreia i-au închinat toată viața, ne luăm sarcina să-i aducem cît mai des pe înșiruitori în... șirul pe care-l merită.

Amic sînt cu Platon, nu pot să nu fiu amic și cu George Genoiu! Care va să zică, nu altundeva decît în revista „Teatrul“ (nr. 1/1983), făcînd cronica spectacolului Fata morgana

de Dumitru Solomon, la Teatrul Dramatic din Galați, reprezentație care a obținut, la cea de a V-a ediție a Colocviului despre arta comediei, nu mai puțin decît premiul pentru cel mai bun spectacol, premiul pentru regie și diploma revistei „Teatrul“ (ultimele două atribuite lui Mircea Cornișteanu), o mențiune specială de popularitate pentru Mitică Iancu și o alta, a ziarului gălățean, pentru Marga Georgescu, ei bine, tocmai la acest spectacol, ce moștră de analiză critică a jocului actoricesc credeți dumneavoastră că ne oferă G.G. (sic)? Să citim și să vedem ce ar putea reține „fiecare actor“, în privința jocului său, nu al altuia :

„Fiecare actor este aici o prezență remarcabilă, întreaga distribuție constituie un ansamblu omogen. Interpreții au jucat cu dezinvoltură și aplomb, cu măsură și rigoare, evitînd multiplele capcane ale genului. Personajele s-au individualizat prin elemente sugestive, consonante cu lumea incriminată. Iată și lista acestor valoroși interpreți : Romeo Pop (Fifi), Liliana Lupan (Teo), Gheorghe V. Gheorghe (Directorul), Marga Georgescu (Lucreția Borgia), Grig Dristaru (Pscpsc), Marcel Hirjoghe (Lombroso), Ioana Citta Baciu (Soția), Carmen Maria Strujac (Diana), Dan Andrei Bubulici (Sportivul), Mitică Iancu (Castor și Polux)“.

Nu pentru a afla „lista“ valoroșilor interpreți — existentă și în casetă! — e nevoie de cronică. Motiv pentru care „lista“ amatorilor de înșiruire ale actorilor rămîne, cum se spune, deschisă...

MYOSOTIS



In memoriam

Manu Nedeianu

Născut la 10 septembrie 1906, absolvent al Conservatorului Cornetti, la clasa lui Al. Dem. Dan, artist emerit și director al Naționalului craiovean, într-una dintre cele mai strălucite perioade ale acestuia (1956—1962), Manu Nedeianu a încetat din viață la 29 ianuarie 1983. Odată cu nea Manu, așa cum îi spuneam cu toții, dispăre ultimul mare artist al neuitatei boeme craiovene și se pierde pentru totdeauna ceva din poezia trăsnită dar curtenitoare a crailor Băniei post-belice. Jovial, plin de solicitudine, de o veselie contaminantă, neuitind că trecerea e și petrecere și că viața trebuie trăită din plin, dind cu tifla necazurilor, întristărilor, vârstei și, pînă în ultima clipă, și morții, care — „ce zici, Dincă?” — nu-i așa, oricum nu-i pentru vii, nea Manu a trecut încă din timpul vieții din anecdota orală în legendă, nu doar și nu numai pentru neasmutitele sale isprăvi și ziceri, ci pentru că a știut să sintetizeze și să simbolizeze — poate ca nimeni altul — o stare de spirit, eminentamente olteană.

Craiovenii l-au iubit mult, ca și pe neuitata sa soție, Madeleine Nedeianu, și stima lor profundă pentru această familie de actori, de mari actori comici, n-a făcut altceva decît să răsplătească așa cum se cuvine o exemplară devoțiune în slujirea statornică a scenei Teatrului Național din Craiova. O impresionantă fișă biobibliografică stă la îndemina istoricilor teatrali, cu zeci și zeci de roluri din repertoriul românesc și universal, la care se adaugă nenumărate alte roluri și apariții în trupezle de revistă (între 1931 și 1942), la operetă și în cele cincisprezece filme românești, în care personajele sale căpătau de fiecare dată o savoare specială și un farmec aparte.

Creațiile sale rămîn memorabile prin căldura pe care știa s-o dea personajelor, atunci cînd aducea în scenă oameni simpli, prin cuceritoarea sinceritate și spontaneitate a jocului, prin naturalețea și firescul expresiei scenice, ca și printr-o adevărată artă a pitorescului, subsumat psihologiei fiecărui personaj.

Spectatorilor săi nu le va fi greu să și-l reamintească în Spiridon Biserică din Mielul turbat de Aurel Baranga, în Ianache Duduleanu din Gaitele de Alexandru Kirițescu (unde juca alături de Madeleine Nedeianu, neegalată în Aneta Duduleanu), în domnul Doolittle din Pygmalion de G. B. Shaw, în Cațavencu din O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale, în majurul Stavrat din Ecaterina Teodorescu de Nicolae Tăutu, în Primarul din Revizorul de Gogol, în Moș Dumitru din Înșir-te mărgărite de Victor Eftimiu sau în Moș Florică din Simple coincidențe de Paul Everac. Dar le va fi greu să uite figura jovială a lui nea Manu, el însuși personaj pitoresc al urbei, sporindu-i culoarea și farmecul, cu o amintire nostalgică și un zîmbet atâteaînțelegător.

A iubit atît de mult viața, a avut neprețuita vocație de a-i face pe oameni să rîdă și să se depășească pe ei înșiși prin ris, încît nu m-ar mira să aud și anecdote cu nea Manu după moarte. Parcă nu se poate ca, odată ajuns dincolo să nu mai fi tras nea Manu cu coada ochiului spre terasa hotelului „Jiul”, să nu mai fi făcut sau să nu mai fi zis una bună, care să-i contrarieze pe heruvimii de-acolo, cum îi contraria altădată pe sfinții de-aici. Poate nici n-ar fi drept ca zîmbetul lui nea Manu să nu-i supraviețuiască.

Victor PARHON



In memoriam

Romel Stănciugel

Un destin tragic a curmat — după o scurtă și necruțătoare suferință, la numai 47 de ani — drumul ascendent creator al unui mare actor al teatrului nostru : Romel Stănciugel.

După absolvirea Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” din București, clasa profesorului Alexandru Finți, a petrecut doi ani la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, unde a fost repartizat, devenind, după aceea, din anul 1961, pentru tot restul vieții sale artistice, actor al orașului Constanța, unde a strălucit, îndeosebi pe scena Teatrului Dramatic, dar, concomitent, dînd din harul său artistic și scenei muzicale, ca solist valoros în spectacole de operetă, ca interpret al rolurilor principale în *My Fair Lady*, *Soarele Londrei*, *Liliacul*.

Talentul său a izbucnit din primele roluri, realizate la Botoșani : profesorul Higgins în *Pygmalion*, Tipătescu în *O scrisoare pierdută*, Rică Venturiano în *O noapte furtunoasă*, *Petruccio* în *Femeia îndărătnică*.

Cariera plină de succes de pe scena constănțeană a trecut prin rolurile principale din dramaturgia universală, el jucînd în *Anna Christie* de O'Neill, *Femeia mării* și *Rosmersholm* de Ibsen, *Don Carlos* de Schiller, *Azilul de noapte de Gorki*, *Invitație la castel și Călător fără bagaje de Anouilh*, Nu va fi război în *Troia* de Giraudoux, *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, Cel care primește palme de Leonid Andreev. Dar cu abnegație și cu un spirit de mare afectivitate, a dat viață nenumăraților eroi din dramaturgia națională, de la *Horățiu* din *Fîntîna Blanduziei* de Alecsandri la *Ovidius* din piesa omonimă a lui Grigore Sălceanu, de la *Toma* din *Febre* de Horia Lovinescu la roluri principale din *Micul infern* de Mircea Ștefănescu, *Cine ești tu ?* și *Beția sfîntă* de Paul Everac, *Croitorii cei mari* din *Valahia* de Al. Popescu, *Interesul general* de Aurel Baranga, *Scaunul de Tudor Popescu*. Dar, mai ales, cîteva dintre ultimele roluri lasă, în urma lui, o imagine de neuitat : cele realizate în *Clipa* după romanul lui Dinu Săraru. *Comedie de modă veche* de Arbuzov și, ultimul său mare rol. *Daniel* din între etaje de Dumitru Solomon, spectacol cărîia i-a semnat și regia. Aplecarea sa spre cuprînderea artei regizorale și-a mai folosit-o și în alte împrejurări, montînd spectacolele *Soacra cu trei nurori*, *Mobilă și durere*, *Comedie de modă veche*.

Fire agitată și mereu preocupat de a spune ceva în plus publicului, care l-a stimat și iubit în permanență, și-a găsit, adeseori, în orele lui libere, timpul de a da viață unor spectacole de studio, fie pornind de la versurile lui Eminescu, fie de la valoroase opere satirice contemporane.

Era în plină și strălucită activitate creatoare. Obținuse Premiul Festivalului de poezie „Eminescu”, Premiul A.T.M. pentru rolul din *Clipa*, Premiul criticilor la *Gala recitalurilor de la Bacău* și încă alte valoroase distincții.

Pentru toți colegii lui, despărțirea este neașteptată și cumplit de grea. Va rămîne o amintire luminoasă pentru toți aceia care l-au cunoscut în frîmintata noastră lume, a slujitorilor scenei.

Romeo PROFIT



PERSONAJUL ISTORIC

între
document
și
ficțiune

Elisabeta, Doamna lui Ieremia Movilă

La 40 de ani, în 1911, Nicolae Iorga începe să scrie teatru. Tomurile științifice îi stau, brăcuite, alături. Sînt ceasurile lui de mulțumire, după rînduiala omului „vechi“ care este. A gîndi istoria și în dialog scenic devine pentru Iorga o necesitate. De ce atît de tîrziu? — se pune, firesc, întrebarea. Mai ales cîă savantul avea destule versuri „uite în săltar“ încă din vremea genialei sale precocități. Explicația o căutam, pentru prima dată, acum.

Fiindcă nici unul dintre actele publice ale acestui dăruit om nu a fost făcut la întîmplare, fără să slujească un înalt scop moral-patriotic. Trecuseră cîțiva ani de la răsunătoarea „luptă pentru limba românească“ (1906), cu ecouri în mediile studioase. *Tribun în răscoală* (1907), fusese stigmatizat ca „instigator“. Intră în Parlament și adîncește confruntările politice prin elocința sa vindictivă. Profesorul mobilizează conștiințele pentru campania unității spiritului național. Teatrul îi apare ca un argument decisiv în efortul său de a redeștepta istoria, în esențialitatea ei pilduitoare. Așa va gîndi el teatrul, încă trei decenii de viață, în peste 50 de piese „teziste“, limpezi, de sfătoasă învățătură. Scena Teatrului Național devine pentru Iorga o estradă universitară.

În plămada versurilor albe aflăm concluzii științifice; cutare dramă istorică și personajul ei central se trag din cutare carte, memorii academice sau tom de documente, rezultate din truda sa. Izvoare bogate alimentează patetice „icoane“ dramaturgice, scrise dintr-un avînt, în ore puține, căci Profesorul știe

ce trebuie momentului contemporan, semenilor. Brîncoveanu, sau Tudor, sau Gheorghe Lazăr... Ei sînt „oameni cari ni trebuie“. Trebuie învățătura lor. Prin ei, înfățișați scenic, Iorga nuanțează idei contemporane, le amplifică pe unele, cenzurează altele.

Ar fi o naivitate să se dubie „sursele istorice“ ale teatrului său. Este un teatru document, în care ficțiunea nu poate căpăta drept de cetate, din cauza uriașei erudiții ce copleșește și „disciplinază“ creația. Dacă — atunci cînd arhivele tac — oricare alt scriitor de teatru istoric, de oriunde, trebuie, prin efortul imaginației, să umple spații și să modeleze eroi, Iorga știe *totul*, pînă la de-aliu, despre vremi și despre oamenii vremurilor, pe căi doar de el aflate, prin alchimia gîndirii sale nepereche. Eroii săi de teatru au solide temeuri lăuntrice, tratate și separat, în manieră științifică, sînt investigați pînă la subtile trăsături de portret. Chiar personajele secundare se întemeiază pe cîte o exhaustivă pagină de analiză.

Iată de ce cazul dramaturgului N. Iorga ar trebui să inspire un studiu temeinic. Incredibil, dar nu avem nici o pagină profundă despre el ca om al scenei, despre felul cum gîndește el personajul istoric. Ni s-a părut a desluși, mai sus, cîteva linii.

Să urmărim, în cea mai cunoscută dramă a sa, funcția și alcătuirea personajului titular.

Piesa *Doamna lui Ieremia* este scrisă în 1924. Ea purcede, mărturisit, dintr-o comunicare academică din 1910. Această

Chiajnă moldavă este fiica veacului ei crîncen, al XVII-lea. Văduvă de Domn, cu trei copii minori, se vrea în continuare Doamnă. Miron Costin filtrează bănuiala că și-a otrăvit cumnatul, pe Simion, voievod legiuit, ca să-și înscăuneze nevîrstnicul fecior, Constantin. Anii 1607—1617, „de mare amestecătură și zarvă“, încing Moldova în lupte fratricide. Analele tac, înfricoșate. Sceptrul cade din mîini după cîteva luni de șovăielnică păstorie și este apucat de mîini la fel de slabe. Ambițioasa femeie sfîrșește, victima a uneltirilor ei, la Stambul, obligată să treacă împreună cu coconii domnești, la legea musulmană. „La această ocară au sosit casa lui Ieremia Vodă; și poate hi pentru răutățile (doamnei Elisabeta) că era o femeie răpitoare (rea — n.n.) și de frica lui Dumnezeu depărtată“ — se dezgustă Miron Costin, în letopisețul său.

Așadar, un caz de voință patologică a puterii, cum istoria a cunoscut deseori printre văduvele domnești.

A vrut Iorga să dea o replică („replica“, la marele învățat, era o trăsătură a firii sale aprinse) cunoscutelor eroine din piesele lui Hasdeu și Davila? Mai ales că relațiile sale cu cei doi n-au fost niciodată calme, și savantul încheia vechi socoteli și printr-o scriere literară, polemică. Așa s-ar părea, căci locul doamnei lui Ieremia, Elisabeta, se află lingă Vidra și Doamna Clara.

E posibil ca resortul tainic al inspirației să fi fost mișcat de o imagine întrezărită de Iorga în drumurile sale bucoviene de la începutul veacului și mărturisind nimicnicia ambițiilor în vârtejul istoriei: la Sucevița, ctitoria Movileștilor, se păstrează, într-o cutie de argint, coșița Doamnei, dăruită lăcașului înainte de a pleca în surghiunul fără întoarcere. Finalul piesei reconstituie acest episod de înfiorat lirism.

Doamna Elisabeta (nenumită în text) domină într-un chip aparte drama. Din ființa ei complexă, Iorga nu a păstrat decît actul de voință, căutînd antiteza nu în tabăra boierilor fideli celor uzurpați (conflict clasic în literatura de inspirație istorică, prezent și aici, dar cu intenție neadîncit), ci în însăși casa domnească — la Constantin, voievodul minor.

Conflictul dintre tradiția pămîntului și „mărirea de putere“ se așază în dialogul dintre mamă și fiu. Constantin invocă obiceiurile și voința, obștească, potrivnică urcării în scaun prin silă; Doamna invocă firea cea tare a stăpînilor ce nu cunosc stavili. O tulburătoare pagină de literatură se citește în actul II al piesei.

Restul actelor, pînă la cinci, narează concentrat faptele învălmășite ale Doamnei pribege. Teza dramaturgului se con-

turează din desfășurarea de argumente a celor care își asumă istoria: mama și fiul. Doamna nu cunoaște firea țării, fiul, da. Constantin fusese crescut în legea domnească, păzitoare de ritual secular. Doamna, pătimașă, opune dreptului forța, fără a ține seamă de judecata vremii. Morala textului se limpezește în monoloagele acestei rîvnitoare de hlamidă. Nimic din ființa ei nu se smerește; nu e „Doamna“ țării, căci îi e străin simțămîntul că țara și scaunul de la Suceava au întemeieri ce nu se pătrund decît cu dreaptă simțire. Uzurparea așază personajul în stihia vînturilor politice; ea, care adusese forța străină pentru rosturile ei aprige, batjocorește încă o dată tradiția (deși gestul devenise obișnuit pentru pretențenții la scaunul domnesc).

Cazul Doamnei lui Ieremia, adîncit în sensul moralei istoriei, a fost încă o lecție pentru contemporanii dramaturgului: risipitorii de țară sfîrșesc risipiți.

Ca toate personajele lui Iorga, și Doamna Elisabeta Movilă prinde sens din spiritul cronicii, nu din materia ei propriuzisă. Figurile familiare ale cărții de istorie devin cazuri de conștiință, teatrul lui Iorga (aproape nu s-a observat aceasta) fiind un teatru psihologic, de sondare stăruitoare a firilor excepționale (voievozi, cărturari, revoluționari etc.).

Și în *Doamna lui Ieremia*, schema acțiunii este sumară. De aceea, piesele lui Iorga n-au avut audiență la un public ce vrea „fapte“ pe scena dramei istorice. Nu este deci întîmplător că *singurul* dintre contemporani care a pătruns intențiile dramaturgului N. Iorga a fost Camil Petrescu. Acest scriitor „incomod“, ce nu-și adula confracții, dar respecta pînă la cucernicie faptul de cultură, va fi văzut în N. Iorga un precursor? Asupra acestei chestiuni vom reveni, căci orgoliosul Camil tocmai începe — sîntem în anul 1924 — lucrul, de aproape un deceniu, la cea mai substanțială reconstituire, din teatrul lumii, a personalității lui Danton.

Ionuț NICULESCU

* Doamna lui Ieremia de N. Iorga. Repere: N. Iorga — Trei drame. Doamna lui Ieremia, Gheorghe Lazăr, Contra Patriei. Buc., Ed. Casa școalelor, 1924; Miron Costin — Opere I—II, ed. P. P. Panaitescu, Buc., E.p.l., 1965; Barbu Theodorescu — N. Iorga, bibliografie (fundamentală), Ed. științifică și enciclopedică, 1976; N. Iorga — Istoria românilor, Vol. V. Vitejii, Buc., 1937.

A scoate în vileag contrastul dintre, de Talleyrand, calificata „dulceață a vieții“, și violența roșie a revoluției : toate mobilele, tapetele, precum și costumele actorilor figurind în acel act (vizita făcută de împăratul Iosif al II-lea surorii sale Marie-Antoinette) erau absolut albe : efectul — puternic — de fast, surorii sale Marie-Antoinette) erau absolut albe : efectul — puternic — de fast, chietudine, tihnă, izolare de realitate, vestire de bine, îl accentuau, retroactiv și contrar, pestrițul și agresivitatea culorilor din celelalte acte. Armonia, eleganța, împodobirea au fost caracteristicile regiei lui Baty. Dar și ritmul, mișcarea, înovațiile pitorești și inbioitoare. Așa bunăoară, prima scenă din piesa *Un chapeau de paille d'Italie de Labiche*, judecată a fi farsă desuetă și vodevil învechit. Baty a cutezat să o monteze la Comedia Franceză, cu aceeași bunăvoință și grijă ce le-ar fi avut pentru o capodoperă, și a știut să o transforme — pe această veche și anodină comedioară — într-un răsunător, trepidant și magnific spectacol *allegro vivace*. În scena inițială indicația textului prevede că valetul se învîrtește, sporovăind, în jurul jupinsei. În viziunea lui Baty stau nemișcați, smirna, la apreciable distanță unul de altul și-și rostesc replicile (care implică rotirea) nu privindu-se reciproc, ci privind publicul. E artificial, firește, e nelocig — și e irezistibil. Criticul teatral Lucien Dubech protestase atunci, învinuindu-l pe Baty că ia textul în deridere. Nu era singura liberă schimbare pe care regizorul își arogase dreptul de a o face (în stil pre-ionescian). Dar rezultatele au fost atât de pline de farmec și nostalgie, de vioiciune, haz și putere, încît au omologat pe

2

N. STEINHARDT

SUVENIRURI CONTEMPORANE

deplin îndrăzneala *colaboratorului*. În *Doamna Bovary* sau într-o adaptare scenică a lui *Don Quijote*, predispoziția lui Baty — nițel manieristă — pentru găteți, lux și sulimane, și pentru reorganizarea narațiunii a distonat în raport cu potențialul unor scrieri care exclud intervențiile adăugitoare, chiar și trecerile în tonalități măcar și infim deviate de la acele voite de creator.

Pe Baty așa îl văd : ca pe un foarte spilkuit, dezinvolt, temerar și puțin prețios senior al secolului XVIII, nu mai puțin împănșat, împanglicat decît eroii de Curte-Veche, într-o onirică a lor ipostază de nobili europeni amatori de teatru și condescendînd a monta o piesă la teatrul regal din Versailles.

Cu totul altfel mi se păru Jouvot. Mă confirmă și Anouilh, care l-a cunoscut bine. Era un mîndru, un răstit, un arțăgos chiar, sarcastic, iubitor de vorbe puține. Bucuros cînd îi pica norocul de a lansa o butadă, un cuvînt usturător, o sentință definitivă. Serios dealtfel, meseriaș impecabil și neobosit, lucid, profund, chibzuit, corect, conștiincios, intransigent, devotat cauzei alese. Avea un fel al lui — intru totul original — de a-și rosti replicile ori monoloagele, inimitabil cred : cu o voce de stentor și cu o dicție fără cusur, care din monotonie chiar își trăgea forța de atracție și impresionare — ba și fascinația ; îl osebea și ținuta țepănană, cvasistatuară și hieratică, o rigiditate, o implacabilitate în gesturi și privire, un calm zelesc, o încredere în sine și în deplinătatea stăpînirii meșteșugului care-i confereau un prestigiu în rarissime dăți atins de un actor. Era ascultat cu venerație, cu un soi de teamă, de augustă reculegere. Ca un oracol, ca un *deus ex machina*, ca o Voce de dincolo de lumea vremelniceii și a fedingurilor în transmiterea undelor sonore.

Vedetism ? Mai curînd fală și aură. Era înzestrat și cu un simț literar acut. Se pricepea de minune să descopere autori, piese, calități dramatice la anume romancierii ori poeți, latențe nebănuite la piese pînă atunci rubricate drept mediocre ori simple eșecuri ori acoperite de colbul uitării. El i-a dezvăluit ca dramaturgi de mare clasă pe Giraudoux, pe Jules Romains, pe Marcel Achard, pe Claudel. Din *Knock* al lui Jules Romains a făcut o figură molierescă. (Mai mult ce s-ar putea spune ?) *Siegfried et le Limousin*, *Amfitrion 38*, *Electra*, *Război cu Troia n-are să fie* — de Giraudoux — s-au dovedit pe scena teatrului din pasajul vecin cu Opera Mare a fi capodopere certe. (Cit privește *Ondine* de Giraudoux,

transpunere scenică a unui basm romantic german, și ultimele piese ale lui Achard, înțeleg a face rezerve).

Jouvet — ca și C. Tănase la noi, trag nădejde că nu voi fi greșit înțeles, că nu voi fi considerat sacrileg ori ridicol și incapabil de a discrimina — transmite senzația că nu poate greși. La ambii (atât de felușiți slujitorii ai teatrului, la distanță atât de marcată unul de altul) au precumpănit *prezența*, prestația, debitul infailibil, masivitatea (deși carura lui Jouvet nu depășea cu mult normalitatea). Jouvet se impunea și prin cultură, mai bine zis prin gust, o maiestate înnăscută (nu mai prejos decât a lui Ludovic al XIV-lea), știința depistării valorilor și darul de fintenar al pieselor bune, din care adesea făcea spectacole superbe. Iar ironia, inteligența tăioasă, nesentimentalismul, așezarea mintalului deasupra celorlalte însușiri îi confereau calitatea de cel mai francez om de teatru printre confrății săi.

Copeau, mai vîrstnic și mai obosit (era și o natură mai reflexivă, mai interiorizată, ce-și realizase revoluția) a lucrat mai puțin la Comedia Franceză. Dar cu *Asmodeu* al lui François Mauriac a făurit un spectacol totodată emoționant și pus la punct ca un ornic: i-a confirmat și încununat faima. *Asmodeu*, în regia lui Copeau, și-a revelat uriașele calități dramatice și a fost pentru spectatori o aventură spirituală dintr-acelea care taie răsufierea și se imprimă pentru totdeauna în necondiționat admirativa și plina de recunoștință lor memorie. Romanțier dintre cei mai citiți, apreciați și respectați, Mauriac, a devenit, odată cu *Asmodeu* pus în scenă de Copeau, și un incontestabil dramaturg. Piesa putea să pară nițel statică, intelectualistă, intimistă, literaturizantă. Vorbe goale, aprehensiuni deșarte! Copeau a vădit-o ca pe o capodoperă dramatică; admirabil jucată, însuflețită de înțelegerea și dragostea regizorului, a proclamat egalitatea lui Mauriac-dramaturgul cu Cehov. Pe actorul Ledoux, în rolul profesorului particular Couture, nu-l pot în special uita pentru cît a fost de verosimil și pentru cît de convingător și-a trăit imaginara situație. Nici pe Marie Bell, partenera sa, nu gîndesc să fi uitat-o vreunul dintre cei ce-au văzut piesa!¹

E mult de atunci. Cîți dintre norocoșii și binecuvîntații audio-spectatori ai pieselor vitalizate de Baty, Dullin, Copeau și Jouvet în 1936—39 mai trăiesc oare? Regizorii, ei, au murit: Copeau, cel dintîi, în 1949; tot în 1949, și Dullin; Jouvet, în 1951; Baty, ultimul, în 1952. Arta regizorală, poate mai categoric decât cea actoricească, e lovită de perisabilitate și de evanescență. Actorul își poate imprima tiradele pe discuri și benzi; dar regizorii, ce lasă? Cîteva fotografii ale concepției lor scenografice. (Televiziunea, ce-i drept, recent, a schimbat situația și oferă alte mari posibilități). Se cade, cu toate acestea, a fi de noi toți fericiți pentru neasemuita onoare și bucurie de a fi cooperat cu unii dintre cei mai glorioși dramaturgi ai veacului și ai trecutului și pentru a fi dat viață, culoare, intensitate și forță unor creații strict cerebrale, pentru a fi desfătat ochii, inimile, cugetele atîtor oameni de față la miracol. S-au încins și ei — alde Jouvet, Copeau, Dullin, Baty — cu putere, s-au îmbrăcat și ei întru podoabă, au stat în imediata proximitate a cîtorva dintre marii inspirați ai Thaliei și Melpomenei. Au construit decorul — adică spațiul, universul, continuumul — în care textul (trecut din virtualitate în acțiune, sacralizat prin frumusețe radiantă) a putut lua reitate, trup de lumină, umbră și dinamism. Ce poate fi mai aventuros? mai biruitor?

¹) Tradusă în românește de Dinu Albulescu, a fost prezentată în 1945 la radio; de ce n-ar fi reluată?

telex-,,teatrul“•telex-,,teatrul“• telex-,,teatrul“

Un cititor propune, în revista „Flacăra“ din 25 februarie a.c., ca Teatrul Municipal din Ploiești, unde mulți ani în șir a fost actor și director Toma Caragiu, să poarte numele marelui artist. E o propunere care merită să fie luată în seamă. ● Teatrul Dramatic din Brașov a prezentat, la Întreprinderea de autocamioane din localitate, un spectacol-lectură cu piesa dramaturgu-

lui brașovean Dimitrie Roman Echinocțiu de toamnă, în regia lui Eugen Mercus. Tot Eugen Mercus repetă, pe scena teatrului al cărui director este, Pescărușul de Cehov, în decorurile Doinei Antemir și costumele Tatianei Manolescu-Uleu. ● Rubrica „Semnal“ din România liberă ne răsfață cu inovațiile privitoare la titlurile unor piese. Recent, am

aflat că glorioasa comedie Nota zero la purtare de V. Stoenescu și O. Sava se cheamă, de fapt, Nota zece la purtare. ● Cine mai crede că viața unui colectiv de teatru este ușoară, să ia notă că, în zilele de 12 și 13 februarie 1983, Teatrul Național a reprezentat 16 (ați citit bine, șaisprezece) spectacole.

FAIMA



mit



DUMITRU RADU POPESCU

Orfani (II)

Dar să ne întorcem în Japonia, la teatrul *nô* teatru plin cu zei, cu inși războinici, cu duhuri de femei, cu demoni... *La riul Sumida*, este un „*nô*” cu „femeie nebună”. Ne-am oprit la această piesă fiindcă în ea este vorba de o văduvă (rețineți!) căreia i-a fost furat feciorul de un neguțator de robi. Văduva își pierde mințile de durere și cutreieră prin țară bolindă, să-și afle odrasla : și-i găsește fiului doar mormintul, la Sumida. Această lucrare ne-a dus cu gândul la episodul din *Miorița* în care mama își va căuta fiul, după cum chiar păcurărașul bănuiește înainte de a muri... Păcurărașul o vede pe măicuța sa întrebând de el : „Din ochi lăcrimînd, Pe cîmp alergînd...”. Și el îi spune Mioriței să se îndure de măicuța sa și să nu-i spună Adevărul : „Tu, Mioara mea,/ să te-nduri de ea,/ Și-i spune curat,/ că m-am înșurat,/C-o fată de crai,/Pe-o gură de rai...”. Smintita, mama lui Umewakaman din piesa japoneză, o femeie între două vîrste, are în mină un fir de bambus : se oprește din rătăcirea ei prin lume și zice : „Adevărat în inima / unui părinte nicicînd / nu se face-ntuneric / și totuși m-am rătăcit / pe drumul iubirii de mamă. / Unde o fi acum / fiul meu iubit / înzăpezit e drumul / oi întreba în cale / pe toți călătorii / ce drum a apucat / ascult ce-aud / de sus din văzduh / vîjiie vîntul singur. / (...) pe cîmpul cu iederă / rouă trecătoare e viața”.

De cînd i s-a furat copilul, cu inima rănită îl caută : „Inima de mamă / o mie de sate de-ar străbate / feciorul drag nu-l uită”. Pînă la urmă, duhul copilului mort apare, mama dă să-l îmbrățișeze, dar el intră iarăși în mormînt. Aș mai nota doar o dorință a fiului, înainte de a muri : „Tata e mort și eu rămăsesem cu mama, pînă ce m-a văzut neguțatorul de robi, și așa ajunsei aici. Fiți buni și îngropați-mă la marginea drumului, ca să *treacă peste mine măcar umbrele călătorilor* din Urbea mea dragă (s.n.). Și să-mi puneți o salcie pe mormînt...” Păcurărașul din *Miorița*, înainte de a muri, îi spune mioarei să fie îngropat : „În strunga de oi/ Să fiu tot cu voi/ În dosul stîinii/ Să-mi aud cîinii...”

Corul, din piesa japoneză, mai glăsuiește : „Săpați pămîntul, oameni buni / lăsați mama să-i mai vadă / chipul o dată / părea doar că mai are /aitea înainte-i / și iată s-a stins / părea că mai are ațtea / și iată s-a stins / rămas-am eu mama / în viață fără nici un rost / așa e mersul lumii / năluciri se-arată și pier / nestatornice toate / floarea amărăciunii / o duce vîntul vremelniceii / în noaptea lungă / între viață și moarte / nori umbresc schimbători / lumina lumii / în fața ochilor iată / trecerea lumii deșarte / în fața ochilor iată / trecerea lumii deșarte”.

Aș vrea să remarc strălucirea versurilor japonezului, egală cu a englezului Shakespeare, egală cu a anonimului creator al *Mioriței*... Doamne, cite văduve îndurerate și cîți orfani pe glob ! Să n-o uităm pe Isis, văduva lui Osiris, Isis, zeița ce personifica prima civilizație egipteană, zeița Medicinii, a Căsătoriei, a culturilor de grîne, deci, am putea zice, zeița Griului... Să ne aducem aminte de mama păcurărașului moldovean, căutîndu-l, pe toți întrebînd : „Cine-a cunoscut, / Cine mi-a văzut / Mîndru ciobănel, / Tras printr-un inel ? / Fețișoara lui, / Spuma laptelui, / Mustăcioara lui, / Spicul griului...” Nicăieri în *Miorița* nu se vorbește despre tatăl tînărului păcurar. Or, ciobănelul nu putea să se nască din aer, și nici să fie zămislit ca Iisus Cristos, prin Cuvînt... De-ar fi fost de stirpe divină, am fi auzit măcar o vorbuliță din gura năzdrăvanei mioare, care să ne ducă ușor cu gândul spre tainele și spre scopurile pămîntești ale cerului. Nu, ciobănelul

este moldovean, are oi mai multe, mîndre și cornute, e un om cu picioarele pe pămînt în ale meseriei sale și cu picioarele pe pămînt în ale înțelegerii cursului lumii. El este însă cu siguranță Orfan de tată, lucru ce poate să însemne, conform credințelor străvechi, cum am mai spus mai sus, că el poartă semnele și însemnele Destinului. (Desigur : e vorba și despre destinul său, și despre destinul dușmanilor săi, al omului, al lumii, nu ?...). Unde s-a născut Ciobănașul ? În munți, la câmpie ? Oricum, e un fiu al Naturii. Poate că e un copil din flori ? De ce nu ? Poate e făcut într-o noapte de dragoste (interzisă ! ei, de cine ? !), poate este un fiu al Luminii, făcut și născut în bucuria zilelor, în lumina lumii ? Pruncoșorul lui Manole va fi și el un orfan : mama sa va fi jertfită chiar de Manole, zidită... Zidind-o în zidurile mănăstirii, parcă Manole își zidește și propriul destin !... Caplea nu se revoltă. E vorba și în cazul ei de un soi de resemnare ? Ciobănașul mioritic se lasă și el în voia sorții, înțelegîndu-și soarta. De ce nu se bate cu viitorii săi asasini ? Dar Hamlet de ce nu se bate cu cei care-i pun la cale moartea ? De ce nu-și înfige spada de la început în Claudius, cel care-l trimite să moară în Anglia ? Dar nu bănuiește el cine sînt cu adevărat Rosencrantz și Guildenstern ? Nu prea, pînă nu rupe pecetea marii lor solii, în care se cerea Engliterei să-i taie capul. Pînă atunci nu-i luase de guler ! Căci *nu era sigur* de ticăloșia lor (veșnica îndoială hamletiană), așa că nu putem spune că în călătoria prințului în Anglia e vorba de un alt exemplu de resemnare. Ciobănașul, însă... chiar știind planul viitorilor săi asasini, nu întreprinde nimic. Formidabilă este explicația dată de Coșbuc : „E de notat că Făt-Frumos știa că tovarășii (Strîmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră, nu ?) vor să-l omoare, cum știe și ciobanul moldovean, dar nici ciobanul nu se luptă cu ciobanii, nici Făt-Frumos nu-și ucide tovarășii, cu toate că putea“. Ce se-nîmplă ?... Dacă tragem linia și adunăm, ajungem la concluzia că toți acești băiețandri luați în discuție sînt mai mult sau mai puțin (mai puțin picul Caplei, de !) resemnați, nu de spaima morții, ci fiindcă înțeleg rostul firii și mersul vieții și al lumii. Orfani, fii *Unici*, fără frați deci, și fără surori, ei cunosc cu o zi mai devreme cursul zilelor din calendar. Făt-Frumos doar știe pentru ce a ieșit din burta mamei sale, dinainte de a se arăta în viața viață ; Hamlet, după îndelungate îndoieli, își potrivește fapta după gînd și dă răspuns întrebării capitale pe care singur și nesilit de nimeni și-o pusese ; japonezul, egipteanul, Moise... iar copilul lui Manole și copilul văduvei din *Miorița*, ca toți orfanii... Să-i dăm Cezarului ce este al său, și să-l ascultăm din nou pe Eliade vorbind despre funcția arhetipală împlinită de „copil“ ; „tot ce se face sub *semmul* său, se face în perenitate, pentru că se face la «inceputul timpurilor». În fond, se poate vorbi, în legătură cu toate aceste rituri, de o «eternă reîntoarcere» la ceea ce a fost la început, de o *reluare* a mersului lumii, de o *reîntoarcere* a creației. De cîte ori se întîmplă ceva grav, care amenință integritatea Naturii sau a colectivității, nu se împlinesc acțiuni rituale pentru a *repara* ceea ce s-a greșit — ci, prin magia ritului, se reia totul de la *inceput*, adică se repetă Creația lumii“. Dacă unii copii sînt jertfiți pentru aceasta, Ciobănașul din *Miorița* se autojertfește... Vrea el să se reîntoarcă în Haos ?... „Lucrul cel mai sigur este reîntoarcerea la momentul Creațiunii... Demonstrează, mai ales, setea omului arhaic de a retrăi *întregul*, de a se reîntoarce în «acel timp» crucial, cînd unitatea realului a fost despăcată în miliarde de fragmente prin actul Creației. Căci, oriunde am pleca, de la analiza oricărui rit sau superstiții, descoperim aceeași vocație metafizică a omului în aceeași nostalgie a paradisului pierdut“.

Cred că nici în inima Gertrudei nu s-a făcut cu desăvîrșire întuneric — deci ea vedea, putea să vadă cum intră zăpezile în prințul care încă mai era în viață, să vadă cum se înzăpezesc drumurile și cum peste Danemarca vijiiie vîntul singur... mama moldoveanului colindînd pămînturile, săpînd mormintele, să-i mai vadă fiului ei încă o dată chipul. Mame rătăcind prin secolii, ca într-un vis, în fața nestatorniciei clipelor. Și peste tot floarea amărăciunii înflorînd în chiar suflarea vîntului vremelniciei.

Dar în noaptea lungă ce se lasă peste Japonia și Dania, peste ființa mumelor, peste tristețea văduvei ce-și caută fiul tras ca prin inel, chiar dacă toate aceste mame, chiar dacă toate aceste Văduve înțeleg că pe cîmpul cu iederă rouă trecătoare e viața, resemnați mai mult sau mai puțin, încercînd mai degrabă să înțeleagă decît să acționeze într-un fel nesăbuit sau ridicol, sau inutil, orfanii văd cum norii umbresc schimbători lumina lumii, și între viață și moarte ei chiar dacă înclină balanța spre jertfă și spre propria lor trecere în marea trecere, deschid o poartă spre viitor, lasă viitorului poarta deschisă, deci nu închid timpul, îl deschid, îl redeschid : ca nici o crimă, oricît de abominabilă ar fi, să nu poată să fie altceva decît atît, o maculare a lumii, dar nu o putrezire a lumii... Ei redau deci timpului măsura sa, pasul său, ei nu strivesc corola de lumini a lumii : prin viața și moartea lor ei luminează universul, corola de lumini a lumii.

VALENTIN
VILVESTRU

1944-1983



1944

La 17 septembrie apare un ziar nou: „Tribuna poporului“. Director e George Călinescu. Editorialul e semnat chiar de marele critic și istoric literar. Se publică un interviu cu Lucrețiu Pătrășcanu, un contrafond de Mihai Beniuc și un articol de George Macoveșcu despre „Politica externă a României“. „Despre arta modernă“ scrie Miron Constantinescu. Cronică literară aparține lui Șerban Cioculescu. Cea economică, lui Costin Murgescu. „Corespondența“ e asigurată de Miron Radu Paraschivescu.

Mai iscălesc: George Ivașcu, Ilie Zaharia, Ion Mihăileanu.

Andrei Tudor, scriitor, muzicolog, mă invită să colaborez la pagina care se va numi „Pinguin — gazetă săptămînală de satiră și umor“.

Primul număr iese de sub tipar la 16 octombrie 1944. Pe manșetă, un citat din Anatole France: „Pinguinii mei se deosebesc printr-un aer placid și grav, o demnitate comică, o familiaritate increzătoare, o simplitate vicleană, prin gesturi stingace și solemne totodată. Sînt pacifici, imbelșugați la vorbă, setoși de spectacole, preocupați de afaceri publice și poartă cam pizmuitoari de superioritate“. Articolul de fond anunță: „După șapte ani de coteț fascist, „Pinguinul“ vă vorbește azi de la „Tribuna Poporului““.

Călinescu nu se amestecă direct în redactarea suplimentului umoristic. Din cînd în cînd dă cite o idee. Una dintre ele (pe care o sugerează desenatorului): fotografia vechii Opere și, alături de ea, clădirea distrusă de barbarul bombardament german. Legenda: „Opera Română și Opera Germană“.

Ceea ce scriu eu nu-i prea face plăcere redactorului. Astfel că nu izbutesc să public decît glume scurte, neseperate. Foarte rar.

Prin noiembrie ne și despărțim — în cei mai buni termeni, evident.

La 1 noiembrie apare săptămînalul cultural „Orizont“. Desenele sînt aeriene, ori colțuroase, linie subțire, puternică: Ligia Macovei și M. H. Maxy.

Colaborează Sașa Pană, Ștefan Roll, N. D. Cocea, Ion Călugăru, Scarlăt Callinachi, Geo Dumitrescu, Miron Radu Paraschivescu.

Chiar de la primul număr revista îi are colaboratori pe Lucrețiu Pătrășcanu și Petre Pandrea.

Mi se spune:

— Tu să scrii niște note. Acide. Despre orice.

Și scriu, într-adevăr, niște note. Dar mi se publică pe sărite. Și cu prescurtări. Nu sînt de acord. Secretarul de redacție e răbdător. Nu se supără cã protestez.

— Învață-te — mă sfătuiește. Altfel, mai tîrziu, o să-ți vină și mai greu.

Eu însă, care cred că mai tîrziu va fi raiul pe pămînt, prefer să-i părăsesc.

*

„Scinteia tineretului“ beneficiază de iscălitura lui Mihnea Gheorghiu și de cronică literară a lui Pompiliu Constantinescu.

Ziarul de prinț „Victoria“ e condus de N. D. Cocea ca director și George Ivașcu ca redactor-șef.

În primele numere, colaboratorii sînt dr. C. I. Parhon, Geo Dumitrescu, Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, Radu Boureanu, Cicerone Theodorescu,

G. Mărgărit (de la Iași), Al. Dumitru-Păușești (tot de la Iași), Maria Arsene...
La 20 octombrie, urc scările redacției și bat la ușa lui N. D. Cocea.
Aceasta va fi, de azi, prima mea redacție.

1946

Comisia sindicală locală din Sibiu îl reclamă Direcției generale a teatrelor pe «hipnotizatorul Iosefiny, „agent teatral“ care-și lipește propriile afixe peste acelea ale trupelor ce vin în turnee și nu-i cedează lui benzificiile spectacolelor». Forul sesizat hotărăște suspendarea autorizației celui „agent teatral“. Peste vreo zece zile apare în presă un comunicat al Direcției generale prin care se aduce la cunoștință că „nu i s-a retras autorizația lui A. Iosefiny, el își poate exercita activitatea de agent teatral“.

Conferința de presă la ministrul Artelor, Octav Livezeanu. E scund, poartă ochelari negri, vorbește molcom dar apăsător. Aduce un elogiu fostului ministru, Mihai Ralea, acum ambasador al țării noastre la Washington. Amintește că întrucât a fost secretar general în Minister, cunoaște problemele. Ușa sa va fi totdeauna deschisă ziaristilor „onești“. „Tu ești onest, eu sînt onest, el e onest?“ mă întreabă, în șoaptă, Alexandru Pană. „Dacă vom găsi ușa deschisă, înseamnă că sîntem“ — zic și eu.

Ni se spun însă generalități. Rețin informația că Teatrul Național, pînă ce-și va căpăta clădirea proprie, va avea trei scene. Director e Ion Pas.

1950

Din caietul meu de redactor al secției arte la săptămînalul „Flacăra“ :

● Am fost secretar general de redacție o zi, înlocuindu-l pe Bogdan Căuș. Cumplită muncă : nimeni n-adeuce materialul la timp.

● Tînăra colaboratoare Nona Bilinski e o bună traducătoare din rusă.

○ Învăț să scrie și note.

● Am intervenit (cu succes) la Telefoane să ne pună un aparat la poartă.

● Ana Roman, redactorea de artă plastică, e pe cît de deșteaptă pe atît de haotică. Cer sprijinul conducerii. Mi se spune s-o dau „cu capul de pereți“. Cum s-o schimb ?

● Redactorul-șef, Mihai Novicov, îmi cere să-l sprijin cu material documentar (pentru partea de teatru) la articolul de fond din numărul viitor.

● Un coleg participă la Conferința directorilor de teatre și se întoarce spunînd că „n-a fost nimic interesant“. „Păi scrie despre asta“. „Nu mă interesează nici măcar atîta“. „Atunci, de ce ai pierdut atîta vreme acolo?“ Se supără. Mă supăr și eu. A doua zi aduce o notiță de zece rînduri. E bună și asta.

● Citesc raportul directorului general al teatrelor, Vasile Moldoveanu. și înțeleg că, într-adevăr, conferința cu directorii a fost o simplă pierdere de vreme — în prima zi. Marți și miercuri asist și eu. Prea multe probleme organizatorice și administrative. „Să vii pe la mine — mă invită Moldoveanu — să te ajut în scrierea concluziilor“. „E just să mă duc la el?“ îl întreb pe Novicov. „Să te duci, dar să nu scrii ce-ți spune el, ci ceea ce trebuie“. Directorul general e un om blind și simpatic. N-are deloc pretenție „să-mi dicteze“. Mă roagă, doar, să nu insist pe chestiunile organizatorice. Nici n-aveam de gînd.

● Mi se cere să procur o scrisoare către redacție de la un muncitor despre filmul sovietic „Marele Cetățean“.

● Tîn o ședință cu cei 7 „ucenici“ pe care-i „cresc“. Sînt, toți, ageri, deștepți : vreo doi par carieriști și au o tendință spre linguseală. Îi vindec eu. ...Sau mă contamineză ei ?

● Sînt invitat la Comitetul Cinematografiei și consultat, împreună cu alții, asupra unui posibil concurs de scenarii românești.

● Mihai Radoslavescu zice că vrea să fie gazetar, dar iată că, atunci cînd îi dau o treabă, lipsește. E serios, dar cu sincope de imprevizibilitate. Poate că e prea „artist“ pentru gazetărie...

● Îi invit la redacție pe H. Nicolaide și H. Negrin, autorii operetei N-a fost nuntă mai frumoasă, și le cer o mărturie de creație.

● Plec la Ploiești ca să asist la ședința Cenaclului artiștilor plastici.

● Ne vine un tînăr colaborator de la Studioul plastic al Casei Centrale a Armatei. E locotenent. Îl cheamă Mircea Deac. Își oferă serviciile. Îl pun să scrie, să vedem ce poate.

● Obțin un articol de la G. Timică.

● După șase refaceri succesive ale articolului ei, pictorița Adina Paula Moscu semnează, în sfârșit, pentru prima oară în viață, în gazetă.

● Pe Iser nu reușesc însă să-l conving. Îmi arată, jovial, odalisce, îmi povestește „cum sînt turcoaicele la pat“, mă lasă să-l asist cînd pictează, dar nu vrea să scrie.

● Radu Bogdan îmi cere sprijin ca să-l abordeze pe Theodor Pallady pentru un interviu. Pînă la urmă însă îl realizează singur, fiindcă eu trebuie să-l vizitez pe Francisc Șirato.

● Alexandru Giugaru mă poștește la el „să bem un pahar de vin“. Mă duc și petrec o după amiază admirabilă. Ce povestitor !

1962

Un pictor tînăr, foarte personal, pușin ciudat în viața de toate zilele, Constantin Piliuță, face decorurile pentru o piesă mediocră (la Municipal) Fotbal de Pol Quentin și Georges Bellak. („E debutul dv.?” „Într-un fel, da. La București. Însă am mai lucrat scenografie, încă din copilărie, ca să zic așa, la Botoșani“.)

1973

Mă consolez — de pe urma unor atacuri nenorocite, repetate, ale unui ins căruia redacția revistei mele nu-mi îngăduie să-i răspund, pe motiv că „noi nu polemizăm“ — cu spusele lui Manlius despre Metellus : „În ce-l privește, fiindcă își inchipuie că-și dă mai multă importanță, cetățeni, dacă se declară dușman al meu, n-am să spun prea multe cuvinte împotriva unuia pe care eu nici nu-l accept ca prieten al meu, nici nu-l privesc ca dușman. Căci pe cît mi se pare de nedemn ca acei buni să-l vorbească de bine, pe atît mi se pare de nepotrivit ca ei să vorbească urît despre el. Dacă vorbești despre un astfel de omuleț într-un timp cînd nu poți să-l pedepsești, îi aduci mai mare cinste decît ocară“.

1977

Regizorul de film documentar M. Brătescu îmi arată, timp de un ceas, fragmente cinematografice despre (din) viața și creația lui Radu Beligan, întrebîndu-mă dacă n-aș vrea să semnez o peliculă consacrată inegalabilului artist. Sînt de acord. Mă invită să-i trimit „o propunere“ agreabilului director al instituției, Aristide Moldovan. Ii scriu :

„Stimate tovarășe director, după ce am văzut o parte din prețiosul material de arhivă de care dispuneți, accept cu plăcere să redactez scenariul și să susțin personal comentariul unui film-portret consacrat mării personalități a artistului poporului Radu Beligan.

Cunosc activitatea sa încă de la debut, i-am luat, de-a lungul anilor, ample interviuri (unele le-am reprodus și în cărți), am însoțit teatrele pe care le conduce în turnee peste hotare, sînt, cum se obișnuiește a se zice, în temă.

Aș concepe scenariul ca un album al vieții și operei artistului (căci unele roluri și evenimente nu mai pot fi reconstituite decît prin fotografii), iar comperajul l-aș împărți în trei secțiuni : o parte rostită de artist însuși, o parte rostită de mine, o parte figurînd sub forma unei convorbiri pe teme artistice. Vom căuta a cuprinde creația sa, momente din viața personală, aspecte din bogata-i activitate obștească și ale responsabilităților internaționale (e singurul om de teatru din lume care a fost reales pînă acum) de trei ori consecutiv ca președinte al celui mai important for teatral mondial : I.T.I.).

În cazul asentimentului dv. — și al preopinentului, evident — și după estimările regizorului am putea preda filmul aproximativ în jurul datei de 1 noiembrie 1977. Vă mulțumesc și vă încredințez de stima mea“.

Pînă în 1982 nu primisem răspuns.

1982

Festivalul de teatru contemporan de la Brașov e o reușită și ne produce, multora, satisfacții. Eugen Mercus, directorul Festivalului, s-a dovedit un excelent organizator, amfitrion, coleg. Nimeni nu înțelege însă sacrificiul acestui om, care, ca regizor, a trebuit să-și lucreze spectacolul propriu repede, gișind, cu suflul la gură, (ceea ce s-a și resimțit), pentru ca toți ceilalți concurenți în competiție să se simtă bine și să aibă condiții optime de reprezentare, de ospeție.

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de ADRIANA POPESCU



Andi Andrieș

Dramaturg, publicist, poet.

S-a născut la 3 mai 1934 la Iași. Studii filologice la Iași. Redactor, apoi redactor-șef adjunct la „Iașul literar“ și la „Convorbiri literare“, redactor-șef adjunct al revistei „Cronica“ (1971—1979), președinte al Comitetului de cultură și educație socialistă Iași (1979—1980). Din 1981, director al editurii „Junimea“.

Debut în literatură — în 1959, cu volumul de lirică *Urcuș*.

Debut în dramaturgie — în 1959, cu piesa într-un act *Postul de pe strada Rareș*, distinsă în același an cu Premiul „Vasile Alecsandri“ (al Ministerului Învățământului și Culturii) și prezentată la Televiziune la 14 august 1960. Debutul scenic are loc în 1963, prin reprezentarea comediei lirice *Grădina cu trandafiri* pe scena Teatrului Național din Iași.

Andi Andrieș mai scrie numeroase piese într-un act, radiofonice și pentru copii, care sînt reprezentate de-a lungul anilor.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE.

1963, 26 februarie GRĂDINA CU TRANDAFIRI, comedie lirică — Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. Regia : Ion Lascăr ; scenografia : Marga Ene. Cu : Cristina Deleanu, Cornelia Gheorghiu, Valentin Ionescu, Rella Ghițescu, Nicolae Modval, Ion Schimbinschi, Virgil Costin, Valentin Gheorghiu, Valeriu Burlacu, Gh. Macovei.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul regional din București (premierea, la 18 septembrie

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

1963), în regia lui George Teodorescu, la Teatrul de Stat din Arad, Teatrul „Valea Jiului“ din Petroșani, Teatrul „A. Davila“ din Pitești, Teatrul de Stat din Turda, Teatrul Bacovia din Bacău etc.

„Autorul a ales o serie de aspecte semnificative din viața de fiecare zi a tineretului studios al patriei noastre și, ilustrându-le prin confruntări pe care le-a socotit înzestrate cu intensitate dramatică și tensiune emoțională, le-a oferit dezlegări etice corespunzătoare, pline de optimism și poezie“. (*Ion Istrati* — „Gazeta literară“, 21 martie 1963) ; „Poet, Andi Andrieș nu putea rezista ispitei de a desfășura întreaga dezbateră etică a comediei sale sub semnul metaforei : grădina cu trandafiri este aici simbolul fericirii colective, spre care aspiră proaspăta ingineră Anca și mecanicul de locomotivă Sava, spre care sînt chemați și cei rămași încă înlănțuiți de himera unei fericiri personale mărunte, egoiste“. (*Dumitru Solomon* — „Gazeta literară“, 26 septembrie 1963).

Piesa a fost transmisă la Televiziune în 1978.

1970, 22 decembrie DUET, comedie în 13 capitole — Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. Regia : Victor Tudor Popa ; scenografia : T. Th. Ciupe. Cu : Petru Ciubotaru, Domnița Mărculescu, Valentin Ionescu, Silvia Popa, Cornel Constantin, Marcel Finchelescu, Aurora Roman, Puiu Vasiliu, Constantin Popa, Ion Lazu, Valeriu Burlacu, Liana Mărgineanu, Adrian Tuca, Valeriu Bobu, Gelu Zaharia.

Spectacol televizat în 1973.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul Tinerețului din Piatra Neamț (regia, Gabriel Negri), Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani (regia, Valeriu Moiescu), etc.

„...violetul *Duet* al lui Andi Andrieș verifică vocația comică a autorului. Autorul dispune de un ris bonom, în aparență inofensiv, care în realitate traduce o anumită modalitate de gîndire, mai exact o largă comprehensiune în fața vieții. (...) Rîsul lui Andi Andrieș, cu reverberațiile lui spirituale, are la origine un fond comun cu acela al umoriștilor moldoveni în genere (de la Creangă, Hogaș pînă la Al. O. Teodoreanu), toți aceștia exprimînd de fapt atitudinea colectivității din aceste părți de țară în fața vieții.

(...) *Duet* se constituie deci într-o comedie-dezbatere, cu schimbări de perspectivă, de unde formula celor «13 capitole»... (*Constantin Ciopraga* — „România literară“, 18 martie 1971); „O situație nouă, dar permanent abordabilă (integrarea tineretului «în producție», în viața socială) e tratată cam gros și operetistic“. (*Aurel Bădescu* — „Contemporanul“, 22 aprilie 1971); „Comedia (*Duet* — n.n.) este interesantă de la un capăt la altul, e scrisă în manieră modernă, cu aspect întrucitva de scenariu, cu multe fragmente, dar nu fragmentată, avînd o remarcabilă unitate spirituală, fragmentele apărînd ca ipostaze ale unei dinamici unice“. (*Virgil Brădățeanu* — „Viziune și univers în noua dramaturgie românească“, București, editura „Cartea Românească“, 1977, p. 354); „Autorul a avut totuși o idee (...) : că tineretul *cere prea mult* de la viață, de la oameni, de la societate, că *cere prea mult* fără a medita la ceea ce dă și poate da, idee care e o consecință a ideii mai largi că omul, în general, *cere prea mult*, — idee foarte fertilă, căreia Andi Andrieș trebuie să-i dea, la rîndul său, mai mult, idee care este aportul cel mai substanțial al comediei sale, din păcate prea puțin exploatată“. (*Radu Popescu* — „Cronici dramatice“, București, Editura „Eminescu“, 1974, pag. 56).

1973, 2 decembrie *INTERLUDIUM* (spectacol compus din două piese într-un act, *Interludiu și Virsta zero*) — Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. Regia: Saul Taișler; scenografia: George Doroșenco. Cu: Teofil Vălcu, Puiu Vasiliu, Virgiliu Costin, Cornelia Gheorghiu, Constantin Popa, Valeriu Bôbu

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Stat din Arad, la Teatrul Național din Craiova și pe alte scene. Televiziunea Română a transmis piesa în 1982, iar Televiziunea din R.D.G. a realizat un spectacol pe baza acestui text.

„Atît în *Interludiu*, cît și în *Virsta zero* descoperim o scurtă zbatere pentru viață: în prima — pentru viața înțeleasă ca *relație între oameni*, iar în a doua — pentru viața înțeleasă în sensul primar de *ființare*. Aceasta din urmă mi se pare mai densă ca gîndire, mai substanțială și mai capabilă să-l pună pe spectator în situația de a medita asupra esențialei probleme a existenței“. (*Ștefan Oprea* — „Două piese scurte și un debut“, „România literară“, 3 ianuarie 1974); „Privite parcă printr-o lentilă măritoare, autoritatea, simțul de răspundere, ca și orgoliul și tenta de egoism ale șefului de șantier Dobrin, la fel cu ambiția profesională a inginerului Luchian, legată de dorința de a depăși criza provocată de neîncrederea altora în el (*Interludiu*), căpătă sensurile unei demonstrații. La fel,

nevoia de certitudine a Bolnavului pe care, dacă medicina îl condamnă, conștiința morală a medicului nu-l poate lăsa în părăsire (*Virsta zero*). Piesa într-un act devine astfel, sub mîna autorului acum experimentat, *eseu dramatic*, cu reverberații în diversele planuri ale gîndirii“. (*N. Barbu* — „Două eseuri dramatice de Andi Andrieș“ — „Cronica“, nr. 50/1973).

1978, 3 decembrie — *M-AM JUCAT ÎNTR-O ZI* — Teatrul pentru copii și tineret din Iași. Regia: Constantin Brehnescu; scenografia: Axenti Marfa. Cu: Liviu Smîntînică, Cristina Anca Ciabotaru, Mircea Sava, Emilia Prăjinaru, Doina Ilie, Ion Agachi, Nicolae Brehnescu, Simona Agachi, Const. Amuntencei, Nina Dimitriu, Const. Ciofu, Ortansa Stănescu.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICE

În periodice: *Vecinul soarelui*, comedie într-un act, „Iașul literar“, nr. 3/1960; *Neștiuta strălucire*, „Iașul literar“, nr. 1/1961; *Mîna de oțel*, piesă într-un act, „Iașul literar“, nr. 5/1961; *Bătrînul*, moment dramatic, „Iașul literar“, nr. 1/1963; *Grădina cu trandafiri*, comedie în trei acte, „Iașul literar“, nr. 3/1963; *Oaspetele fără nume*, moment dramatic, „Iașul literar“, nr. 5/1963; *Instanța de duminică*, trei acte, „Iașul literar“, nr. 11/1965; *În apropierea satului*, moment dramatic, „Iașul literar“, nr. 4/1966; *Interludiu*, episod dramatic, „Scînteia“, 13 ianuarie 1968; *Verbul galben*, un act antiabsurd, „Cronica“, 16 noiembrie 1968; *Duet*, comedie în 13 capitole, „Iașul literar“, nr. 11/1969; *Virsta zero*, piesă într-un act, „Cronica“, nr. 46/1970; *Alexandru Ioan, unele zile*, fragment de scenariu. „Cronica“, nr. 20/1973; *Posibil dialog lângă portret*, „Cronica“ nr. 43/1973.

În volum: *Interludiu* — Teatru, București, Editura „Eminescu“, 1973. Cuprinde: *Grădina cu trandafiri* (comedie în trei acte), *Interludiu* (episod dramatic), *Destinul, vioara a doua* (un act monologic), *Verbul galben* (un act antiabsurd), *Virsta zero*, *Duet* (comedie în 13 episoade).

IV. OPINII CRITICE (selectiv).

În volum: *Marian Popa* — *Dicționar de literatură română contemporană*, București, editura „Albatros“, 1971 și 1977; *Dicționar de literatură română* (coordonator Dim. Păcurariu), editura „Univers“, 1979; *Radu Popescu* — *Cronici dramatice* — op. cit., p. 56; *N. Barbu* — *Momente din istoria teatrului românesc*, București, editura „Eminescu“, 1977, p.

283, 285 ; Virgil Brădăţeanu — Viziune şi... op. cit., p. 354 ; George Genoiu — Teatrul de toate zilele, Iaşi, editura „Junimea”, 1980, p. 201—202.

În periodice : N. Barbu — *Farmecul pieser originale* — despre „Grădina cu trandafiri” la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri” din Iaşi — „Tribuna”, 14 martie 1963 ; Ion Istrati — „Gazeta literară”, 21 martie 1963 ; Constantin Ciopraga — „România liberă”, 26 aprilie 1963 ; Liviu Leonte — „Iaşul literar” nr. 4 1963 ; C. Paraschivescu — „Grădina cu trandafiri” la Teatrul regional Bucureşti — „Contemporanul”, 19 iulie 1963 ; C. Stănescu — „Scinteia tineretului”, 21 iulie 1963 : „...disputa depăşeşte premiza factice a demonstraţiei moralizatoare, angajând eroii într-un pasionant schimb de idei pe tema fericirii” ; B. Elvin — *Inspiraţie şi artificiu în trei piese de debut* — „Teatrul”, nr. 8/1963 ; M. Gospodin — „Steagul roşu”, 21 septembrie 1963 ; D. Solomon „Gazeta literară”, 26 septembrie 1963 ; Radu Popescu — „Magazinul”, 5 octombrie 1963 ; Mihai Botez — „Luceafărul”, 9 noiembrie 1963 ; Valeria Ducea — „Teatrul”, 11/1963 ; Victor Fuleşi — „Grădina cu trandafiri” la Teatrul „Valea Jiului” din Petroşani — „Tribuna”, 28 noiembrie 1963 ; Maria Nicoră — „Grădina cu trandafiri” la Teatrul de Stat din Arad — „Tribuna”, 19 martie 1964 ; Ion Arcaş — „Tribuna”, 10 septembrie 1964 ; M. Cristian — „Grădina cu trandafiri” la Teatrul „A. Davila” din Piteşti — „Tribuna”, 23 decembrie 1965 ; O. Nica — „Duet” la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ — „Munca”, 29 decembrie 1970 ; G. Genoiu — „Tribuna”, 18 februarie 1971 ; Şt. Oprea — „Duet” la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri” din Iaşi — „Cronica”, 9 ianuarie 1971 ; Constantin Ciopraga — „România literară”, 18 martie 1971 ; Mihai Sabin — „Ateneu”, 3/1971 ; A. Rotaru — „Informaţia Bucureştiului”, 23 aprilie 1971 ; Radu Popescu — „Duet” la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoşani — „România liberă”, 9 februarie 1971 ; Aurel Bădescu — „Contemporanul”, 22 aprilie 1971 ; Valentin Silvestru — „România literară”, 4 martie 1971 ; Şt. Oprea — *Două piese scurte şi un debut* : „Interludiu” şi „Virsta zero” la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri” din Iaşi — „România literară”, 3 ianuarie 1974 ; N. Barbu — „Cronica”, 50/1973 ; N. Barbu — „Tribuna”, 3/1974 ; C. Ciopraga — „Grădina cu trandafiri” la Televiziune — „Cronica”, 13/1978 : „...autorul desfăşoară, cu mijloacele lirismului discret şi ale umorului, o cuceritoare dispută despre fericire” ; Carol Isac — „Ateneu”, 134/1978.



Aurel Gheorghe Ardeleanu

I. Născut la 26 aprilie 1936 la Timișoara. Absolvent al Facultăţii de arte plastice din Timișoara (1963) şi al Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” din Bucureşti — muzeologie (1981). Instructor principal în probleme de artă plastică, folclor şi literatură la Centrul de îndrumare a creaţiei populare al judeţului Timiș.

Debut în literatură : în 1967, cu poezii publicate într-o plachetă de versuri editată pe plan judeţean.

Debut în dramaturgie : în 1969, cu piesa într-un act *Aşteptarea*, publicată în colecţia „Teatru de amatori” a CICP Timiș.

Între 1969—1971 i se difuzează o serie de scenarii radiofonice (*O stea, două, trei...* ; *Reţeta* ; *Baticul cu buline roşii*) şi i se publică piesele într-un act *Casa părintească* (1978), *Puncte cardinale* (1981).

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1972, 17 octombrie — *COROANĂ PENTRU DOJA* (piesă de debut scenic) — Teatrul Naţional din Timișoara. Scenografia : Emilia Jivanov. Cu : Ion Cocieru (în rolul lui Doja), Miron Suvăgău, Traian Buzoianu, Traian Fârlog, Radu Avram. Al. Ternovici, Horia Georgescu, Vladimir Jurăscu, Ștefan Iordănescu, Miron Neţea, George Pătru, Viorel Iliescu, Ion Olaru, Victor Odillo-Cimbru, George Lungoci, Ștefan Sasu, Gh. Stana, Florina Cercel, Garofița Bejan, Viorica Cernucan, Eugenia Creţoiu, Victoria Suchici-Codricel, Irene Flamann, Ecaterina Herberescu, Geta Iancu, Elena Ioan, Ceca Ionescu, Emilia Mihai, Mihaela Murgu, Anatolie Coheţ, Camil Georgescu.

Spectacol realizat în colaborare cu teatrul studentesc din Timișoara, preluat de Televiziune în 1972.

1974, 1 iunie — *APPASSIONATA* — Teatrul Naţional din Timișoara. Regia : Sergiu Savin ; scenografia : Emilia Jivanov. Cu : Ion Cocieru, Traian Buzoianu, Irene Flamann-Catalina, Eugenia Creţoiu, Geta Iancu, Elena Ioan, Miron Suvăgău. Ștefan Mării, Daniel Petrescu, Gh. Stana, Victor Odillo-Cimbru, Horia Georgescu, Ion Haiduc, Ștefan Sasu, George Pătru, Garofița Bejan.

Piesa s-a mai jucat în stagiunea 1976—77 la Teatrul de Stat din Oradea (secția română), în regia lui Sergiu Savin.

1976, 28 mai — *TUNUL DE CIREȘ* — Teatrul de Nord din Satu Mare (secția română). Regia: Ecaterina Mureșan; scenografia: Mihaela Marinescu-Grigorescu. Cu: Ștefan Nagy, Toea Badiu, Lelida Bucholtzer, Rozalia Munkhart, Anuța Imbrea, Gabriel Chirea.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

Coroană pentru Doja (fragment) — „Tribuna“, 27 iulie 1972. *Appassionata*, piesă pentru un spectacol de teatru politic — „Orizont“, 28 martie 1974.

IV. OPINII CRITICE (selectiv)

Natalia Stancu — „Scinteia“, 19 octombrie 1972: „...îmbină tonul poetic, liric sau evocator, cu reconstituirea de tip brechtian, distanțarea demonstrativă,

dar nu lipsită de fior dramatic; perspectiva realistă este hrănită de documente și tradiția folclorică“. *Radu Albala* — „Teatrul“, nr. 11/1972; *Octavian Andronic* — „Informația Bucureștiului“, 8 decembrie 1972: „...un rar simț al ritmului și al dinamicii scenice“; *Victor Parhon* — „Contemporanul“, 29 decembrie 1972; *Lucian Bureriu* — „Orizont“ nr. 4/1976; *Ion Cocora* — „Tribuna“ nr. 53/1976 și vol. „Privitor ca la teatru“ (I), Cluj, ed. „Dacia“, 1975, p. 150—152: „...același teatru (Teatrul Național din Timișoara — n.n.) îi joacă, în premieră pe țară, o nouă piesă, *Appassionata*, realizând un moment de teatru politic pentru care se cuvine să fie felicitat. Este vorba de o scriere realmente aparte în dramaturgia contemporană. (...) Autorul nu inventează practic un *story*, ci își asumă o ordine, un anume mod de relatare și sistematizare a evenimentelor. Cu adevărat fictiv este doar limbajul. Acesta, ca și în *Coroană pentru Doja*, și apropiindu-l iarăși pe autor foarte mult de Weiss și Hochhuth, e ritmizat și uneori chiar rimat, dă impresia de elaborare“.

„Rampă“,
acum
50 de ani
martie
1933

Un „mărțișor“ teatral — teatrul lui Puiu Iancovescu. Instalat în „Palatul Eforiei“, buclucașul actor nici nu se gîndește la eșec. Cele 300 de locuri ale sălii sînt luate cu asalt. Pînă cînd? ● Societatea Autorilor Dramatici ține ședință „ordinară“. S-a vorbit mult, sub strașnica supraveghere a jovialului președinte I. Minulescu. Gazeta regretă „liniștea“ ședinței! ● În același concert, la Filarmonică, diri-

jează Gogu Georgescu, Ionel Perlea, Teodor Rogalski... Ce seară! ● Premiara *Gaițelor* la Teatrul Național. O mare biruință pentru Sonia Cluceru. „Rampă“, perfidă, își amintește că piesa s-a jucat în urmă cu trei ani, sub titlul *Cuib de viespi*, pe scena Companiei Bulandra, cu... Coana Lucica în rolul Anei Duduleanu. O vreme, reporterii nu vor mai intra în teatrul de pe Splai! ● Moare Vasile Toneanu, mare actor de comedie, descoperit de I. L. Caragiale în timpul directoratului său din 1887. ● Decanul scenei românești, C. Nottara, reia o mare creație: *Luca Arbore* din *Viforul*. Ștefăniță e Al. Critico, bun urmaș al lui Petre Liciu. ● A treia nevastă a lui Chaplin e actrița Paulette Goddard. Vor mai fi... ● Paul Gusty

pregătește un nou succes: *Generația de sacrificiu* de Valjean, satiră a moravurilor politice. Un text pe nedrept uitat. ● I. M. Sădoveanu conferențiază despre teatrul japonez. Conferințele sale au făcut epocă. ● Un rol de vibrație romantică pentru V. Valentinianu: *Zefir* din *Trandafirii roșii* de Zaharia Bărsan. Amintirea lui Demetriade în rol e încă vie. ● Se reduc subvențiile acordate teatrelor naționale. Vii emoții. Măsura va duce în curînd la închiderea vremelnică a Naționalului craiovean. „Salvați teatrul românesc!“ este apelul patetic al gazetelor și, prin ani, citindu-l, simțim toată durerea celor care, în vremuri aspre, au slujit eroic scena națională...

I. N.



ION CRISTOIU

© POSIBILA ISTORIE A LITERATURII DRAMATICE CONTEMPORANE

(III) Soluții grabnice

Situția repertoriului, deficiențele din învățămîntul artistic, improviția din unele instituții, toate adunate în concluzia că teatrul românesc se află în criză, impuneau soluții grabnice. În acest sens, perioada 1944—1947, cu deosebire anul 1947, este o perioadă de intense dezbateri și de experimente privind soluționarea situațiilor existente, drumul de urmat al teatrului românesc. Se impun, firesc, înainte de toate, soluțiile tradiționale. Una dintre ele constă în fermitatea comentariului de specialitate. Fără a fi plicticoasă, noua serie a revistei „Rampa” se impune în peisajul anului 1947 prin înalta ținută. Cum încurajarea repertoriului bulevardier venea și dintr-o anume modalitate de a privi lumea teatrală, incluzînd nu numai bunăvoința față de spectacolul ieftin, dar și deosebita insistență pe viața de culise, noua serie a „Rampei” se vrea o tribună de dezbateri a problemelor, de abordare frontală a peisajului literar-artistic al momentului. În „Cuvîntul nostru”, publicat în numărul din 19 ianuarie 1947, Al Kirișescu afirmă: „...ne vom sili ca în «Rampa» săptămînală să privim ansamblul manifestărilor artistice românești, să le deslușim sensul și direcțiile, să putem desprinde din vălmășagul adesea haotic al atîtor inițiative sau realizări ceea ce trebuie reținut și scos în lumină sau semnalat ca nociv”. Credincioasă acestui program, revista va duce, pînă în iulie 1948 (cînd editorialul „Scînteia” din 15 iulie 1948, „Mai multă principialitate în tratarea problemelor literaturii!” va determina încetarea apariției ei), răsunaătoare campanii, surprinzătoare prin îndrjirea de a susține pînă în pinzele albe un punct de vedere. Interesantă apare în acest context și voința de a fi o tribună democratică, un spațiu de confruntare, conform considerațiilor preliminare din „Cuvîntul nostru”: „Căci «Rampa», în concepția noastră, trebuie să fie o tribună în care fiecare om al

artei, creator de frumos, să-și poată spune cuvîntul în problemele care frămîntă pe el și pe cei din jurul lui — azi — cînd sîntem la răscruce de drum, în plină căutare de forme noi în care s-ar turna tot ce e nou în țara noastră, tot ce vorbește simțirii și gîndirii artistului așa cum nu i-a vorbit niciodată”. În consecință, alături de informațiile necesare („Agenda Rampei”, „Sacul cu noutăți”), de nelipsite impusături prin notițele grupate sub genericul „Aplauze și fluerături”, revista ne oferă comentarii de reală ținută: cronică realizată de S. Olteanu, o „Cronică a literaturii dramatice” de Nina Cassian. În paginile revistei e prezent, cu o deosebită insistență, Zaharia Stancu, în triplă calitate: de director al Teatrului Național, de comunist și de publicist. Printr-o neobișnuită severitate față de spectacolele teatrale ale momentului surprinde cronică dramatică susținută de Mircea Damian în „Fapta”. Dincolo de o răutate explicabilă prin recunoscuta-î artă de pamfletar, Mircea Damian trădează și o intenție de descurajare prin asprime. Cronică la „Doctorul” de Kistmaekers, montată la Municipal, se încheie astfel: „Spectacolul nu e nici bun, nici prost, e mai rău: este inutil” („Fapta”, 17 martie 1947). În finalul comentariului la *Ave Maria* de Mircea Ștefănescu (Odeon-Studio), cronicarul exclamă: „Vă rog, vă implor, vă conjur: nu vă duceți să vedeți spectacolul” („Fapta”, 3 februarie 1947).

★

Numeroase intervenții din anii 1946—1947 ridicaseră problema raportului dintre repertoriul teatral și noul public, muncitoresc. Desigur, din perspectiva programului ferm de democratizare a artei, de creare a condițiilor de acces al muncitorilor în sălile de teatru, repertoriul bulevardier, ieftin, se excludea de la sine. Dar marele repertoriu? Dar ma-

rile piese de teatru? Cum urmau să fie prezentate acestea? Deși bunul-gust și bunul-simț al noului public sînt lucruri indiscutabile ale acestei perioade, o atitudine realistă ridică și problema recepțării în profunzime de către acest nou public a marelui repertoriu. Din acest punct de vedere, o soluție conturată în anul 1947 e cea de educare a noului public în vederea contactului cu marele repertoriu. Alături de Teatrul Național, o activitate susținută pentru educarea gustului estetic al publicului o au Teatrul Poporului, Teatrul Confederației Generale a Muncii și Teatrul Muncitoresc Giulești. Rolul educativ al acestor instituții e confirmat de către toate comentariile. În „Un teatru serios — Teatrul Poporului“, „Rampa“ din 3 august 1947 subliniază deosebitul accent pus pe „*deșteptarea gustului artistic, pentru alimentarea și ridicarea acestui gust artistic în rîndurile maselor largi*“. În comentariul „Teatrul din Lipscani — o cucerire a Confederației Generale a Muncii“, semnat de Florin Tornea în „Rampa“ din 19 octombrie 1947, semnificația Teatrului Confederației Generale a Muncii e indiscutabilă: „*Teatrul nou din Lipscani (...) este expresia concretă a acestui avînt spre frumos, spre cultură, de care este animată masa muncitorească*“. Înființat în 1944, Teatrul Poporului are în 1947 filiale la Cluj, Timișoara, Brașov, Iași (ultimele două înființate în 1947). Centrul de la București are două echipe: una de turnee în țară și alta de spectacole în întreprinderile bucareștene. Se joacă: *Tache, Ianke și Cadir* de V. I. Popa, *Ion al vădanei* de N. Kirîțescu. *Slugă la doi stăpîni* de Carlo Goldoni. Un bilanț realizat în „Rampa“ din 24 august 1947 arată că au fost prezentate 1611 spectacole cu 86.900 de spectatori. Instalat în fostul local al Teatrului „Gioconda“, Teatrul Confederației Generale a Muncii e urmărit, ca și Teatrul Poporului, cu o deosebită simpatie de către presă, încîntată de a descoperi noutăți semnificative. Vizitele ziariștilor, consemnate în ample reportaje, stau mai toate sub semnul mirării. Reportajul „*Întîia lor seară de teatru*“ semnat de C. Panaitescu în „Rampa“ din 16 mai 1947, ca urmare a vizitei la Teatrul din Lipscani, semnaleză înainte de toate noutatea modului de a fi al portarului. Spre deosebire de cel tradițional, portarul noului teatru e un bătrînel neînduplecat, cu gesturi ascuțite și voință fermă. El nu se smerește în fața legitimației de ziarist, nu lingusește pe reprezentantul presei și, mai ales, nu înțelege rostul de ordin practic al vizitei pe care vrea s-o întreprindă reporterul în culise. Cu alte

cuvinte, la noul teatru, portarul refuză, din bun-simț, utilitatea prezenței în presă a vieții de culise. Abia în urma unui telefon la direcție, reprezentantul presei e lăsat să intre în teatru de către portar, în continuare neconvins de utilitatea unei asemenea vizite.

★

Dintre toate soluțiile la problemele grave ale teatrului, cea mai controversată va fi instituirea unui sever control al repertoriului de către stat. Concretizată prin înființarea Consiliului Superior al Literaturii Dramatice și Creației Musicale, conform prevederilor Legii Teatrelor, soluția va fi aprins dezbătută. Există, deci, în peisajul publicistic al anului 1947, un punct de vedere conform căruia criza teatrului românesc, îndeosebi criza repertoriului, poate fi rezolvată printr-o supraveghere de către stat a repertoriului. În cadrul anchetei consacrate de către „Fapta“ problemelor teatrului românesc, regizorul Aurel Ion Maican cere Direcției Generale a Teatrelor un rol de control riguros al repertoriului: „*Teatrele particulare ar trebui să aibă o așezare bine stabilită, conducători artistici verificați și independenți de veleitățile comanditarilor, iar Direcția Generală a Teatrelor, un rol de îndrumătoare, care să nu emită numai sugestii dar — mai ales — să supravegheze îndeaproape activitatea fiecărei scene*“ („Fapta“, 14 ianuarie 1947). În răspunsul său, I. Șahighian, prim director de scenă al Teatrului Național, merge și mai departe, propunînd trecerea teatrelor particulare sub conducerea statului: „*Teatrele particulare vor trebui să treacă sub tutela statului, care nu va mai tolera dezmațul la care se dedau conducătorii improvizați, directorii de scenă avortonați din alte domenii...*“ („Fapta“, 10 februarie 1947). Într-un violent comentariu, „Teatru sau bilci?“ („Fapta“, 16 mai 1947), Mircea Damian cere și el o întărire a controlului din partea Direcției Generale a Teatrelor: „*Mă întreb însă ce face Direcția Generală a Teatrelor? Ce rost are? Nicăieri nu i se vede prezența?*“ Pledoaria pentru control, pentru supraveghere de către stat a repertoriului îi neliniștește însă pe alții. Chiar în cadrul anchetei organizate de „Fapta“, intervenția lui Sică Alexandrescu, publicată în numărul din 14 februarie 1947, polemizînd cu opiniile lui I. Șahighian și I. Sava, nu-și poate ascunde o asociație de idei: „*Trebuie totuși să spun că opiniile lor despre viitoarea organizare a teatrelor îmi amintesc mentalitatea de plutonier-major care a domi-*

nat cinci ani Europa și pe care o credeam cu toții stîrpită din rădăcini, odată cu cunoscutul și răposatul caporal. Se vede că-i e dat acestei mentalități să mai răsară ici-colo“. Răspunzînd acestor neliniști prin reafirmarea respectului față de independența în alcătuirea repertoriului, revista „Fapta“ pledează totuși pentru ordine în teatru: „«Bizarele măsuri de încorsetare a vieții noastre artistice», analizate cu bună-credință, nu sînt în fond decît simple și salutare hotărîri de natură să pună capăt dezmațului care a existat și încă mai există în desfășurările vieții noastre artistice. Nu sîntem pentru primatul «zgardei» în materie de teatru, ca și în oricare alt domeniu, dar nu putem fi nici pentru anarhie. Socotim, în special, că în materie de teatru s-a tolerat prea mult domnia bunului-plac...“ („Fapta“, 19 februarie 1947). La rîndu-i, „Rampa“ e și ea în favoarea unei supravegheri de către stat a repertoriului. Comentînd temerile lui Sică Alexandrescu în fața unei atingeri a libertății artei prin controlarea repertoriului, „Între zgardă și dezmaț“, publicat de Lascăr Sebastian în „Rampa“ din 2 martie 1947, arată că un control cu rol igienic se impune. Cît despre teza atotputerniciei gustului publicului, invocată de adversarii controlului, articolul arată: „Căci dacă e pe libertatea absolută și pe gustul publicului, știți ce s-ar putea întîmpla? Hai să zicem că Sophocle n-ar fi tratat filosoficește și poetic «complexul oedipian», ci pur și simplu ar fi pus pe eroi să consume actul incestuos în arenă. Vă asigur — și d. Sică Alexandrescu va fi de acord cu mine — că și azi, după mai bine de două mii de ani, elenii ar face coadă la cassa de bilete. Și printre ei ne-am fi strecurat și noi, d. Sică Alexandrescu și cu mine“. Deși există un curent favorabil riguroasei controlări a repertoriului, totuși parantezele, nuanțările din numeroase alte intervenții demonstrează că soluționarea crizei prin supraveghere statală întîlnea destul de multe temeri. În bilanțul „Premiere, premiere“ („Fapta“, 28 martie 1947), Al. Rai-cu simte nevoia unei delimitări: „Nu sîntem pentru un amestec al cenzurii teatrale în întocmirea repertoriilor... Dar credem că totuși se poate da teatrelor un sprijin prin indicații, prin înlesnirea aducerii unor lucrări valoroase, prin recomandarea unor piese bune, originale“. Cerința prea clară a controlului, a tutelei, e respinsă de marea majoritate a comentariilor. În intervenția sa, E. Paraianu, cronicarul dramatic al „Aurorei“, arată că controlul nu trebuie identificat cu tuteia: „Alteceva a vrut poate să spună d. Șahighian. Poate că în loc de tuteia — ceea ce înseamnă dirijare — a vrut să înțeleagă control, adică verifi-

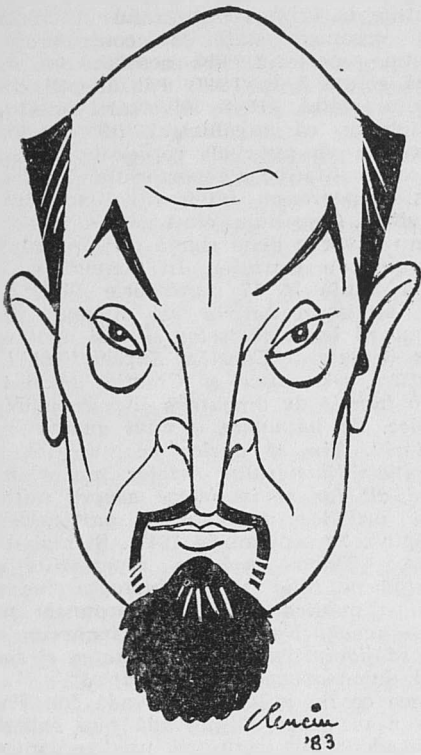
care și cenzurare pentru părțile rele. Asta da! („Cine sunt vinovații? Pe marginea unui interviu al d-lui Șahighian“, „Aurora“, 15 februarie 1947).

Prin instituirea Consiliului Superior al Literaturii Dramatice și Creației Musicale, Legea Teatrelor va găsi una dintre soluțiile la criza repertoriului în crearea unui organism statal de controlare a acestui repertoriu. Era aceasta cea mai bună soluție? În 1947, atît adepții controlului statal, cît și adversarii acestuia, considerau că organismul de supraveghere nu va avea alt rol decît radcala ridicare calitativă a repertoriului. În acest sens, numeroase intervenții consacrate activității Consiliului simt nevoia să arate că nu e vorba de o rigidă dirijare administrativă a teatrelor. În conferința de presă ținută în 17 septembrie 1947, Ion Pas, Ministrul Artelor, va afirma: „S-a crezut că legea teatrelor și mai apoi recent înființatul Consiliu Superior al Literaturii Dramatice și Creației Musicale au o funcție de dirijare a literaturii dramatice, de impunere a unui anumit repertoriu. Țin să declar că nu este în intenția Ministerului Artelor sau a oricărui alt for să impiețeze asupra inițiativei artistice a teatrelor particulare“ („Fapta“, 20 septembrie 1947). Și mai departe: „Ținem însă ca repertoriile să meargă pe linia unei sănătoase îndrumări a publicului. Nu vă impunem nimic altceva. Nu vrem să stingherim și nici să jignim cu nimic activitatea și spiritul dumneavoastră de inițiativă“.

Ceea ce nu putea să prevadă Ion Pas, cum n-au putut să prevadă nici entuziaștii adepți ai instituirii unui organism de controlare a repertoriului, era evoluția ulterioară a conceptului de nesănătos. Sub presiunea istoriei, la sfîrșitul anului 1947, nesănătos în ceea ce privește repertoriul teatral nu însemna, ca în prima parte a anului, bulevardier, indecent, ci, practic, întreaga dramaturgie a trecutului. În acest sens, la sfîrșitul anului 1947, într-o consfătuire cu directorii teatrelor particulare, Aurel Baranga, inspector general în Direcția Generală a Teatrelor, declara: „Lumea este împărțită astăzi în două tabere: deoparte forțele democratice populare și de cealaltă parte, forțele imperialismului războinic. În sprijinul luptei pentru pace înțelegem să aruncăm toate armele noastre ideologice și în primul rînd teatrul, pe care noi îl socotim armă principală. Nu mai putem tolera formula teatrului neutru, în afară de realitate, fals, estetizant (...).

Vom respinge însă categoric orice piesă lipsită de probleme, acele piese inutile, sortite unei minorități a huzurului. În acest sens, comitetul de lectură va cere și discuta toate textele prezentate“ („Fapta“, 4 decembrie 1947).

caricaturistii si thalia



Paul Everac,
Dan Nasta
și Ion Lucian
văzuți de
CLENCIU



PRIETENII MEI, ACTORII

Toate fetele din Braşov – cele minunate – visează schiuri şi campioni ai zăpezii. Iar când se mută la Bucureşti, aduc cu ele un clopot de ninsoare bătînd pe orizonturi senin desenate. Fericirea lor este o ştiinţe albă după care vor fugi toată viaţa şi n-o vor găsi decît sub forma agresivă a nesfîrşitei amăgiri. Violeta Andrei, fiinţă de brînduşi albastre – frumoasă ca o persecuţie a zilelor uitate-n dealul toamnelor – s-a minunat de uimirea Bucureştilor în prezia adolescenţei. Era să fie cu brazii şi s-a pomenit fiind de salcîmi în floare pe cînd dădea în greşeli o iună de mai. Născută pe soaptă de izvoare, a venit să culeagă pelin în inima Bărăganului. Nimic mai scump pe lume ca buruiana asta ce te duce pe scîndura scenei şi în cîntec. Violeta, ca orice actriţă frumoasă şi foarte talentată, ştie multă moarte şi multă înserare tristă. Privelişti scumpe atîrnă la fereastra ochilor ei. Umlă prin lume, cu destul cîştig de cauză, mitul neîmplînzit al actorului damnat – eu nu cred în el, şi cunoscînd-o bine pe Violeta, nu pot să cred decît în cişmele vesele, la care nu s-a spălat şi nu se va spăla niciodată pe mîini Pilat din Pont. Ea este paloarea păşunilor de chihlimbar alternînd cu odăile pline de scoarţe româneşti. O crizantemă îi acoperă ivărul de afară al uşii, iar la streăşina ei, rîndunicile filtrează mari picături de univers. Cine i-a urmărit jocul în teatru, începînd cu Eleva de pe peronul gării din Cîmpina (Steava fără nume de Mihail



Sebastian), cu Abigail din **Paharul cu apă** de Scribe, pînă la Anna din **Ivanov** al lui Cehov, Laura din **Menajeria de sticlă**, Elmira din **Tartuffe**, Madeleine Bejart din **Cabala bigoţilor**, a înţeles că un artist e praviia ne-supunerii şi durata revoltei. Pe buzele ei, vorbele se pîrguiesc ca piersicile. După ce-o vezi jucînd, te simţi îndemnat să iei masa în livadă, sub cireş, într-o pajişte de mărgăritar, mîngîiat de frunze de vişin şi de mireasmă de mărar. Tonul ei e ca un basm oriental sau ca un vis de fildeş care se îngîină pe sine :

Păcat de trandafirul ce-a
 încolţit sub ger
Era mult mai frumos decît
 păcatul
Şi-a urcat miresmele la cer
 Şi doarme în gunuchi,
 Înaltul.
Marea ştiinţă a trandafiru-

lui sînt albele semne ale mi-rării, undele magnetice, păsărilor necugetate şi zei: amintirii care se scaldă numai în izvoare de fluvii. Adică aburul, neştiinţa de fluvii, lauda şi fumul. Adică inefabilul artei.

Violeta Andrei şi-a cucerit singurătatea dragostei din inimile noastre şi ca artistă de film. Ca artistă de film, ea rămîne de asemeni o bucurie de neconfundat. Pe ce plantă îţi răsăr florile? Dar zorii? Vigoarea sentimentelor e soaptă. Numai stăpînii unei ineptii urlă mereu. Violeta a înţeles că se poate locui în frunza unui arbore mai plăcut decît în lemnul lui. Rănila talentului ei sînt supuse mereu izbînzii. Ea a înţeles că toţi, într-o viaţă de artist, culegem din noi doar ceea ce n-am ajuns. Atîta dăruim lumii. Cînd sîntem tineri şi înşelăm prea puţin, cînd fulgeră nimicul pe o insulă a nimănu, cîntecul e acela care ne leagă barca la fărîm între imense întinderi de nisip. Atunci cînd ştii să cînti, aşa cum ştie Violeta Andrei – „De ce uitarea”, „Aşteaptă-mă”, „Călătorul” sau cele şase melodii din „Şatra” – nu te poţi afla niciodată în marginea mîhnirii şi auzi cum în larguri de stele, în mijloc de mare, noduri de apă zămislesc delfini.

Laureată a Premiului Internaţional „Il Sagittario d'Oro”, ca „atrice brillante del cinema e del teatro rumeno”, alături de Franco Nero, Rossano Brazzi, Cristian de Sica, Sergio Endrigo, Alberoto Latuada, Giovanna Ralli, Tino Scotti, Virginia Zeani şi Nicola Rossi Lemeni, Violeta Andrei e prezentă mereu în fulgerul visării, cel ce nu rugineşte niciodată – darul de a fi plin de devotaument faţă de tăcerea nopţii şi făclia speranţei, iubire şi amăgiri. Acolo, aici, mereu de parte, mereu lîngă oameni.

Fănuş NEAGU



AL TRUCLEA GONE

Autoritatea juriilor și premiilor a devenit în ultimii ani sau, mai exact, a devenit, datorită lipsei de criterii și de rigoare cu care s-a operat în ultimii ani, o chestiune asupra căreia planează trist un sever semn de întrebare. Bucuria proliferării în cele mai diverse domenii a unei adevărate rețele de festivaluri, cele mai multe și ele rezultat al lipsei de criterii ferme și de rigoare elementară, s-a însoțit destul de vesel cu obligația de a face față situației cu jurii numeroase, la rindul lor epuizând repede și valorile și autoritățile, astfel încât n-au fost prea rare cazurile când la masa juriului au apărut persoane ce altfel în viața de toate zilele n-ar fi sperat vreodată să pună note, ele însele fiind, săracele, departe de acea notă cumsecade, de trecere, în spațiul în care își exercitau slujba. Niciodată sub zece, nu de puține ori în jur de douăzeci, dacă nu și mai mult, membrii juriilor se aflau în postura de a-și face cunoscută personalitatea abia prin cartea de vizită din fața lor, de la masa prezidiului. Nu e, așadar, de mirare că în anume împrejurări decizia lor era lesne manevrabilă și îmi amintesc denunțul ironic dar și indignat al unui confrate de cronică teatrală ajuns, mi se pare, președinte de juriu undeva, în nu știu ce fază județeană, a unui Festival, și obligat de oficialitățile locale să scoată pe primul loc „pe al noștri“ care se înscrieseră și cu contribuția incontestabilă a celor trei mese și a cazării și a gustărilor din pauze. Lipsa personalității nu poate fi suplinită de cartea de vizită de la masa juriului unde numele preopinenteilor sînt scrise cu majuscule și atunci manevrabilitatea a devenit și ea o parte a concursului dacă nu chiar, uneori, un concurs paralel între patronii participanților în sensul „care determină juriul în favoarea concurentului său.“ Sigur, nu generalizez, dar nici nu pot face abstracție de realitate. Cîte concursuri onorabile nu s-au văzut susținute local de zăiafeturi în toată regula și toată lumea ieșea multumită, firește cu o singură excepție, valoarea autentică, ea singură ieșea mototolită și superior ignorată de interese locale care apelau la arma „mobilizării pentru viitor.“ „Îi dăm acum un premiu pentru ca data viitoare să se mobilizeze, altfel, fără premiu, se demobilizează băieții“. Dar povestea, mai elegant trasă de păr, s-a petrecut și la profesioniștii teatrului unde și manevrabilitatea s-a aco-perit la fel de elegant cu o brumă de argumente coral reluate apoi în rubrici susținătoare.

A ne face că nu știm, nu se mai poate; autentică dragoste pentru progresul culturii teatrale ne cere tuturor să renunțăm la orgoliul mărunț în favoarea unei opere de severă și obiectivă selecție, semnată de autorități recunoscute, în colocolii exigente care să țină seama de realitate nu de proiecția binevoitoare despre ea. Nu prea demult, în propunerile avansate de cineva, cu girul unei întregi asociații, se puteau întîlni profesioniști ai genului care abia trecuseră pragul unei fragile consacrări pe postul unei scheme sau slujitori ai cauzei ce nu-și aflaseră autoritatea nici măcar pe coperta unei broșuri.

În premiu autentic se cuvine validat de o semnătură autentică în stare să se constituie peste vreme, în orgoliul argumentelor ascensiunii. Dacă în „Cîntarea României“, de pildă, ca să mă refer acum la o chestiune care reclamă interesul național, semnăturile pe Diplome ar fi fost ale unor autorități suverane, consacrarea premiilor n-ar fi rămas, în multe cazuri, o împrejurare de consens binevoitor.

Pentru interesul cauzei și pentru progresul cauzei Festivalurile, concursurile, se cuvin supuse unor criterii severe apărate de personalități cu șira spinării dreaptă, în jurii a căror autoritate să fie unanim recunoscută. E de preferat astfel, rigiditatea unui juriu fără umorul care, în atitea împrejurări ne-a adus abdicarea de la principii.

„Domnule, îmi spunea cineva dintr-un juriu, nu ne putem lua în serios și atunci, firește, nici nu sîntem luați în serios.“

Dinu SĂRARU

VICTOR PARHON : Un recital extraordinar . . . p. 58

REPREZENTAȚIA Nr...

„Dulcea ipocrizie a bărbatului matur“, „Haina cu două fețe“ și „Harold și Maude“. Semnează

IRINA COROIU și CRISTINA DUMITRESCU p. 59
V. P. : Prima lectură la „Hamlet“ p. 60

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Fără falsă modestie . . . p. 61

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : Dana Dogaru și Dan Condurache p. 62, 63
TELEX-„TEATRUL“ p. 62, 63, 64, 81
I. C. : O inițiativă a Teatrului „Bulandra“ p. 64

REVISTA „TEATR“ DIN MOSCOVA DESPRE SPEC-
TACOLE BUCUREȘTENE

M. ȘVÂDKOI : Neprețuita clipă trecătoare . . . p. 65

TEATRUL RADIOFONIC

CRISTINA DUMITRESCU : Poeți dramaturgi . . . p. 73



I. N. : O evocare p. 73

CARTEA DE TEATRU

IONUȚ NICULESCU : „De la clovnul citire“ de Ion
Finteșteanu p. 74

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : Înșiruirea actorilor p. 75

ÎN MEMORIAM

VICTOR PARHON : Manu Nedeianu p. 76

ROMEO PROFIT : Romel Stănciugel p. 77



IONUȚ NICULESCU : *Personajul istoric între docu-
ment și ficțiune*. Elisabeta, Doamna lui Ieremia
Movilă p. 78



N. STEINHARDT : Suveniruri contemporane (2) . . . p. 80

DUMITRU RADU POPESCU : *Mit*. Orfanii (II) . . . p. 82

VALENTIN SILVESTRU : Jurnal de critic (1944—1983) p. 84

ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contempori-
rani de la A la Z*. Andi Andrieș și Aurel
Gheorghe Ardeleanu p. 87

I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani p. 90

ION CRISTOIU : *O posibilă istorie a literaturii dra-
matice contemporane*. Soluții grabnice (III) . . . p. 91

CARICATURIȘTII ȘI THALIA

Paul Everac, Dan Nasta și Ion Lucian, văzuți de
CLENCIU p. 94

FĂNUȘ NEAGU : *Prietenii mei*, actorii. Violeta . . . p. 95

DINU SĂRARU : Al treilea gong p. 96

REDAȚIA ȘI ADMI-
NISTRAȚIA

Str. Constantin Mille
nr. 5—7

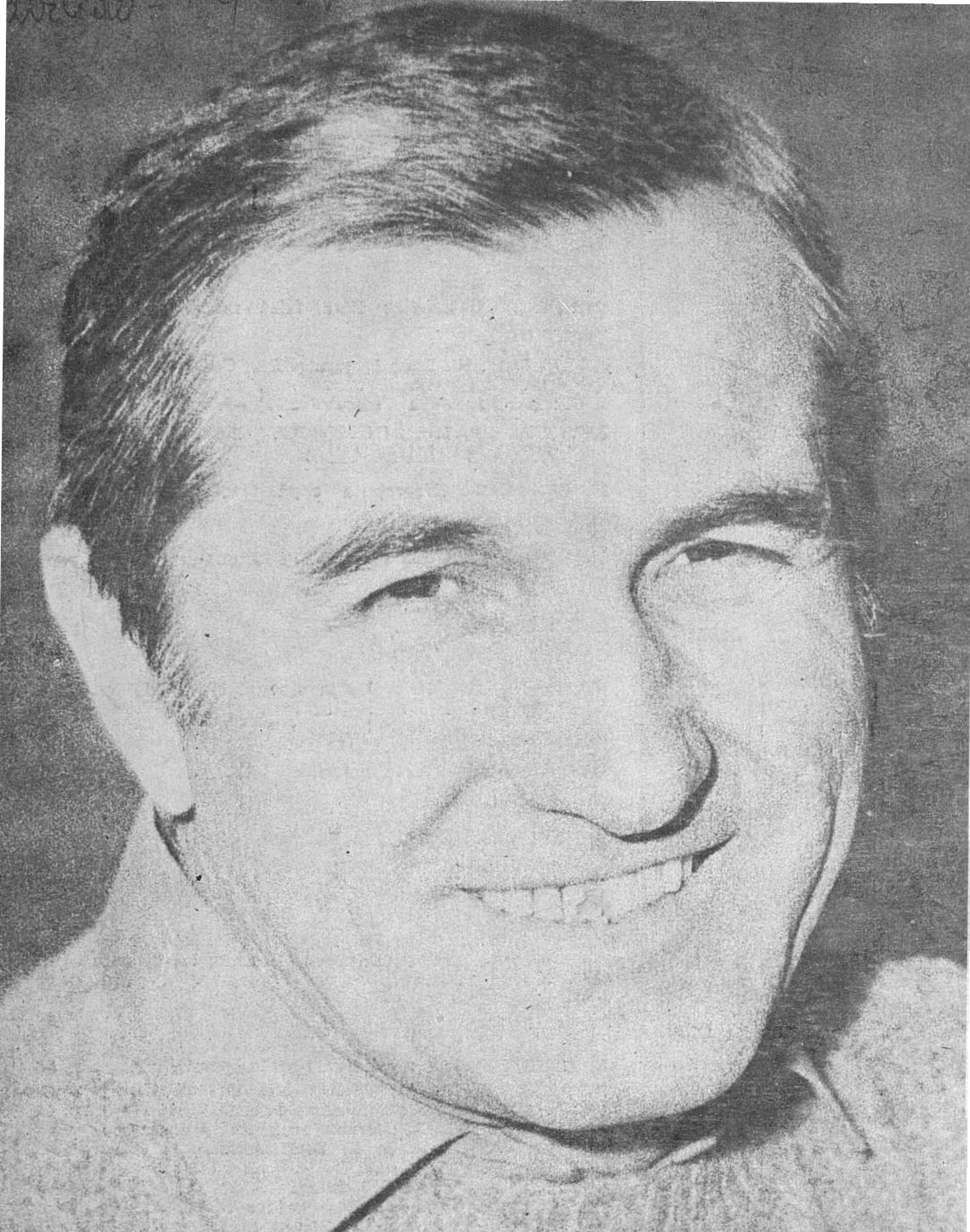
Tel : 14 35 58 ;
15 36 04 int. 173

Foto : Ileana Muncaciu



I. P. „Informația“
c. 1180

Lei 12



GHEORGHE DINICĂ

Interpretul lui Oleg Balan în spectacolul „Ploșnița”
de Malakovski pe scena Teatrului Național din București

www.ziuaconstanta.ro