

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

*Stegar al păcii
și civilizației*

Cultura și arta
sub arc de timp
socialist

FESTIVALUL NAȚIONAL

„CÎNTAREA ROMÂNIEI“

Festivalul de teatru istoric

★

*Eroul -
nucleu vital
și sursă
a conflictului
în dramaturgie*

Oameni de teatru
români
în lupta pentru
unitatea națională

★

Invitații noștri:

Ion Caramitru
Leni Piñtea-Homeag

★

*Tineri regizori
la rampă*

COLOCVILLE
REVISTEI
TEATRUL

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

ANIVERSAREA
TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU,
SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI
COMUNIST ROMÂN, PREȘEDINTELE
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GHEORGHE STROIA : Cultura și arta sub arc de
timp socialist p. 1
* * * Stegar al păcii și civilizației — articole de SIL-
VIU STÂNCULESCU, ION BESOIU, MIRCEA
CORNIȘTEANU, STELIAN PREDĂ p. 3

ANIVERSAREA
TOVARĂȘEI ACADEMICIAN DOCTOR
INGINER ELENA CEAUȘESCU,
MEMBRU AL COMITETULUI POLITIC
EXECUTIV AL COMITETULUI CENTRAL AL
PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

ILEANA BERLOGEA : Militantă de frunte a poporu-
lui român p. 6

★

125 DE ANI DE LA FORMAREA
STATULUI NAȚIONAL ROMÂN MODERN

MIHAI DIMIU : Oamenii de teatru români în lupta
pentru unitatea națională p. 9
IONUȚ NICULESCU : Din vremea Unirii p. 13

COLOCVIILE REVISTEI „TEATRUL”

* * * Eroul — nucleu vital și sursă a conflictului în
dramaturgie p. 14

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

PAUL TUTUNGIU : Festivalul de teatru istoric,
Craiova p. 21
VICTOR BIBICIOIU : Colocviul „Dimensiunile isto-
riei în dramaturgia română contemporană” p. 22
CONSTANTIN PARASCHIVESCU : Un festival al
teatrelor muncitorești la prima ediție p. 24

ÎN PRIM-PLAN, ACTORUL

CRISTINA DUMITRESCU : Noi, cei din sală p. 25

★

CRONICA DRAMATICĂ. „Nu sînt Turnul Eiffel”
(Teatrul Național din Cluj-Napoca, Teatrul Dra-
matic din Brașov); „Hoțul de vulturi” (Teatrul
„Ion Creangă”); „Arca Bunei speranțe” (Tea-
trul de Stat din Oradea); „Viață particulară”
(Teatrul de Nord din Satu Mare); „Năpasta”
(Teatrul Dramatic din Brașov); „O noapte fur-
tunoasă” (Teatrul de Stat din Turda); „Ivona,
princesa Burgundiei” (Teatrul Mic); „Pălăria
florentină” (Teatrul Giulești); „Despot-Vodă”
(Teatrul Național din București); Recitaluri în-
chinat Unirii; „Aventurile unei mici vrăji-
toare” (Teatrul de păpuși din Botoșani). Sem-

ANIVERSAREA
TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU,
SECRETAR GENERAL AL
PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN,
PREȘEDINTELE
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Cultura și arta
sub arc de timp socialist

Un splendid arc de boltă s-a deschis peste timpul, cu adevărat istoric, petrecut de la miezul lunii mai 1965 — prima întâlnire a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă — până la începutul lui august 1983, când în cadrul Consfăturii de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative, întreaga viață spirituală și activitate culturală au fost convocate din nou spre a înfățișa roadele dobândite și a scruta împreună perspectivele. Între aceste date-jalon, se înalță o cupolă de grandioase împliniri, cu o bogăție de valori fără egal, ceea ce a impus pe cerul artei și literelor românești o constelație de nepieritoare străluciri. Zorii iviți atunci s-au dovedit de bun augur pentru noul destin al creației noastre artistice, dovada peremptorie fiind adusă de marea fertilitate a epocii care avea să vină.

Perioada anterioară, de profunde acumulări în toate sferele vieții sociale, a pregătit condițiile necesare acestui remarcabil salt calitativ, astfel că instaurarea unui climat de efervescență creatoare, de dezbateri libere, fructuoase, veritabile imbolduri pentru progresul literar-artistic, a survenit în mod firesc, permițând continuarea drumului ascendent al culturii noastre socialiste. Este meritul imens al secretarului general al partidului de a fi pătruns în esența acestui proces revoluționar și de a-l fi exprimat, cu exemplară claritate și fermitate, într-un adevărat program de activitate politico-ideologică și cultural-educativă.

Rememorăm unele dintre ideile cu valoare de principiu elaborate la acel fericit început, pentru că ele, sintetizând experiența revoluției și construcției socialiste, definesc un moment social-istoric în care s-au stabilit liniile ce au dat contur și o substanță nouă anilor și deceniilor următoare. Epoca marilor înfăptuiri contemporane — cu afirmările, întrebările, căutările și realizările ei — stă integral și decisiv sub semnul acestor imperioase comandamente definitorii.

Postulându-se adevărul că „socialismul și comunismul se pot clădi numai cu ajutorul celei mai înalte științe și culturi“, se relevă interesul major acordat acestor sectoare, prețuirea de care se bucură munca desfășurată de oamenii de știință, artă și cultură, fiind elogiios apreciat aportul lor la „obținerea tuturor victoriilor poporului român, la dezvoltarea multilaterală a conștiinței socialiste a omului nou“. Pe acest fundal sint precizate, cu deosebită limpezime, cerințele teoretico-estetice

ce stau în fața artei și literaturii din țara noastră în epoca inaugurată cu atîta generozitate.

În spiritul constatării că „cei mai mari oameni de artă au apărat realismul“, tovarășul Nicolae Ceaușescu formula opțiunea fundamentală a partidului nostru, arătînd că „sîntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, pentru o artă care, prin optimismul și robustețea ei, să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român“. O atare exigență nu împieteașă asupra diversității de stiluri, a îmbogățirii modalităților de comunicare artistică, deoarece „dezvoltarea activității de creație cere forme de exprimare multilaterală. Fără îndoială că nu se poate impune nimănui un anumit fel de a scrie, de a picta, de a compune, dar ceea ce se poate cere oamenilor de artă este de a exprima întotdeauna realitatea, adevărul despre viață, de a sluji poporul din care fac parte“.

Este subliniată, de asemenea, cu toată tăria, necesitatea implicării artei noastre în circuitul de valori mondiale, întrucît „cunoașterea a tot ce este mai bun în cultura universală, contactul direct dintre oamenii de cultură și artă, schimbul de valori culturale create de diferite popoare, contribuie la o mai bună cunoaștere culturală, la dezvoltarea fiecărei culturi naționale și, în același timp, la îmbogățirea patrimoniului universal al culturii“.

Continuat cu admirabilă consecvență, fondul acesta de idei, perpetuu îmbogățit, a devenit un amplu și mobilizator program care a determinat o impetuoasă activitate de creație, soldată cu numeroase opere de valoare în toate domeniile artei și culturii. Proza și poezia, dramaturgia și arta spectacolului, muzica și artele plastice, arhitectura și filmul, televiziunea și arta de amatori au cunoscut o situație cu adevărat propice pentru dezvoltarea lor. S-a produs o investigare tot mai adîncită a problematicii sociale și umane nemijlocit legate de viața și activitatea oamenilor muncii, o limpezire și exprimare tot mai pregnantă a noii concepții filozofice asupra lumii, fapt ce a sporit caracterul angajant, militant al artei, s-a lărgit și perfecționat gama mijloacelor de expresie, s-a ridicat neconținut nivelul calitativ al întregii activități artistice. Caracterul popular al artei, specificul său național inconfundabil, puterea de înrîurire modelatoare a creațiilor artistice s-au accentuat și orientat către dezideratele actualității, devenind pîrgii de însemnătate eficacitate în procesul complex de formare a conștiinței socialiste, a omului nou.

Conștiința revoluționară autentică se formează însă în practica socială, în procesul muncii pline de abnegație a maselor populare, pe care creatorul este chemat să le cunoască și a căror muncă și viață să le reflecte cu pasiune comunistă în operele sale. Avem nevoie de opere de artă — spunea secretarul general al partidului la Consfătuirea de la Mangalia —, în care realitățile societății noastre „să fie redată așa cum sînt“, să „înfățișeze eroi care să constituie un model de muncă și viață“, zugrăvind personaje exemplare ce există în munca și viața constructorilor socialismului. „Poporul, oamenii muncii sînt cei care au realizat tot ceea ce am obținut în dezvoltarea socialistă a patriei noastre. Ei sînt eroii care trebuie să-și aibă locul în film, în teatru, în poezie, în artă, în literatură, în pictură, în toate domeniile creației artistice!“.

Prezente sub forma unor capitole distincte în rapoartele la Congresele partidului, în expunerile la Congresele educației politice și culturii socialiste, în Programul partidului și la Conferințele Naționale ale uniunilor și asociațiilor de creatori, precum și în toate celelalte cuvîntări ale conducătorului țării noastre, problemele artei și culturii au reprezentat o preocupare de cea mai mare însemnătate, care a stat în permanență în centrul atenției și activității Partidului Comunist Român. Beneficiind de condiții optime de dezvoltare, de un climat socio-cultural stimulat și de o largă libertate de creație, arta și literatura, în deplină sincronie și interconducție cu celelalte sectoare ale vieții sociale, se dezvoltă într-un ritm viguros, situîndu-se la nivelul omului de astăzi, al societății socialiste multilateral dezvoltate. Chezășia marilor succese pe acest delicat tărîm al vieții spirituale — considerat de maximă semnificație umană, total racordat la circuitele vitale ale societății noastre — rezidă în conducerea de către partid. „Partidul — se spune în carta sa program — va stimula și în viitor făurirea unei arte și literaturi de înaltă ținută umanistă, bogate în idei și sentimente nobile, inspirate din viața și munca poporului, din idealurile socialismului și comunismului. Creatorii din domeniul literaturii, muzicii, artelor plastice, teatrului, cinematografului, manifestîndu-și liber talentul, folosind stiluri și maniere de creație variate, sînt chemați să făurească noi opere valoroase care să îmbogățescă patrimoniul culturii noastre socialiste și tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieții spirituale a poporului nostru“.

Gheorghe STROIA

Stegar al păcii și civilizației

Tulburătoare momente trăim, ori de câte ori ascultăm glasul tovarășului Nicolae Ceaușescu ridicându-se în apărarea păcii, exprimând principiile fundamentale ale politicii externe a României socialiste. Mă aflu sub cupola Marii Adunări Naționale, în noiembrie, când președintele statului a ținut acea cuvântare istorică prin care a cerut să se oprească amplasarea oricăror rachete în Europa și să se treacă la distrugerea tuturor armelor nucleare. Simțeam cum în cuvintele sale, străbătute de o înaltă răspundere față de soarta omenirii, își găsește oglindirea voiața fierbinte a întregului popor român. Douăzeci și două de milioane de glasuri răsuna într-o singură voce, dând chemării adresate parlamentelor și popoarelor o forță de pătrundere neobișnuită. Înțelepciunea, omenia, spiritul constructiv, conviețuirea pașnică, gândurile care constituie esența orînduirii noastre și chintesența tradiției milenare românești erau sintetizate în mesajul de pace și de înțelegere al cărui neclintit stegar este tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Și tocmai de aceea propunerile și inițiativele sale de pace se bucură întotdeauna de un amplu ecou internațional. Tocmai de aceea am putut auzi tot felul de oameni de cele mai diferite profesii și convingeri, din cele mai diferite colțuri ale lumii, pronunțându-i numele cu deosebit respect, cu deosebită recunoștință. Tocmai de aceea, opinia publică și personalitățile ei proeminente de pretutindeni îl consideră unul dintre cei mai mari oameni politici ai vremii noastre. Ceaușescu nu mai e numai al nostru, al românilor, a devenit al lumii întregi, prin lupta sa neobosită pentru salvarea civilizației de pericolele ce o amenință azi din partea provocatorilor de războaie. Pe toate meridianele lumii, a rosti „Ceaușescu!“ înseamnă a spune: pasiune, perseverență, acțiune fermă în sprijinul dezarmării și al păcii, în apărarea dreptului vital al popoarelor la liniște, libertate, viitor fericit.

Silviu STĂNCULESCU

Sărbătorim în această lună a începutului de an pe bărbatul care ne reprezintă și ne exprimă în toate începuturile și împlinirile noastre. Îl sărbătorim pe bărbatul care și-a legat în istorie numele de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român — începutul renașterii naționale a patriei noastre, al epocii democrației socialiste. Democratizarea culturii ca o componentă fundamentală a participării oamenilor la viața cetății, critica dogmatismului, afirmarea libertății de creație în consonanță cu responsabilitatea angajării sociale, consecvența situare a artei noastre în avangarda luptei pentru formarea omului nou au constituit stimulente care ne-au îndemnat să țintim tot mai sus, tot mai departe, să ne asumăm cu luciditate destinul de coautori ai culturii românești. Pilda sa de eroică luptă revoluționară în slujba idealurilor de dreptate socială și independență națională ne însuflețește permanent în activitatea noastră, pe care ne-o dorim caracterizată de aceeași vigoare și îndrăzneală, de aceeași pasiune și dragoste față de țară.

Confruntăm permanent intențiile și realizările noastre cu cerințele și exigențele pe care partidul, prin glasul său, prin opera sa teoretică și practică, ni le pune în față.

Acum, când Cuvântarea rostită la Consfătuirea pe problemele muncii organizatorice și politico-educative a dat un sens superior, modelator, tuturor strădaniilor noastre, acum, când inițiativele românești pentru salvagardarea păcii au devenit un reper al politicii mondiale, sesizăm încă o dată în ce măsură prezentul și viitorul nostru sînt legate de gândurile și faptele acestui bărbat, căruia, în această lună a începutului de an, îi urăm un sincer și din inimă „La mulți ani!“.

Ion BESOIU

Una dintre cele mai însemnate sarcini pe care trebuie să le îndeplinească arta, poate cea mai însemnată, este aceea de a-i face pe oameni mai buni, mai generoși, mai cinstiți, mai optimiști, mai demni, mai încrezători în puterea binelui de a învinge răul, mai conștienți de locul și de rostul pe care-l au în lume. Arta teatrului, prin influența directă pe care o poate avea asupra unui mare număr de oameni, prin magia pe care spectacolul bun de teatru o exercită, este și poate fi în tot mai mare măsură un mijloc de educație comunistă a omului societății noastre, o tribună a celor mai înaintate idei ale vremii, o școală a celor mai înalte sentimente și gânduri, un loc de întilnire a meditației celei mai profunde cu bucuria și desfătarea.

În ultimii ani au avut loc două evenimente de maximă importanță pentru arta și cultura noastră, deci și pentru mișcarea teatrală: Plenara C.C. al P.C.R. din iunie 1982 și Consfătuirea de lucru de la Mangalia. Pe baza discuțiilor purtate cu aceste prilejuri și mai ales a sarcinilor pe care secretarul general al partidului le-a pus în fața celor care slujesc cultura și arta românească, ne-am dat cu toții seama, o dată mai mult, că este necesar ca și activitatea teatrelor, laolaltă cu activitatea din toate domeniile vieții noastre sociale, să se îmbunătățească. Și munca noastră, a regizorilor din teatre, ca factori determinanți ai fenomenului teatral, trebuie să cunoască un salt calitativ, în special în ceea ce privește angajarea politică a spectacolelor pe care le realizăm. Trebuie să ne fie clar că și noi, alături de toți cei care au un cuvânt de spus în cultură, sîntem în primul rînd datori să slujim politica partidului și a statului nostru, că ceea ce facem prin spectacolele noastre este necesar să servească intereselor generale ale societății și că numai și numai în acest mod ne putem considera artiști, în măsura în care operele noastre ajută ridicării nivelului de conștiință și de cultură al poporului, că doar astfel ne putem considera misiunea îndeplinită. Îndemnul adresat de conducătorul statului și al partidului către toți creatorii de

artă, îndemnul de a oferi contemporanilor modele umane, modele în care aceștia să se recunoască și către care să tindă, trebuie să ne călăuzească și pe noi, toți cei care slujim teatrul românesc, fie că sîntem regizori, actori, dramaturgi, critici, scenografi, directori sau secretari literari.

De multă vreme, școala românească de interpretare, cea de regie, arta spectacolului din țara noastră și-au cîștigat un binemeritat prestigiu internațional; mărturie stau largul ecou pe care turneele peste hotare ale trupelor noastre l-au avut de-a lungul anilor, tot mai frecventele invitații pe care regizorii români le primesc de la teatrele din străinătate și succesele pe care aceștia le obțin, elogiile aduse marilor noștri actori de către mari oameni de teatru de pretutindeni. Toate acestea trebuie păstrate și consolidate. Cred că cea mai sigură cale pentru aceasta este întruchiparea artistică, în spectacolele pe care le punem în scenă, a unei conștiințe revoluționare, în sensul politicii pe care o slujim, aceea a Partidului Comunist Român, expresie a mîndriei de a trăi aici și acum, printre minunații oameni ai acestor locuri străvechi, oameni a căror personalitate și ale căror idealuri sîntem datori a le face cunoscute lumii întregii. Numai de modul în care regizorii noștri, toți cei care slujesc teatrul, vor fi conștienți de rostul și de rolul lor de promotori ai ideologiei comuniste pentru făurirea omului nou, a unei noi concepții despre lume și viață, întru progresul culturii românești și al răspîndirii ei în lume, numai de aceasta depinde ca teatrul nostru să-și împlinească menirea și să-și mențină locul de frunte pe care-l merită în viața spirituală a patriei.

Mircea CORNIȘTEANU

Omagiind strălucita personalitate politică a tovarășului Nicolae Ceaușescu, oamenii de artă au în vedere și îndrumările cuprinse în opera sa filozofică și politică, privitoare la rolul artei în actuala etapă de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate. Cuvîntarea rostită la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice

și politico-educative din 2—3 august 1983 cuprinde, în acest sens, și o profundă investigație a izvoarelor, a naturii și a funcțiilor creației artistice. În creația artistică își găsește o tot mai clară afirmație ideea — rostită răspicat la Conștiința de la Mangalia — că lupta revoluționară nu s-a încheiat odată cu lichidarea claselor exploatoare. Lupta revoluționară continuă, și e firesc să continue, în noile condiții istorice, ale edificării societății socialiste, care se dezvoltă impetuos în toate domeniile, solicitând cu vigoare energia spiritului revoluționar.

Apare limpede, în această luminoasă perspectivă, că oamenii de teatru trebuie să acorde prioritatea cuvenită spectacolului militant, care, în stiluri și modalități diferite, să aducă în primul plan al atenției eroi exponențiali, personaje-model, care să poată influența în mod pozitiv conștiințele și să contribuie la formarea însușirilor morale și la însușirea unor norme de comportare proprii socialismului și comunismului.

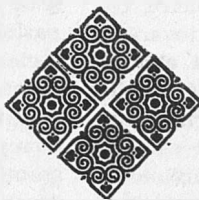
Secretarul general al partidului ne-a insuflat o trainică dragoste pentru trecutul de luptă și de izbînză al poporului român, greu încercat de-a lungul vremii în apărarea și afirmarea ființei sale. Nu este de conceput o bogată și armonioasă viață teatrală națională, fără

valorificarea repertoriului de inspirație istorică. Întruchiparea pe scena teatrului a marilor eroi ai poporului nostru a devenit nu numai o tradiție, ci și o componentă specifică a artei interpretative, concretizată în realizări memorabile.

Nu ar fi fost posibilă această splendidă dezvoltare a teatrului nostru, fără însușirea tezelor elaborate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, teze care au clarificat opțiunile și metodele noastre de lucru, îndrumîndu-ne pe făgașul eficienței spirituale a actului artistic. Fiecare cuvîntare a tovarășului Nicolae Ceaușescu aduce în sfera noastră de preocupări idei noi, care îmbogățesc instrumentarul teatrului, ca organism integrat spiritualității contemporane. Ideile păcii, cooperării între națiuni, promovării umanismului și spiritului de dreptate sînt tot atîtea coordonate ale repertoriului pe care îl valorificăm și prin care ne legitimăm în fața milioanele de spectatori.

În chipul cel mai firesc, oamenii de artă îi sînt profund recunoscători tovarășului Nicolae Ceaușescu, și îi urează, din adîncul inimilor lor, sănătate și putere de muncă, pentru a continua și desăvîrși opera magnifică de zidire a țării și conștiinței pe acest străvechi meleag de-apururi românesc.

Stelian PREDA



ANIVERSAREA
TOVARĂȘEI ACADEMICIAN
DOCTOR INGINER
ELENA CEAUȘESCU,
MEMBRU AL COMITETULUI POLITIC
EXECUTIV AL COMITETULUI CENTRAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Militantă de frunte
a poporului român

Cea dintii lună a anului, cînd pămîntul întinerește și totul este primit și încărcat de speranțe, a devenit pentru noi, românii, o lună a sărbătorilor, una dintre ele, cea a Unirii, prinsă de un veac și mai bine în calendarul istoriei, și alte două, înscrise cu litere de aur în inimile noastre, zilele de naștere a Președintelui țării și a tovarășei Elena Ceaușescu.

Energică, neobosită, hotărîtă, cu fruntea senină și ochii plini de strălucire, cu zîmbet cald și înțelept cuvînt, tovarășa Elena Ceaușescu este întotdeauna alături de primul om al țării noastre, alături de tovarășul Nicolae Ceaușescu, în mijlocul celor ce muncesc pe șantiere, pe ogoare, în săli de clasă, laboratoare, biblioteci, alături de președintele țării, atunci cînd merg ca mesageri ai păcii și libertății popoarelor pe cele mai depărtate meridiane ale globului.

În lupta lor pentru egalitate, femeile au pornit, mai cu seamă în veacul nostru, să cucerească și fortăreața științelor exacte, dovedind că le sînt accesibile

toate tainele naturii și că nu există secret pe care să nu-l pătrunzi dacă studiezi și muncești cu pasiune. Și, printre cei mai cunoscuți savanți din lume, astăzi, este tovarășa Elena Ceaușescu, autoarea unor lucrări ce nu lipsesc din nici o bibliotecă importantă. Ea nu este însă numai un savant, ci și o mare și neobosită activistă pe tărîm politic, susținătoarea ideii că nu ajunge să fii un împătimit al cercetării pentru a fi folositor umanității, ci trebuie să fii și un participant activ la lupta pentru libertăți sociale și politice, pentru demnitatea umană.

A vorbit adeseori tovarășa Elena Ceaușescu despre rolul oamenilor de știință și cultură, referindu-se și la cei familiarizați cu formulele matematice, dar și la cei ce minuiesc cuvîntul scris și rostit sau creează opere de artă, sporind astfel patrimoniul cultural al lumii, arătînd că toți trebuie să-și concentreze eforturile pentru servirea nobilelor idealuri umaniste de „făurire a unei vieți demne, civilizate“.



Acest îndemn cald, omenesc, ne înflăcărează mințile și sufletele și nouă, celor ce lucrăm într-un fel sau altul în domeniul artei teatrale, după cum ne umple de elan și fervoare și exemplul vieții și activității acestei minunate femei, acestui excepțional om de știință și om politic care este tovarășa Elena Ceaușescu.

Îi datorăm adincă recunoștință tovarășei Elena Ceaușescu pentru că a făcut

cunoscută lumii capacitatea creatoare a poporului român, îi datorăm recunoștință sinceră și îi mulțumim din inimă pentru sprijinul permanent dat tuturor celor ce creează bunurile spirituale din țara noastră, pentru îndemnul ca noi toți să fim la înălțimea misiunii istorice pe care o avem, angajați ferm pe drumul artei și culturii puse în slujba progresului.

Ileana BERLOGEA



125 de ani de la formarea statului național român modern

Oameni de teatru români în lupta pentru unitatea națională

Dacă, pe o suprafață plană, o picătură de apă (sau o fărîmă de argint viu) e secționată, ea se reîntregește spontan, la fel de lucitoare, în armonioasa-i geometrie inițială.

Dacă, în spațiul nesfîrșit, un gigantic nor de particule gazoase, de praf cosmic, e despiciat prin deplasarea unor corpuri rătăcitoare, el se reface, își reia tendința spre sfericitate, devine din ce în ce mai fierbinte, pînă la incandescență, pînă ce ajunge să se constituie, cu o strălucire nouă, ca stea.

Dacă poporul român, în așezarea lui rotundă, din preajma Tisei și pînă la Mare, a fost uneori compartimentat prin silnicia unor puteri străine, el a năzuit mereu către binecuvîntata întocmire de început, a continuat să rămînă întreg în pofida unor granițe arbitrare, a tins să-și sporească strălucirea, dobîndind statutul politic ce i se cuvenea, și care avea să consfințească în drept ceea ce era

de fapt — și era dreptate: indivizibilitatea. Milcovul putea fi oricînd secat dintr-o sorbire — după cum scria unul dintre ctitorii teatrului nostru; iar Carpații nu au fost meniți să-i despartă pe români, le-au fost munți, dar și punți... Cu atît mai mult, cum să-i despartă niște simple pietre, chiar dacă erau de hotar?

Necesitatea ca toți românii să trăiască împreună, de sine stătător, într-un stat numit România, ni se pare a fi un dat inerent al ordinii planetare.

Indiferent de diviziunile geografice naturale, sau de vremelnicele convenții administrative, neamul ni s-a dovedit unitar în grai — deci și în felul de a gîndi, deci și în felul de a se manifesta. Una dintre formele cele mai semnificative de radiație a energiilor ne-a fost și ne este teatrul. Oglindă luminoasă, dar și unealtă. Și armă. În sensul cel mai nobil, noțiunea de teatru implică scena — gazdă artei spectacolului, dar și arenă politică.

Teatrul — factor omogenizator de limbă și de atitudine românească...

În orice colț de țară, în orice leat, întâlnim pentru teatru aceeași înțelegere. Începând cu spectacolul folcloric. Fantastul *Joc al cucilor* și-a desfășurat cortegiile mute și somptuoase atât dincolo de munți (atestat, secolul XIII), cât și în Moldova (secolul XVII), în Muntenia cât și în Dobrogea de azi, *Jocul Caprei* clămpăne prin zăpada tuturor ținuturilor noastre. Îi știm pe *Călușari* de-a lungul Dunării și în Transilvania; Cantemir îi pomenește și în Moldova. Fie numit *Irodul*, *Bethleemul*, *Vicleiul* sau *Viflaimul*, sau altcumva asemănător, un același joc cu magi și demoni celebra nașterea Timpului la solstițiul de iarnă.

Făptura poporului ne-a fost mereu doar una, o rană dintr-un capăt de țară isca singerării și în celălalt. Minerii dintre Țara Lăpușului și Maramureș „rolează” până în acest sfârșit de veac, la Căvnic, în aerul tare, ozonat, hibernal, *Cu Constantin*, atestat acolo încă de acum o duzină de decenii, dar desigur iscodit mult mai timpuriu; acei sălășuitori între pădurile din nord țin vie istoria Brincoveanului și a Munteniei; iar cel mai vechi manuscris teatral cunoscut la noi (cam 1778—1780), *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, e un ecou transilvan (Blaj) al unei drame a Moldovei (dramă colectivă, 1775, răpirea Bucovinei, dar și individuală, 1777, asasinarea lui Grigore III Ghica). Textul a fost descoperit de N. Densușianu, în 1878, tocmai la Oradea.

Prime traduceri teatrale, migălite în Principatele dunărene, au fost tipărite la Sibiu, începând cu „*Anhilefs la Schiro*, fapta lui kir Metastazie chesari-cescului poetic, acum întâi tălmăcită de pe grece de către dumnealui Iordache Slătinean Vel Păharnic în Bucureștii Țării Rumunești” (1797).

Omogenitatea îi va caracteriza nu numai pe slujitorii scenei, ci și pe spectatori de pe ambele versante ale Carpaților. Pe vremea când teatrul nostru profesionist nu se născuse, formații germane susțin, alternativ, același repertoriu în Transilvania și la București: Johann Gerger, de pildă (deceniul II al veacului trecut), apoi Eduard Kreibitz, Theodor Müller și alții.

Cu atât mai mult, granițele artificiale nu vor fi luate în seamă de oamenii de teatru români. An și ani înaintea Unirii din 1859, Costache Caragiale, absolvent al școlii Societății Filarmonice din București, consacra altare Thaliei la Botoșani (1838) sau la Iași (1839), și abia apoi (1848) la Craiova. Iar Matei Millo, născut lângă Pașcani, se afirmă la Iași, se strămută (1852) la București; „a colindat

România în lung și în lat (...), Dobrogea, Moldova, Bucovina, Transilvania, Banat, Oltenia și Țara Românească” — și, am adăuga noi, Crișana — ceea ce „îi conferă dreptul de a fi socotit prin excelență actorul țării întregi.”⁴ Fenomenul de iradiere a dramaturgiei a devenit mai puternic: fruntariile interromâne erau curent depășite de către piesele semnate C. Caragiale, M. Millo, C. Negruzzi și, în special, V. Alecsandri, care se dovedea a fi gustat cu predilecție nu numai în Moldova, dar și în Muntenia (unde chiar domnitorul îi onora premierele — 1845, București, *Cuconul Iorgu de la Sadagura*) ori dincolo de munți (începând cu primăvara 1847, Orăștie). E de amintit și unul dintre cei mai consecvenți colaboratori ai lui Alecsandri, Al. Flechtenmacher — acestei colaborări datorându-i-se și *Hora Unirii* (1856).

...Teatrul era prompt orientat prin publicații, care, indiferent din ce județ românesc sau comitat transilvănean, oglindeau egal orice manifestare de politică sau cultură națională. Nu întâmplător, în destule titluri apăreau cuvinte ca „Dacia”, „român”, „românesc”, sugerând amplitudinea națională a conștiinței. Colaboratorii se recrutau de pe toată aria strămoșească, și nu o dată articolele oprite de cenzura de pe o parte a Carpaților vedeau lumina pe versantul celălalt.

Ca întotdeauna și oriunde pe fața lumii, oamenii de teatru se aflau în primele rinduri pentru progres, pentru demnitate umană, pentru dreptate socială și națională. Artiștii se confundau cu patrioții. În prima jumătate a secolului trecut, masca va acoperi multe activități ale diverselor grupări nu numai „filarmonice”. I. Cîmpineanu, C. Aristia, I. H. Rădulescu, C. A. Rosetti, I. Ghica, C. Caragiale, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, Al. Russo, C. Negruzzi, N. Luchian, I. Poni, Gh. Greceanu, Ecaterina Virnav — iată nume la fel de legate de scena teatrală și de cea politică a Principatelor, în acea etapă esențială pentru înfrățirea prin acțiune a tuturor românilor, revoluția de la 1848.

Alec Russo, cel care fusese surghiunit la Mănăstirea Soveja pentru nesocotirea cenzurii la premiera *Jignicierul Vadră*, descrie entuziasmat marea întrunire de pe Cîmpia Libertății de la Blaj: „Patruzeci de mii de români stau să asculte, sub aripile unui steag în trei culori, cuvîntul inteligenței ardeleno-Moldoveni și munteni, pribegi ai tulburărilor din Țări, priveau cu bătaie de inimă adunarea (...), un popor întreg de același port și aceeași limbă ca a poporului nostru, sta măreț în lumina soarelui”²⁴.

Din nenumărate piepturi a răsunat atunci o aceeași dorință: „Noi vrem să ne unim cu Țeara !”

Aceste manifestări cruciale din 3—5/15—17 mai 1848 trebuiau să fie călăuzite de Eftimie Murgu, conducătorul băănătenilor, fost profesor de filosofie la Iași (de unde organizase sistemul școlilor din Moldova) și la București. În 1840 fusese arestat pentru conspirație alături de elevul lui, N. Bălcescu, de M. Serghescu, C. Telegescu, J. A. Vaillant, în mișcarea lui Mitiță Filipescu. Reîntors în Banat, milita tenace pentru unirea tuturor românilor. Autoritățile l-au împiedicat să ajungă la Blaj, și atunci, în aceleași zile, a condus la Lugoj o adunare paralelă a românilor din apusul țării. Prezidarea uriașei consfătuiri dintre Tirnave a fost încredințată episcopilor A. Șaguna și I. Lemeni, iar vicepreședinții au fost aleși S. Bărnuțiu (care după revoluție avea să emigreze în Moldova — 1854 —, unde funcționează ca profesor la Universitatea din Iași, fiind un consecvent sprijinitor al reformelor lui Cuza) și G. Barițiu (personalitatea de politician, publicist, mare animator de cultură a acestuia din urmă e îndeobște cunoscută; poate e cazul să reamintim că a tradus și a adaptat lucrări dramatice, că a fost animator teatral (și actor amator) la Blaj și apoi la Brașov, că i se datorează decisiv posibilitatea ca trupele teatrale din România să stabilească în deceniul VII „un cap de pod“ la Brașov, și că i se datorează multe dintre succesele acestor trupe, prin publicitatea făcută în *Gazeta Transilvaniei*.

De notat, la Blaj, participarea lui Avram Iancu, Aron Pumnul (brașovean luminător al bucovinenilor), Timotei Cipariu, Al. Papiu Ilarian, Aug. Treboniu Laurian („căzușă“ și la revoluția din Țara Românească, creator, împreună cu Bălcescu, al *Magazinului istoric pentru Dacia*, viitor profesor universitar la București). Lui Bălcescu nu i s-a îngăduit să vină. Au sosit, din partea Comitetului revoluționar din București, D. Brătianu și D. Bolintineanu.

Erau de față și emisari ai revoluționarilor din Moldova — V. Alecsandri, Al. I. Cuza, C. Negri și mai sus amintitul Al. Russo... Peste câteva zile (12/24 mai) semneau la Brașov *Prințișii noastre pentru reformarea patriei*, program radical consecutiv petiției din Iași (29 martie/10 aprilie), dar superior ei (prin faptul că preluase câteva noțiuni evolute din *Petițiunea națională* votată la Blaj); în plus se cerea unirea Principatelor „într-un singur stat neatfirnat românesc“. Documentele moldovenilor purtau și semnătura I. T. Curius: e acel Ion Tudor Curie, fosta mare speranță actricească a Societății Filarmonice din București, refugiat acum

la Brașov după ce asistase la revoluția de la Paris și luase parte la cea de la Iași...

Pilduitoare pentru conștiința unității naționale stă figura actorului Vasile Maniu³. Originar din Lugoj, absolvă cu mențiunea „primul clasificat“ Facultatea juridică din Pesta, dar reîuză o carieră în domeniul juridic spre a intra în rândurile trupei semiprofesionale plurinaționale a lui Ioșif Farcaș; scrie dramaturgie — o primă piesă se va juca în 1847 la Brașov și va fi reluată anul următor la București, unde V. Maniu devine repede unul dintre cei mai remarcabili componenți ai formației C. Caragiale. Militant notoriu al revoluției din Țara Românească, e, în consecință, expulzat, Dincolo de munți, Eftimie Murgu îi acordă încrederea de a asigura legătura cu Bălcescu. Iată un crîmpei dintr-un răvaș al primului către secundul: „Prin încrezutul meu D. Vasiliu Maniu te rog scrie-mi cele de cuvenință și eu din parte-mi voi căuta să pregătesc adunarea spre a păși la o alianță cu Moldoromania. Bine este dar să ne înțelegem; și Dvs. bine ar fi să autorizați pe cineva spre a tracta în numele țării, că nu-i bine să stăm izolați“. ⁴ V. Maniu e ales ca membru al Comitetului de apărare națională de la Sibiu, are misiuni corelate cu acțiunile lui Avram Iancu. Retras, după revoluție, în Banatul natal, se consacră studiului etnogenezei noastre, revine după nouă ani în București, se manifestă ca fervent sprijinitor al Unirii, practică avocatul în Capitală, ajunge înalt magistrat la Iași. Scrie teatru și lucrări științifice. În 1876 e ales membru al Societății Academice Române (devenită, trei ani mai târziu, Academia Română). Deputat. Se stinge în 1901, unanim prețuit. Remarcabil elogiu funebru al lui Ioșif Vulcan.

Orașul de baștină al lui V. Maniu purta tradiția luptei pentru unitatea națională. În 1848, 10—12 000 de români, adunați acolo de E. Murgu, cer, printre altele, folosirea oficială a limbii române și recunoașterea naționalității respective. E. Murgu e consacrat „mare căpitan“ al unei armate populare, vizînd, în ultimă instanță, obținerea Unirii. În 1851, actorii amatori locali varsă în beneficiul văduvelor și orfanilor români de pe urma revoluției rețeta integrală a unui spectacol. Același spirit de solidaritate îi determinase pe actorii ieșeni să ofere, în 3 mai 1847, încasările premierei *Piatra din casă* (V. Alecsandri) sinistraților marelui foc din București, iar doi ani mai târziu, tot ei donează fugarilor revoluției din Transilvania beneficiul reprezentației din 7 mai 1849.

O primă etapă esențială a acestor eforturi de întregire națională — consecință directă a revoluției de la 1848 — avea să se încheie prin Unirea Moldovei cu Țara Românească, în 1859. Teatrul și-a făcut datoria ca factor important al Unirii.

În anii premergători rîvnitului eveniment, piesele inspirate din istoria națională au invadat scenele, semnate de Gh. Asachi, V. Alecsandri (dramatizare după C. Negruzzi), M. Pascaly. Se scriau însă și texte de propagandă directă pentru Unire: V. Alecsandri — *Cinel-Cinel, Păcală și Tindală* (încheiat cu *Hora Unirii*), frații Caragiale — C. D. Aricescu și alții. Unele texte — parțial sau integral, de pildă *Păcală și Tindală* — au fost interzise de cenzură.

Interpreții introduc, cu de la ei putere, pasaje cu aluzii la Unire (cînd nu îndemnuri directe) în scrieri care inițial nu purtau o orientare politică. Eminentul comedian și animator N. Luchian (de cîteva ori director al Naționalului ieșean) exasperează în repetate rînduri cenzura; nu se sfiește ca în prezența șefului statului, caimacamul Vogoride, crîncen anti-unionist, să recite într-un spectacol pasaje incendiare — încît ba e arestat (o dată evadează după ce — actorul, tot actor! — simulase sinuciderea), ba e nevoit să se ascundă...

În sfîrșit, Unirea Principatelor e îndeplinită în fapt, prin voința deplină și

inexorabilă a unui aceluiași popor, și apoi e recunoscută în urma unor stăruitoare, agere și diligente activități diplomatice, treptate, uneori chiar anevoioase (Turcia și Austria acceptă abia în toamna 1859, în timp ce alte puteri garante aderaseră încă din aprilie...). Spectacole de gală sînt hărăzite evenimentului, dramaturgia timpului e plină de ecouri. Dar cele mai însemnate rezonanțe au fost în fiecare inimă, și, totodată, în conștiința colectivă.

Unirea din 1859 are, printre alte uriașe merite, pe acela de exemplu. A demonstrat că se poate ca românii să se unească pe plan statal, și că asta e nu numai în avantajul lor, ci, în general, al echilibrului european, al armoniei și al dreptății pe Terra. 1859 se vedește nu ca un punct final, ci ca o trăsătură de... unire către alte etape, superioare, menite să fie încununuate printr-o Unire a tuturor românilor — și pentru todeauna.

Mihai DIMIU

- 1) Mihai FLOREA : *Matei Millo*, „Meridiane“, București, 1966, p. 118.
- 2) Alecu RUSSO : *Scrieri*, Academia Română, București, 1908, p. 41.
- 3) Bunicul poetului și dramaturgului Adrian Maniu.
- 4) Ion CRIȘAN : *Teatrul amator românesc din Lugoj*, C.R.C.P., Timișoara, 1967, p. 182.

Arhivele teatrului românesc

Din vremea Unirii

Puse sub garanția puterilor europene, prin fudule semnături diplomatice, în Parisul anilor 1856, Principatele dunărene lucrau, însă, asupra-și prin marii lor bărbați politici, în teameiul secularului aspirații istorice.

Pribegii '48-ului sosesc pe rînd acasă, aureolați de izbînzile energicelor campanii de presă de an-

vergură continentală, prin care principii și politicieni fuseseră siliți să priceapă — cu documentele în față — că Valahia și Moldova n-au fost supuse cu sabia nicicînd spre a fi integrate vreunui imperiu, că doar voința liberă a poporului poate hotărî soarta viitoare a „țărîlor“ ce-și visează înfocate Țara. „Divanurile ad-hoc“, întemeiate acum, cheamă din nou poporul român, după zece ani de la revoluție, la viața politică activă.

În cronică acestei uriașe campanii unioniste, cu vîlmeiase acum, cheamă din nou poporul român, după zece ani de la revoluție, la viața politică activă.

substanțial, coerent capitol al „teatrului Unirii“. Firește, posteritatea e totdeauna avidă de precizări. Cine însă, în iureșul faptelor — caimacamii ostili și uneltele lor nu-și alegeau metodele repressive! —, se gîndea să asigure viața documentului de epocă prin teatru?

Se scria și se juca teatru unionist cu mult mai multe dificultăți decît apărarea gazete sau se difuzau broșuri. Astfel, actorul Al. Evolski, înfocat unionist, a fost trimis, legat, din post în post, pînă la București, fiindcă trecuse granița Focșanilor și dădea reprezentații în folosul cauzei prin țirurile muntești. În Cîmpulungul Muscelului — loc unde C. D. Aricescu organizase unul

dintre primele teatre diletante ale Munteniei — circumitorul județului interzice, în 1857, reprezentarea comediei Smărăndița sau Fata pîndarului (vodevil în două acte de I. Dimițescu-Movileanu) și profează amenințări la adresa actorilor, deși aceștia erau „junii din societate”. Să fi fost aceasta din cauza chemărilor la Unire din unele cuplete, ori pentru că autorul, ce-și tipărise piesa cu doi ani mai devreme, în 1855, era vechi cunoscut al Agiei, ca actor și dramaturg al revoluției, cel care, sub motto-ul „Țărani trec, patria rămîne !”, scrisese comedia Două sute de galbeni sau Păhărnica de trei zile (1848) ?

Tot în aceste zile fierbinți ale anilor 1855—1859, Eugeniu Carada tipărește la București, în 1857, canțoneta Munteanul și Pîndurul cerșetor. Un an mai târziu, el dedică „națiunii române” tot o canțoneta, Milcovul, tipărită la Craiova într-o fascicolă greu de găsit azi, însă fixată de I. Diacu-Xenofon într-o utilă scriere : Teatrul Unirii. Repertoriul pentru propaganda Unirii Principatelor. Buc., 1935. Frază năivă, monologul pe alocuri grațios pun țăranul-personaj să se exprime avîntat. Săteanul „dupeste Olt”, de la Strehaia, merge anume la Focșani să vadă Milcovul despărțitor de frați. Înainte de a se întoarce la ai săi (aducînd, haidoveancă !), flăcăul cîntă : „Frunzuliță de stejariu, / Nu știu riul d-a secat, / Dar s-a șters orice otar / Și păcatul s-a spălat ; / Ș-a rămas o țeară mare / Țeară de români uniți, / Pentru a cărui apărare / Or muri toți fericiți”.

Despre reprezentarea la Teatrul Național, în 28 aprilie 1857, a fanteziei originale în două tablouri Visul unui Român de A. Costiescu, nici amănunțita

sinteză a lui D. C. Ollănescu, Teatrul la români, nu dă informații. Se conservă doar textul, în broșura imprimată cu caractere semichirilice, în editura bucureșteană a lui G. Ioanid.

La fel de slabe sînt ecourile prin timp de la spectacolul gălățean din 27 august 1858 cu ceea ce autorul și interpretul Mihail Pascaly numea, în broșură, „trilogie(?) în versuri” : Viitorul României.

Grandilocventul, focosul Pascaly se prosternează — literar ! — în fața murendului poet romantic V. Cîrlova, cîntărețul „ruinurilor” și al oștirii române. În dialog cu „Cobea țării” (geniul rău !), poetul țirgoviștean are viziunea țării viitoare : „Iată țara mea dorită cum se-nalță surizînd / Cum îi flutură costița / Auzi buciumul cîntînd ! / Vezi copiii cum aleargă, toți saltă de bucurie / Că Românii sunt toți una, naște azi o Românie... / Acvila merge-nainte, și-a luat sborul în nor / Sboară, dragă Românie, că ai mare viitor...”

Dacă, peste pîrîul ce urma să fie „secat dintr-o sorbire”, în Moldova, Hora Unirii „...se cînta nebuște ; și în teatru, unde era interzisă” (cum ne asigură istoricul Bogdan-Duică), autorul nemuritorului cîntec întîmpina ne cazuri ca dramaturg unionist. Încă din martie 1856 terminase un „dialog politic”, Picală și Tîndală, prin care combătea propaganda antiunionistă. Îl publică întîi în „Steaua Dunării” din 16 iunie 1856. Actorul Neculai Luchian este îndemnat epistolar, de către autor, un an mai târziu, să pună în scenă „dialogul”, mai ales acum „cînd lucrurile și-au schimbat fața și cînd Unirea este sigură”.

Credinciosului său amic și colaborator, Flechtenmacher, Vasile Alecsandri

ii încredințează, în 1857, comedia cu cîntece Cinel-Cinel, despre a cărei premieră nici Theodor Burada și nici excelenta ediție critică a teatrului celui care a creat repertoriul național (Opere V, „Minerva”, 1977) nu fac precizări.

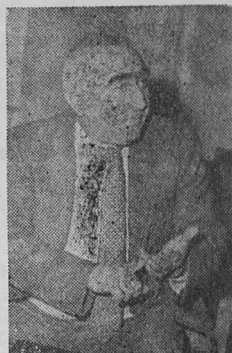
Pentru întregirea tabloului nostru documentar, e util să inventariem și celelalte texte depistate pînă azi, în care, aluziv sau tranșant, ideea unirii este susținută și propagată : Petre Grădișteanu — O noapte pe ruinele Țirgoviștei sau Umbra lui Mihai Viteazul (1857), C. D. Aricescu — Trîmbița Unirii (1957). În manuscrisele academice se află (apud Istoria teatrului în România, II, Buc., 1971) Visul păstorului român sau O zi a serbării Unirii de Panaite Papazolu-Zineanu.

Intr-un imn închinat lui Cuza, cîntat de actorii Teatrului Național din București pe muzica lui I. Wachmann, Matei Millo exprimă (tristă premonițiune !) teama de trădare. Printre complotiștii de la 11 februarie 1866 vor fi, într-adevăr, destui oameni din anturajul domnitorului ! Pantazi Ghica, fratele scriitorului, martor ocular la spectacol, spune că reprezentația s-a încheiat cu Hora Unirii. „...artiștii jucau hora, strigînd ura, trăiască Unirea, trăiască Prințul Cuza. Publicul răspunde prin aplaudări, aclamări și strigăte de entuziasm ; teatrul în acea seară reprezenta simțămîntul țării”.

Sub puternica impresie a evenimentelor din ianuarie 1859, același Matei Millo scrie o piesă ocazională în trei tablouri, care nu s-a păstrat. Primul tablou prezenta discordia politică

Ionuț NICULESCU
(Continuare la p. 75)

**COLOCVILE
REVISTEI
„TEATRUL”**



*Eroul –
nucleu vital
și sursă
a conflictului
în dramaturgie*
(i)



A prezidat scriitorul DINU SĂRARU

Au participat :

Prof. univ. ILEANA BERLOGEA, critic și istoric teatral

ELENA DELEANU, directorul Teatrului Giulești

PAUL EVERAC — dramaturg

MIRA IOSIF — critic teatral

LUDMILA PATLANJOGLU — critic teatral

THEODOR MĂNESCU — dramaturg

CONSTANTIN MĂCIUCA — critic teatral

MIHAI RĂDULESCU — scriitor

Prof. univ. ION TOBOȘARU

PAUL TUTUNGIU — scriitor

27 octombrie 1983

DINU SĂRARU : Ne este tuturor clar rolul pe care literatura dramatică îl joacă și îl poate juca într-o societate socialistă sau care își propune să construiască socialismul. Cred că este de datoria noastră să avansăm un punct de vedere argumentat cu privire la eroul dramaturgiei contemporane, la menirea lui, la forța lui de convingere, la valoarea lui în viața socială, spirituală, politică a societății noastre.

Sigur că nu-mi imaginez neapărat eroi ca în filmul *Tăunul*; există și prisma aceasta de abordare, și eu o înțeleg, în adolescență mi-a făcut chiar plăcere să mă întâlnesc cu un asemenea erou; dar cred că despre eroul contemporan, într-o lume complexă și complicată ca aceasta de la sfârșitul secolului XX, se poate vorbi mult mai complex. M-am referit intenționat la acest film fiindcă o interpretare grăbită cu privire la rolul eroului și la influența lui modelatoare ar putea să conducă la o viziune schematică, primitivă; este momentul ca oamenii care își asumă destinul culturii teatrale, dramaturgi, critici, creatorii de teatru propriu-ziși, să vegheze ca să nu prolifereze o literatură comodă, cu care să pierdem spectatorul, acest spectator pe care l-am cîștigat în favoarea ideilor socialismului și a dezbaterilor politice și ideologice acute, tocmai datorită acelor eroi și personaje devenite, cum îmi place mie să spun, ar-

gumente în viața de fiecare zi. Iată, un exemplu îl avem în piesa *Cartea lui Ioviță* de Paul Everac; aceasta are un erou pozitiv foarte original, ce-și destăinuie răspicat și îndoielile, și certitudinile, și semnele de întrebare, și credințele, și nădejtile, și disperarea, erou pe care publicul „l-a luat în brațe” — ceea ce demonstrează că un asemenea tip de erou poate să constituie argumentul de care vorbeam. Această scurtă introducere își propune numai să sublinieze că este obligația noastră morală să definim, într-o asemenea dezbateri, rolul important, statura eroului contemporan, în dramaturgie.

Operele convingătoare se sprijină pe eroi care-și reprezintă timpul

ION TOBOȘARU : Istoria și teoria construcției eroului în sistemul artelor face obiectul unei vaste literaturi de specialitate. Fiecare școală și mișcare cultural-artistică s-a preocupat de construcția și de portretul eroului epocii respective, de



particularitățile acestuia, privite prin prisma concepțiilor în vigoare. Astăzi, în sfera dramaturgiei și a teoriei teatrale, reanalizăm și redefinim eroul modern, și încercăm totodată să-i precizăm statutul, pe baza unor experiențe furnizate de istorie. Aș preciza că astăzi tratarea eroului se cere a fi privită nu în mod conjunctural, ci în perspectiva tonifiantă pe care o oferă cultura contemporană, în general, și literatura dramatică, în special. Panoramicul dramaturgiei ultimelor decenii atestă acestea; convingătoarele opere ale lui Horia Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Theodor Mănescu și ale altor reputați dramaturgi se sprijină pe eroi care-și reprezintă timpul. Îmi amintesc cu emoție de *Simple coincidențe* de Paul Everac, precum și de întruchipările piesei sale în spectacole; de operele lui D. R. Popescu, cu un tulburător conținut moral; evoc *Excursia* de Theodor Mănescu, relevantă prin tratarea dramatică a unor situații dilematice semnificative pentru educația tinerei generații în spiritul adevărului și al patriotismului. Deci, dramaturgia românească, în apropiata istorie și în timp, s-a preocupat de tipologia revoluționară, a abordat făptura complexă a eroului tânăr și, implicit, a contribuit cu fervoare la sporul de sensibilitate în receptarea teatrului românesc actual.

De ce ne preocupă însă mai mult, astăzi, chestiunea eroului exponențial și aspectele prezenței în dramaturgie a eroului tânăr? Motivele sînt multiple. Poate că vocația educativă a teatrului are nevoie, pentru a se împlini, și de o asemenea tipologie; poate că generația tânără constată, pe bună dreptate, că universul său de preocupări cotidiene și de perspectivă nu și-a găsit o întruchipare convingătoare sub raport moral și estetic; poate că generația noastră, matură, antrenată în procesul tuturor prefacerilor, nu s-a preocupat în suficientă măsură de schimbul de mîine; implicit, artele în general nu au forat în suficientă măsură adîncurile psihologice. Ca în orice artă, și în dramaturgie, dorința și intenția însumează un impuls care trebuie să se concretizeze artistic. Modelul propus generației tinere se afirmă în realitatea social-umană, generoasă ca sursă de inspirație. Ficțiunii, însă, i se impun exigențe specifice. În construcția eroului exponențial, relația dintre model și ficțiune se cuvine a fi mai profund studiată. Patosul timpului nostru trebuie să devină consubstanțial tipologiei literare actuale. Aceasta implică densitatea semnificațiilor morale ale operei, astfel încît proiecția artistică a tinerei generații să se constituie ca model de atitudine. Apariția unor asemenea imagini are loc procesual, și nu conjunctural. Relația dintre real și ideal

este necesară și benefică. Contactul eroului exponențial cu realitatea societății socialiste românești presupune ca talentul dramaturgului să fie corelat cu atitudinea și cu gîndirea revoluționară. Valorizarea acestui erou se realizează numai în măsura în care se utilizează argumente dramaturgice convingătoare. În fond, este vorba de calitatea artistică a poeziei dramatice. Firește, calitatea artistică nu se exprimă în sine și pentru sine, căci ideile estetice care pulsează în operă sînt reflexia ideilor timpului pe care îl străbatem. Aceste câteva deziderate nu tind să minimalizeze dramaturgia existentă; reexaminarea unor concepte în contextul teoriei actuale a teatrului vizează perspectivele înnoirii teatrului românesc, potrivit necesităților obiective ale societății.

„Cîntărim calitatea vieții nu doar după consum și producție, ci și după relațiile dintre oameni”

PAUL EVERAC : Pentru mine, unul, lucrurile nu par foarte complicate, și îmi cer scuze dacă le voi simplifica peste măsură : sînt oameni pe care-i simpatizăm și pe care-i stimăm, sînt oameni pe care nu-i simpatizăm și pe care nu-i stimăm. Transpunerea primilor în literatura dramatică se petrece cu rezultatul obținerii eroului pozitiv, afirmativ, modelator. Noi am făcut și facem mai de mult încercări în această direcție, dar, în general, ori s-au produs eroi pe care îi stimam, dar nu-i prea puteam simpatiza, ori alții pe care nu-i stimam îndeajuns — și sînt destui din aceia —, dar ne-au fost simpatici (aici, la simpatie, e marele accent al dramaturgiei noastre !).

Asta ar fi, *grosso modo*, toată povestea. Un erou foarte stimabil provoacă, îndeobște, o oarecare rețineră, se lasă mai greu creditat, se arată oarecum mai rece, mai departe de efuziunile cu care sîntem obișnuiți, și atunci nu ne ducem întotdeauna cu simpatie spre el. Avem în schimb eroi dramatici foarte agreabili, cu care ne simțim în comunicare, fiindcă oamenii din care ei s-au clădit sînt comunicativi, dar aceștia nu edifică un corp de principii superioare, față de care să simțim și o puternică stimă. Cînd, uneori, se întîlnesc aceste două linii, avem o reușită — dar de cîte ori se întîlnesc ?

Ce face, de fapt, eroul nostru ? El combate. Ca să combată, trebuie să aibă ce combate. Dacă, într-o societate, el are ce combate, și lupta lui cu răul se anunță a fi acerbă, profilul lui dramatic nu are decît de câștigat. Dar dacă societatea însăși este dată în principiu ca bună, postulată bună, și ea e de natură să tempereze sau să rezolve, să dregă singură problemele pentru care eroul nostru combate, atunci eroul se subțiază, rolul lui pălește, dacă nu chiar dispare.

A postula deci societatea ca bună *de plano* și asanatoare, în mod firesc, a tot ceea ce s-ar putea întîmpla rău într-un sector sau altul al vieții, înseamnă a pune un mare semn de întrebare la valoarea acțiunii acestui erou, pe care noi l-am dorî dramatic și oarecum singular în această acțiune a lui. Acesta este un nod serios, pe care aș lăsa să-l desfăceți dumneavoastră, și mă bucur dacă îl desfăceți.

Pentru ce luptă acest erou ? Uneori, luptă nu pentru ceva care se vede imediat, ci pentru un lucru care se cheamă complexitate umană, noțiune în care intră niște note foarte diverse și pe care noi le simțim doar prin contextualitatea calitativă. Căci nu există un stas dat pentru complexitatea umană, nici pentru calitatea vieții. Noi nu putem cîntări calitatea vieții doar după consum sau după producție, ci după ceva care ține mai degrabă de raporturile dintre oameni, dintre om și societate, în amîndouă sensurile.

Deci, acest erou combate pentru a-și păstra complexitatea sau măcar integritatea umană, sau a-și spori această integritate umană. Este înțeles el întotdeauna, în acest patos al lui ? Fie și numai dacă el învinge niște stări statornicite, niște situații prin care ne depășește, și tot ar trebui să-l urmărim. Dar el combate uneori chiar pentru lucruri elementare, canonice, ușor de înțeles, care țin de însăși politica cea mai explicită a partidului. De pildă, un erou combate în favoarea adevărului, el dorește să arate, să zicem, că într-o anumită zonă a societății, într-o anumită întreprindere, se mistifică rezultatele ; și, pornind de la directivele pe care și le-a însușit și de la fibra moral-politică tare din care este constituit, el spune public că un oarecare lucru nu este adevărat. Bunăoară, că în perioada cuture, cînd s-ar fi construit, potrivit statisticii, aștepta locuințe, de fapt nu s-au construit. Pînă la urmă, societatea, forurile superioare îi dau dreptate lui, dar pînă să ajungă la această dreptate, el trebuie să se lupte, pentru că de aceea este el erou, și pozitiv. Se luptă cu cei care caută să blocheze acest adevăr, și atunci se apucă să se zgîlție cu ei, dar ei au un anumit statut social și-i fac fel de fel de neajunsuri. Ei bine, este acest ins legi-

tim în acțiunea lui ? Eu zic că da. Este el legitim ca personaj dramatic ? Eu zic că da. Este el exponențial ? Eu zic a treia oară că da. Și-atunci, stau și mă întreb de ce alții zic că nu. Altă întrebare pe care v-o pun în față și căreia aș dori să-i găsiți răspuns.

Avem deci de discutat configurarea acestui erou, care nu e o modă a momentului, el există în dramaturgia noastră de cînd există această dramaturgie, a existat și în societatea dinaintea noastră, există cu și mai mult temeii acum. Că, la un moment dat, mai recent, el a devenit subponderal și a părut să bată în retragere față de cei care se ilustrează dramatic provocînd raclele societății, relele societății, este adevărat. Că, la un moment dat, a căpătat o poziție oarecum minoritară în dramaturgia noastră, este de asemenea adevărat, și această situație dă o oarecare unilateralitate producției noastre literare. Cam aceasta e problema, după mine.

Există piese de adeziune și există piese de delimitare. Noi am avut și din unele și din altele. În ultima vreme, piesele de delimitare au devenit mai multe, iar celelalte au devenit mai puține. Aci ar fi nodul.

Poate că vom găsi în sufletul nostru, pe de o parte, puțința de a reechilibra acest tablou, dar poate că vom găsi, pe de altă parte, și o altă înțelegere pentru acest erou, care, fiind obligat, la un moment dat, ca funcție dramatică, la singularitate, poartă pe spinarea lui niște răspunderi pe care alții nu și le iau. Aceste răspunderi și această singularitate nu trebuie să-i atirne de picioare, ca o povară, ci să-i confere, dimpotrivă, aura personajului exemplar pe care cu toții îl căutăm în literatura noastră.

DINU SĂRARU : Cred că radiografia făcută aici succint de Paul Everac este exactă. Paul Everac a avansat către noi toți cîteva întrebări care pot în continuare să ofere substanță dialogului nostru. E foarte adevărată observația că proliferarea, ca să zic așa, a modalităților dramaturgice care își propun mai ales „să se delimiteze“, cum zicea Paul Everac, a putut să umbrească forța pe care ar fi trebuit să o cunoască, într-o societate ca a noastră, ofensivă și constructivă, personajul de acțiune pozitivă. Dar, în același timp, este foarte îndreptățită și întrebarea pe care și-o pune Paul Everac ca dramaturg, dacă acest caracter ofensiv al personajului pozitiv se poate manifesta altfel decît prin combaterea a ceva anume — pentru că afirmarea unui personaj pozitiv numai prin precepte poate să-l facă stimabil, dar nici simpatizat, și nici iubit ; el poate să fie stimat, în împrejurări de conjunctură, cum spune profesorul Toboșaru, dar să rămînă o schemă

sau să nu rămână deloc. Pentru dramaturgia noastră de azi, care, după părerea mea, se află într-un bun moment, o asemenea dezbateră este foarte importantă, pentru că nu este numai o chestiune de estetică, ci este o chestiune de adevăr. Și această „simplificare“ a vieții formulată de Paul Everac este binevenită, deoarece este limpede că uneori dramaturgii, nu numai din dorința de a contribui în general la îmbogățirea literaturii române, ci și cu scopul precis de a afirma un erou pozitiv, încearcă să găsească soluții prin parabolă, prin metaforă, prin alegorie, plonjind într-o zonă îndepărtată de realitatea noastră.

„Sîntem contemporani cu toți eroii umanității, de ieri și de mîine...”

MIHAI RĂDULESCU : Cred că folosirea cuvîntului „contemporan“ într-un sens prea strict ar putea explica, într-un fel, apariția acestor întrebări.

Nu cred că sînt contemporan numai cu contemporanii mei despre care scriu. Sînt contemporan și cu toți eroii umanității de ieri și de mîine, despre care, iarăși, scriu și sper să mai pot scrie. Mă sînt contemporan cu toți urmașii noștri. Și, cu siguranță, sînt contemporan cu toți înaintașii. Sînt contemporan cu foamea dintotdeauna, cu spaima dintotdeauna, cu adevărul dintotdeauna. Cronologia nu mă poate zvîrli departe de omul îngrozit de minciună, de omul învingător în numele libertăților umane, oricînd ar fi trăit acela, oricînd va trăi. Ca român, trebuie să fiu contemporan cu toți nedreptății lumii, din toate timpurile, pentru că românul a cunoscut din veac gustul nedreptăților, și nu are dreptul, și nu poate să le uite.

Sînt contemporan cu Socrate, cel condamnat la sinucidere. Sînt contemporan cu cenușa rugurilor înălțate de Inchiziție. Sînt contemporan cu altă cenușă, cea a lagărelor naziste. Sînt contemporan cu mîrșăviile ce mai pot surveni de pe urma unui nou război. Ca membru al generației mele, răspund de viitor.

Nu-mi poate fi indiferentă nici o sete de dreptate, din trecut, pentru că ea e a omului, deci a contemporanului meu.

Oricare victimă a omului, ba și a naturii, de oricînd deci, îmi e contemporan și creator de conflict dramatic. Socialismul e contemporan cu veșnicul strigăt omenesc, al cărui apărător este.

„Istoria poate fi privită și ca istorie a modelelor umane...”

CONSTANTIN MĂCIUCĂ : În intervenția sa, tovarășul Dinu Săraru ne adresa invitația de a discuta problema eroului în perspectiva finalității modelatoare a dramaturgiei. Invitația este pertinentă și stabilește un cadru adecvat pentru dezbateră noastră, fiindcă prin condiționarea istorică, prin multiplele determinări eteronomice, prin integrarea ei, în plan sincron și diacronic, într-un sistem relativ de omologii structurale, literatura, explicit sau implicit, a privilegiat totdeauna un anumit „model“ spiritual — sinteză a unui sistem de valori sociale, politice, morale etc. Istoria umanității poate fi examinată și ca istorie a „modelelor“ umane afirmate pe spirala dezvoltării, reflectînd, în formele cele mai decantate, contradicțiile care generează mișcarea istorică. Evident, literatura noastră contemporană este și ea expresia unui „model“, în care se regăsesc valorile definitorii ale societății, atestînd solidaritatea creatorilor cu idealurile acesteia. Funcția formativă se înfăptuiește tocmai prin afirmarea acestui „model“, care acționează ca un factor de propulsie socială. Modelul nu are însă un caracter static, ci dinamic, îmbogățindu-se sub impulsul noilor stimuli ai realității, dar și exercitînd o puternică înrîurire asupra dezvoltării ei, literatura fiind chemată să surprindă acest proces biunivoc. Modelul este, așadar, o rezultată a contradicțiilor obiective, dar, în același timp, matrice de noi contradicții, personajul constituindu-se ca o proiecție a acestor contradicții. Am socotit necesare aceste precizări, pentru că, nu o dată, modelul a fost înțeles ca o entitate imuabilă, iar opera a fost apreciată în funcție de această reprezentare canonică, reprobîndu-se tot ceea ce tindea să modifice, să nuanțeze epură acesteia.

Din unele articole publicate în ultima vreme, consacrate problemei eroului, pare a rezulta că o capacitate modelatoare au numai piesele în centrul cărora se găsesc eroi exemplari. Putem subscrie la un asemenea punct de vedere? Categori, nu! Adezuna la modelul caracteristic societății noastre se poate înfăptui și prin lucrări dramatice în care eroul exemplar absentează, dar care, prin sensurile lor, prin demonstrația de ansamblu, evidențiază superioritatea sistemului nostru. *Un fluture pe lampă* este o dramă fără per-

sonaje pozitive, dar, denunțând într-un spirit ofensiv dezertările sociale și tranzațiile morale, conține o implică și plină de fervoare pledoarie pentru valorile noastre politice. În comedie, în cea satirică îndeosebi, personajul pozitiv poate lipsi, dar situațiile dramatice, prin delimitare și contestare, propun un model existențial tonic. Comediile grotești ale lui Teodor Mazilu — cu puternic impact modelator — aduc alte exemple peremptorii. Obstacularea unor asemenea modalități dramaturgice — ilustrate în istoria noastră literară de opere referențiale — ar prejudicia grav teatrul contemporan.

THEODOR MĂNESCU: Dacă îmi îngăduiți, nu vreau să rup firul cuvântului dumneavoastră, dar nu credeți că puneți un accent puțin prea riguros pe determinarea eroului de către sistemul contradicțiilor? În timp ce, de pildă, eu așa crede că eroul naște contradicțiile, naște conflictul, și nu numai că soluționează o stare conflictuală, o stare contradictorie preexistentă, dar el însuși este sursa conflictului. Fiecare dintre eroi se naște, acționează într-un moment dat, e adevărat, dar eroul este erou în măsura în care nu numai că soluționează contradicțiile în contextul cărora acționează, dar își și asumă noi contradicții; adică, nu numai că este în dezacord cu limitele impuse de moment sau cu ceea ce este negativ în momentul respectiv, dar, devansându-și timpul, propunând o nouă stare morală, politică și socială în domeniul relațiilor interumane, se transformă în sursa unui nou conflict.

CONSTANTIN MĂCIUCĂ: Sint de acord cu dumneavoastră. Într-o asemenea perspectivă m-am și referit la dinamica „modelului” social, politic etc., la contradicțiile care-l întrețin. Rezultantă a acestor contradicții, personajul este el însuși o sursă de contradicții, atât subiective (în interioritatea conștiinței), cât și obiective (relaționale). Îngăduiți-mi însă ca, după ce am făcut unele precizări privind natura eteronomică a modelului social, să fac unele succinte referiri la structura artistică a personajului dramatic, necesare deoarece am impresia că unele opinii mai recente nesocotesc atât specificitatea acestuia, cât și a dramei. Am auzit rostită cândva sugestia de a se scrie piese edulcorate, cu conflicte minore, între „bine” și „mai bine”. Asemenea opinii ignorau însă esența dramei, care, așa cum sublinia Hegel, surprinde „totalitatea mișcării” în momentele de maximă tensiune a contradicțiilor, într-un conflict

acut. Cineva, Archer dacă nu mă înșel, definea drama ca o „artă a crizei”, iar Lukács considera că drama se eșafodează pe „momentul încheierii socotelilor”. O dramă fără conflicte puternice și fără personaje care să le susțină cu pregnanță este deposedată de însăși structura ei artistică.

Discuția noastră se poartă în jurul eroului, adică al personajului care prin calitatea sa are o valoare exponențială pentru „modelul” privilegiat de societatea noastră. Eroul — prefer să-i spun personajul exponențial, și voi preciza rațiunea pentru care optez în favoarea acestei denominații — trebuie oare înfățișat ca perfect? Cred că este o întrebare necesară.

Caracterul exponențial trebuie apreciat, cred, nu după „perfecțiunea” personajului, ci după modul angajării lui social-politice, după tendințele susținute, după aspirațiile călăuzitoare. Este adevărat că personajul exponențial poate avea un anume caracter de exemplaritate prin altitudinea gândirii politice, superioritatea morală, vocația civismului, inflexibilitatea cu care își apără idealul, capacitatea de sacrificiu, chiar. De obicei, aceste personaje se regăsesc în dramele construite pe situații-limită, cu contradicții antagonice, reclamând polarizarea atitudinilor. Dramaturgia de evocare a luptei duse de partid în ilegalitate oferă câteva exemple relevabile. Am în vedere, printre alții, eroii dramelor *Piticul din grădina de vară* (D. R. Popescu), *O șansă pentru fiecare* (Radu F. Alexandru), *Monolog cu fața la perete* (Paul Georgescu), *Menajera* (Al. Sever). Pot fi invocate exemple și din dramaturgia istorică, de pildă, *Dromichaites* (Muntele de D. R. Popescu), *Vlad Țepeș* (*Răceala, A treia țeapă* — Marin Sorescu), *Lucaci* (*Inima* — Mircea Brădu), chintesențe ale năzuințelor populare. Și dramaturgia inspirată din procesele efervescente ale contemporaneității cunoaște un asemenea tip de erou, fascinant prin integritatea morală și pasiunea cu care își apără idealurile. Să ne amintim de Ioviță și de Timotei (*Cartea lui Ioviță*, respectiv *Ape și oglinzi* — Paul Everac), personaje gândite ca arhetipuri, sau de tânărul din *Excursia* (Theodor Mănescu). Exemplaritatea (nu perfecțiunea) unor asemenea eroi este echivalentă cu aceea a sistemului social-politic cu care ei se identifică și ea este determinată de natura situațiilor dramatice, ce impun o radicalizare a concepțiilor și atitudinilor. Asemenea personaje au o structură închisă, mișcarea lor pe plan orizontal neadăugînd alte atribute fizionomiei lor spirituale, oferindu-le doar șansa dezvoltării plene.

„Personajul exponențial trece și el prin situații de criză, este supus evoluției...”

Acest tip de personaj reprezintă însă numai una dintre ipostazele eroului exponențial. Nu mai puțin productiv și caracteristic este personajul cu structură deschisă, supus evoluției, care străbate un proces formativ, pentru că omul nu este un univers constituit, ci unul în constituire, pentru că ordinea interioară nu este dată, ci cucerită, pentru că viața nu înseamnă numai descoperire a adevărului, ci și fidelitate și consecvență față de el. Periplul sinuos al conștiinței în căutarea propriei identități, constând, printre altele, în asumarea lucidă a răspunderilor, în instituirea unor raporturi armonice între sine și societate, a constituit și constituie o fecundă sursă de inspirație pentru scriitori, conducând la impunerea categoriei dramei stărilor de conștiință. În aceste piese, personajul poate fi inițial „criticabil”, fiindcă pornește dintr-o situație aberantă în raport cu reperele-cadru ale societății, dar pe parcurs se aliniază tendințelor definitorii ale colectivității, devenind astfel exponențial prin procesul de integrare socială. Alteori, personaje fidele idealului călăuzitor comit erori, având sentimentul că își fac datoria, dar, confruntate cu adevărurile imprescriptibile ale vieții și istoriei, găsesc forța de regenerare. Conflictele personajului cu lumea devin conflicte ale propriei conștiințe obsedate de nevoia de a-și revigora esența umană și socială. O asemenea tipologie este favorizată de tranziția accelerată a societății contemporane, care solicită un neîntrerupt efort de adaptare la cerințele obiective. Necesitatea continuă perfecționării a individului pentru a-și împlini mai bine și mai complex îndatoririle civice nu constituie actualmente una dintre preocupările principale ale societății noastre? Nu aceasta explică oare audiența de care se bucură piesele lui D. R. Popescu, Paul Everac, Tudor Popescu, Mircea Radu Iacoban, în care eroii nu sînt perfecți, dar sînt perfectibili? Întrebarea este dacă, în ansamblu, dramaturgia a obținut în această direcție succese rezonante, dacă asemenea personaje s-au impus printr-un relief artistic relevabil. Realizările nu sînt, cred, pe măsura așteptărilor. Și, acest lucru trebuie discutat cu precădere.

Problema personajului dramatic nu trebuie s-o discutăm, așadar, împovărați de obsesiile trecutului, nici inhibați de per-

sistența unor prejudecăți, ci ascultînd de legile artei, care, slujită cu talent și credință, se dovedește a fi o sensibilă conștiință a societății, un mijloc de fortificare a aspirațiilor acesteia.

„... și își asumă responsabilitatea morală...”

MIRA IOSIF : Personajele angelice, neprihăniții, emisarii desăvîrșiți ai vorbelor și gîndurilor bune mă interesează în teatru mai puțin, și dacă pot fi admirați ca eroi lirici sau de epopee, în dramă ponderea lor problematică e relativ mică. Din punct de vedere dramatic, prefer personajele care „shakespeareizează”, și nu pe cele care „schillerizează”. Mi se par benefice precizările făcute aici, care ne ajută să ne ferim de un mod de înțelegere revolut privind personajul. Epoca personajelor „fără pată” a trecut. Personajul exponențial, ca să reiau această expresie bine găsită de tovarășul Măciucă, trebuie să reprezinte o sinteză echilibrată între determinat și determinant; nu lipsită de importanță mi se pare sursa „vinei tragice”, de care vorbeau și clasicii marxismului, în analizele lor estetice. Purtătorii vinei tragice — și citez la întâmplare : Oedip, Antigona, Galilei al lui Brecht, Mutter Courage, Hamlet sau Goetz al lui Sartre — sînt personaje exponențiale mai ales prin crizele de conștiință pe care le parcurg. Eroii trăiesc drame, drame de conștiință în primul rînd ! Nu cred că pot fi viabile personaje contemporane neimplicate în realitatea social-istorică în care trăiesc — și prin aceasta înțeleg că-și asumă și o parte din erorile și contradicțiile ce caracterizează fiecare epocă. Personajele adînc implicate în contingent nu pot să nu aibă și o dimensiune deopotrivă ontologică și istorică. Această implicită determinare le poate da statura exponențială și masivitatea dramatică.

O trăsătură nelipsită a personajului exponențial sau exemplar, în drama de azi, este asumarea responsabilității morale. Mă refer la responsabilitatea implicării, a angajării față de Cetate. Această coordonată este detectabilă nu numai în dramaturgia socialistă, ci în majoritatea acelor opere fundamentale ale dramaturgiei moderne care își au sorginea în literatura realismului critic. Conceptul respon-

(Continuare la p. 81)

Craiova

Festivalul de teatru istoric (ediția a IV-a)

Între 3 și 8 decembrie 1983, la Craiova s-a desfășurat cea de-a IV-a ediție a Festivalului de teatru istoric, manifestare națională de prestigiu, competent organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, de activiștii culturali ai Băniei, de A.T.M. și, bineînțeles, de Teatrul Național din Craiova, toți acești factori străduindu-se să dea festivalului, devenit tradițional, „însemne și răspunderi noi, care să se identifice cu linia de consecvență a concepției tovarășului Nicolae Ceaușescu despre rolul dinamic al teatrului în procesul de formare a conștiinței revoluționare a maselor, de educare a poporului în spiritul dragostei de țară și al patriotismului revoluționar, socialist” (am citat din alocuțiunea tovarășei Constanța Lăzărescu, președinta Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Dolj).

Organizatorii au reușit să creeze, pe parcursul unei săptămâni de spectacole și schimburi de opinii, o atmosferă de reală efervescentă spirituală; n-a fost o simplă trecere în revistă a unor montări de dramaturgie istorică, ci, așa cum s-a intenționat, suport și cadru ale unor dezbateri aprofundate între dramaturgi, actori, regizori, critici de artă și spectatori, pe teme de amploare și acută „actualitate politică și estetică: despre eroul revoluționar și, respectiv, revoluționarul de profesie, așa cum sînt proiectați sub luminile rampei, despre valențele politico-educative ale teatrului istoric”.

Vom spune de la început că eșantionul de spectacole prezentate în festival a fost elocvent în ceea ce privește atât calitatea dramaturgiei istorice, azi, cât și vizitarea scenică.

Politica, de pildă, această formulă inedită de dramaturgie a confesiunii, prin care scriitorul Theodor Mănescu propulsează în zona conștiinței un nod de contradicții dramatice aparținând vieții lăuntrice a unui erou exponențial pentru prima generație de intelectuali ai socialismului, se dovedește a fi și o excepțională plonjare în Istorie, familia de revoluționari aflată în centrul conflictului, cu experiențele ei tragice și cu atitudinea ei

patriotic-umanistă, asimilîndu-se în chip firesc ființei noastre naționale. Aparținînd incontestabil teatrului actualității (una dintre dovezi: prezența textului la Festivalul de teatru contemporan de la Timișoara), *Politica* este și (nu printr-un paradox, ci cu un firesc de care poate nu ne-am dat seama) dramaturgie istorică. Personajul principal, Bărbatul, semnifică o categorie umană tranzitorie (nouă și în același timp acumulînd suficient trecut pentru a nu mai putea fi repetabilă), la răscrucea dintre două lumi; tăindu-și pieptiș, printre intemperii, străluminat de credința în revoluție, un drum pe continentul în înechegare al socialismului, Bărbatul, cu luciditatea și cu întrebările lui uneori paralizante, cu patima lui pentru dialog, devine un personaj istoric, referențial pentru epoca actuală.

Inspirată a fost și prezența în festival a piesei *Greul pămîntului*, insolit text mitico-istoric, care s-a dovedit adecvat contextului — festivalul s-a desfășurat imediat după marea sărbătoare de la 1 Decembrie, cînd s-a aniversat Unirea Transilvaniei cu Țara —, întrucît se înscrie printre acele rare compoziții artistice dedicate continuității românilor prin veacuri.

Politica și *Greul pămîntului* (amîndouă, ale Teatrului Național din Craiova) sînt spectacole de anvergură, atît prin concepția regizorală (Mircea Cornișteanu și, respectiv, Cristian Hadji-Culea), cît și prin evoluția unor actori (Petre Gheorghiu-Dolj, Constantin Sassu, Smaragda Olteanu ș.a.).

Apreciam eșantionul de spectacole drept reprezentativ, referîndu-ne la contribuția Teatrului Național din Craiova (inclusiv aici și spectacolul-lectură *La o piatră de hotar* de Ion D. Sîrbu), precum și la prezența, onorabilă, a Teatrului Dramatic „Maria Filotti” din Brăila, cu *Despot Eraclidul*, spectacol montat de ingeniosul regizor-pedagog Constantin Codrescu, om de teatru generos, care a deschis astfel portile scenei poetului Dan Mutașcu. Celelalte teatre au fost, din păcate, „victimele” repertoriului pentru care ele în-

sele au optat, ori ale limitelor propriilor lor directori de scenă (unii, din lotul de „tinere speranțe“, ne-au dezamăgit de data aceasta).

Asemenea montări, situate la limita de jos — sperăm, de moment — în ceea ce privește puterea de a realiza valori, a unor teatre din țară, sînt cele prezentate de Teatrul „A. Davila“ din Pitești și de Teatrul de Stat din Reșița. Spectacolul cu *Passacaglia* de Titus Popovici, în regia lui Costin Marinescu, a pus trupa piteșteană într-o lumină cit se poate de nefavorabilă; într-adevăr, lectura oferită de Costin Marinescu textului lui Titus Popovici (într-o vreme, deschizător de drum) suferă de o incredibilă superficialitate; impresia pe care o lasă este că cineva ar răsfoi grăbit un tom de o mie de file și ar încerca să-l rezume doct în fața unui auditoriu. Distribuția, în general inadecvată, arată cu degetul spre o eroare esențială: prezența Doinei Dragnea în rolul principal; în construcția spectacolului, pilonul care cedează încă de la prima replică este interpreta-

rea dată personajului Ada. Scenele tragice provoacă risul, replicile nu se leagă... Regizorul, altădată remarcat pentru seriozitate profesională, e aici parcă opac față de realitatea scenică.

Surorile Boga, în direcția de scenă a lui Cătălin Naum, dacă nu conține grave erori de distribuție, are, din pricina unei lecturi regizorale de o exagerată cuminenție, un aer vetust. Desigur, oprindu-se la acest text mai vechi al lui Horia Lovinescu, teatrul din Reșița a vrut să pregătească aniversarea a 40 de ani de la Eliberare, în august 1984. Dar apelul la soluții verificate nu e o metodă infailibilă; nevoia de a solicita dramaturgilor în afirmare texte noi pe tema respectivă rămîne vitală. Nu putem trece totuși cu vederea scenografia — fluentă, inspirată chiar, oferind unele sugestii, rămase nefructificate. Semnată de Ion Bobeică, această scenografie ar putea constitui suportul unui spectacol mai îndrăzneț. Un al doilea punct pozitiv — omogenitatea trupei de actori: interpretii nu au stridente în joc, rostirea nu s-a

Colocviul

„Dimensiunile istoriei în dramaturgia română contemporană“

Ca un corolar al ediției a IV-a a Festivalului de teatru istoric, în sala Studio T 94 a Naționalului craiovean, s-a desfășurat colocviul „Dimensiunile istoriei în dramaturgia română contemporană“, la care au participat Constanța Lăzărescu, președinta Comitetului județean de cultură și educație socialistă Dolj, specialiști în domeniul teatrologiei și al istoriei dramaturgiei, cronicari, oameni de artă și cultură, un numeros public, îndeosebi tineret. A condus dezbaterile prof. dr. Virgil Brădățeanu, cu competență universitară și devoțiune colegială, accentuînd în cuvîntul său introductiv ideea, validată de intervențiile ulterioare, potrivit căreia drama istorică este o specie cardinală a literaturii dramatice românești de ieri și de astăzi, totodată o adevărată piatră de încercare a creatorilor din teritoriul vast al teatrului, dramaturgi și slujitori ai scenei. Asemenea Festivalului pe care l-a însoțit, întreaga manifestare a fost dedicată sărbătoririi a 65 de ani de la înfăptuirea statului național unitar român.

Din comunicările susținute ori din intervențiile participanților la dezbateri s-a desprins efortul, cu efect calitativ superior, al dramaturgiei contemporane de a reflecta problemele majore ale existenței românești, într-un limbaj modern, în spiritul materialismului dialectic și istoric. Interesantă, sub raportul informației și al situării în epocă, distingînd tipologii de structură dramatică și tematică în literatura și arta spectacolului de teatru în cele aproape patru decenii de artă socialistă, cu caracterizări la obiect și statistici incitînd la meditație, comunicarea dr. Mihai Vasiliu „Modalități de reflectare a idealului unității naționale în dramaturgie“ a precizat faptul că — în ultimele patru decenii — aproximativ 160 de lucrări au fost consacrate istoriei patriei, de la *Bălcescu* de Camil Petrescu pînă la cele recent trecute în imprimare sau prezentate pe scenă. O valorificare extensivă și intensivă a istoriei României, cu adîncirea cauzelor și efectelor care au generat evenimente cruciale, definind destinul maselor și al personalităților în oșebite epoci, antrenînd condeii tuturor generațiilor, s-a produs după Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, cînd comanda socială a determinat eferescența dramei istorice, înnoindu-se sensibil paleta tematică și concepția asupra raportului dintre istorie și literatură. Piesele elaborate și, în bună măsură, reprezentate în această perioadă au reflectat în mod esențializat, prin metafore ori restituiri documentare, temele fundamentale — constituirea poporului, a statului și a națiunii

aflat decît rareori sub limitele profesionalismului.

★

Una dintre formele de organizare menite să asigure Festivalului de teatru istoric ecou și eficiență este suita întîlnirilor creatorilor de frumuseți teatrale cu marele public, nu în incinta teatrului, ci acolo unde se hotărăște soarta producției de bunuri materiale, la locul de muncă ori de studiu al spectatorului: pe platforma industrială OLTCIT, în aula Facultății de agricultură („Teatrul istoric, specific și vocație patriotică“), la Liceul Malu Mare („Valențe educative ale teatrului istoric românesc“), la Școala interjudețeană de partid (dezbateri pe tema „Revoluționarul de profesie — erou în dramaturgia românească contemporană“), la căminul cultural Broasta (simpozionul „Patriotismul — permanență în textul istoric românesc“), la liceul militar „Tudor Vladimirescu“ (discuție nu despre opera *Tudor din Vladimiri* de Theodor Bratu, prezentată în festival de Teatru liric din Craiova, ci despre viața și opera

lui Valeriu Anania, în prezența scriitorului, precum și a unui important grup de critici de teatru și activiști culturali) — toate aceste modalități de dialog s-au vădit fertile.

Colocviul care a încheiat suita dezbaterilor cu publicul a reprezentat o sinteză teoretică a Festivalului de teatru istoric de la Craiova.

Sigur că, bucurîndu-ne de aceste certe reușite, am simțit absența fizică a unor artiști care au un cuvînt greu de spus în materie de teatru istoric românesc. Dar și Paul Everac, și Paul Anghel, și Alexandru Sever, și Mircea Radu Iacoban, și Dan Tărchilă, și Constantin Cubleşan au fost prezenți în conștiința noastră, și mai ales a publicului craiovean.

În plină iarnă, atmosfera fierbinte a zilelor festivalului de la Craiova ne-a îngăduit să ne amintim de toți aceia care — de față fiind sau nu — au contribuit la zidirea dramaturgiei și teatrului istoric românesc.

Paul TUTUNGIU

române, fenomenele revoluționare — realizîndu-se „astfel, un conspect dramaturgic al trecutului din perspectiva contemporană, sub semnul celuiiași ideal, exprimat prin triada conceptuală libertate-independență-unitate. Oferind liste cuprînzătoare de lucrări, Mihai Vasiliu atrăgea luarea-aminte asupra necesității ca, deopotrivă, dramaturgii și slujitorii scenei să manifeste un plus de atenție pentru perioade istorice de interes național mai puțin frecventate, cum sînt: întemeierea primelor voievodate românești, epoca lui Al. I. Cuza, făurirea statului național unitar (1918), lupta clasei muncitoare, condusă de Partidul Comunist Român, pentru dreptate socială, epoca inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului.

În comunicarea sa „Unirea în conștiința dramaturgilor români“, Natalia Stancu, secretar al Secției de critică a A.T.M., a subliniat continuitatea de preocupare a scriitorilor noștri de a se inspira din istoria patriei, primele texte înseși, precum *Occisio Gregorii Vodae...* constituind mostre de teatru politic. Alexandru Dincă, directorul Teatrului Național din Craiova, a vorbit despre contribuțiile scenei din Bănie la împlinirea idealului unității naționale; conf. univ. dr. Eugen Nicoară a insistat asupra umanismului dramaturgiei istorice românești, revelînd caracterul acesteia de școală a omeniei, a respectului pentru naționalitățile conlocuitoare, pentru celelalte popoare: dramaturgul Virgil Stoescu s-a referit la rolul dramaturgiei istorice ca factor important de educare patriotică a tineretului; Alexandru Fi-

rescu, secretar literar al Naționalului din Craiova, a supus meditației colective ideea potrivit căreia filozofia și poezia sînt consubstanțiale dramaturgiei istorice naționale, pledînd pentru prezența în viața artistică a țării a teatrului poetic; cercetătorul Emanuel Engel a vorbit despre personajul istoric — model pentru contemporaneitate — și despre prezența în dramaturgie a problematicei etnogenezei românilor; criticul Dumitru Chirilă a repus în circulație un autor și o piesă (Lucian Bolhaș, *Străina*, 1912); scriitorul Paul Tutungiu a supus reflecției critice situația dramaturgiei istorice „la zi“, sesizînd necesitatea de a nu se uita contribuția artiștilor (actori, regizori, scenografi) la valorificarea dramaturgiei istorice.

Un interes deosebit au suscitat interviurile dramaturgilor Ion D. Sîrbu și Valeriu Anania, care au insistat, pe rînd, asupra conceptelor de istorie, istoricitate, istorism — considerînd unirea „un act politic, aproape cosmic în istoria noastră“, însoțindu-și discursul teoretic de date autobiografice semnificative pentru relația creator-operă-receptor. Cei doi cînturari au făcut trimiteri bogate la mitologia și mitografia românească, susținînd ideea cultivării limbii prin teatru, a teatrului cu valențe poetice, a prezentării cu fidelitate a istoriei și, în general, a inculcării sentimentelor patriotice prin teatru în rîndul tinerelor generații.

Victor BIBICIOIU

Un festival al teatrelor muncitorești la prima ediție

Consiliul județean al sindicatelor Galați a avut o inițiativă merituoasă, propunându-și să organizeze, începând cu acest an, un festival-concurs al teatrelor muncitorești, care să alterneze cu tradiționalul festival al comediei, susținut aici de profesioniști, din doi în doi ani. O socotim merituoasă pentru că ea poate prilejui un schimb de experiență mai direct și mai fructuos decât obișnuitele competiții artistice pentru amatori, un prilej de cunoaștere, de confruntare și de dezbateră a unor probleme care frământă realmente aceste colective muncitorești, în cea mai mare parte entuziaste, dar nu întotdeauna tot atât de bine alcătuite, îndrumate și susținute.

Prima ediție, desfășurată între 27 și 29 oct. a.c., a avut, deocamdată, rolul de a concretiza inițiativa, nu și de a o fructifica. Pentru că organizatorii n-au ținut seamă, mai întâi, că de o asemenea acțiune nu se poate ocupa un singur factor local, că — potrivit experienței profesioniștilor, pe care au invocat-o — ea trebuie să fie rezultatul acțiunii conjugate a mai multor factori, locali și centrali, și, în orice caz, nu se poate desfășura fără concursul mai aplicat al Comitetului județean de cultură și educație socialistă; n-au asigurat, apoi, publicitatea cuvenită acestei manifestări, care s-a desfășurat anonim, fără participarea unui reprezentant al U.G.S.R., de pildă, ori al ziarului de resort, „Munca”; în fine, n-au găsit modalitatea de a prilejui schimbul de experiență scontat și un ecou mai larg în public, colectivele evoluind cam stinghere și lipsite de posibilitatea de a dialoga în temă.

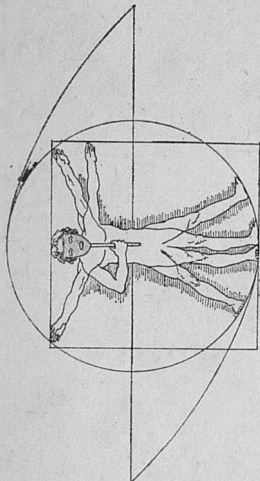
Dintre cele șapte colective participante s-au detașat, prin ținuta de ansamblu și un apreciat grad de autenticitate scenică, „Teatrul nostru”, al Grupului de șantieri pentru construcții industriale Galați, cu spectacolul *Scrisoare către Meșterul Manole* de Hristu Limona (regia — Lucian Temelie), și Teatrul muncitoresc „Toma

Caragiu”, al Institutului de fizică atomică de pe platforma Măgurele, cu spectacolul *Cadoul* de Paul Everac (regia — Petre Popescu). Explicația? Seriozitatea și statornicia regizorilor care le îndrumă, programul riguros de pregătire și înțelepciunea de a nu rivaliza cu profesioniștii, de a evita, printr-un studiu aplicat, diletanțismul. Nu întâmplător, aceste două colective se bucură de prețuire, și o emoționantă dovadă de înțelegere a menirii sale ne-a dat, chiar cu o zi înainte, Teatrul muncitoresc G.S.C.I.-Galați, prin spectacolul omagial prezentat la sărbătorirea a 20 de ani de activitate: repertoriu divers, valoros, cu piese contemporane și clasice, drame, comedii, evocări istorice, stagioni permanente (50 de premiere, peste 1.600 de spectacole), colaborare stimulatorie cu actorii profesioniști invitați în reprezentații, perseverență și simț pedagogic din partea respectatului instructor, adevăratul creator al acestui colectiv, actorul Lucian Temelie, de la Teatrul Dramatic din localitate.

Dintre celelalte cinci colective, s-a putut remarca doar tinăra echipă de teatru a Întreprinderii de prelucrare a sfeclei de zahăr din Giurgiu, cu reale ambiții în valorificarea unor schițe de Dumitru Solomon, insuficient susținute artistic, însă; și efortul unor interpreți ai colectivului gălățean de la I.C.P.P.A.M., care au prezentat, cu oarecare emoție dar și cu desul teatralism, piesa antirăzboinică a lui Dumitru Radu Popescu *Mama*. Celelalte participante (de la Brăila, Birlad și Fieni), departe de un nivel acceptabil.

E de presupus că lipsurile primei ediții vor constitui obiect de meditație pentru edițiile viitoare, care vor fi eficiente și cu real ecou în măsura în care gazdele se vor mobiliza integral și vor investi în această acțiune un fond de experiență și o diversitate de puncte de vedere.

Constantin PARASCHIVESCU



George Calboreanu în monumentală sa creație : Ștefan cel Mare

În prim-plan:

ACTORUL

Noi, cei din sală...

Cînd se evocă numele lui Ștefan cel Mare, printre imaginile ce ne apar în fața ochilor este și aceea a lui George Calboreanu, interpretul eroului lui Delavrancea pe scena Naționalului.

Pentru generații diferite de spectatori, chipul lui Alexandru Giugaru, al lui Petre Gheorghiu sau al lui Mihai Fotino se suprapune, firesc, celui al lui Trahanache; Coana Chinița este un alt

nume al lui Miluță Gheorghiu ori al Dragăi Olteanu, așa cum Mache Razachescu înseamnă, automat, Grigore Vasiliu-Birlic (să nu uităm, Birlic nu este numele real al actorului, ci amintește tot un spectacol, un rol jucat) sau Marin Moraru...

Semnul de egalitate trasat de multe ori între un actor și un personaj, între un erou literar și reprezentarea lui sce-

**Neuitata creație a lui
Miluță Gheorghiu : Chi-
rișoiaia...**



nică este, desigur, o mărturie asupra calității interpretării. Este, însă — mai mult decât atât, mai important, mai semnificativ — semnul sigur că s-a izbutit crearea unui *tip*, a unui model de personaj, nu doar buna interpretare a personajului. Sînt mulți actori care au jucat teatrul lui Mazilu — și care l-au jucat foarte bine —, dar orice referire la comediiile sale ne va ivi în minte, în primul rînd, numele lui Toma Caragiu, Gheorghe Dinică sau Octavian Cotescu, care ne-au dat — oricît am respinge acest cuvînt, oricît ne-am teme de el — *prototipuri* ale eroilor mazilienii, prototipuri de la care orice îndepărtări createoare sînt, desigur, admise, sînt de dorit și de așteptat, dar care există, avînd valoarea artistică, valoarea culturală a ediției princeps. Asemenea exemple se pot da cu ușurință, sînt nenumărate, dar însemnările de față nu-și propun o listă de creatori și personaje.

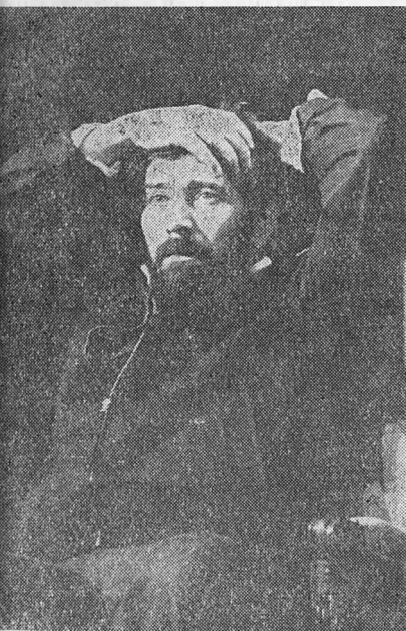
Vocația, misiunea artistică a creării unor tipuri și nu doar a unor personaje dramatice dobindește rezonanțe deosebite

în spațiul dramaturgiei românești contemporane. Lumea în care trăim, cu armoniile și conflictele ei, cu probleme și frămîntări, cu izbînzi și vremelnice înfrîngeri, pulsează viguros în teatrul ultimilor ani. Sînt, indiscutabil, piesele cu cea mai mare audiență la public, piesele care ne reprezintă și vor lăsa o mărturie despre noi, despre ce am gîndit și ce-am făcut. Sînt totodată piesele ce ne pot ajuta să ne privim în față, cu bune și rele, să ne recunoaștem, să ne confruntăm cu noi înșine și uneori să ne învingem, dacă e necesar. Cu atît mai mare este, deci, aplicată la acest compartiment al dramaturgiei, responsabilitatea de a crea tipuri, de a surprinde, de fapt, o tipologie existentă, chipurile multiple și nuanțat semnificative ale actualității.

Și, de cele mai multe ori, chipurile pe care ni le răsfrînge scena sînt, într-adevăr, ale noastre. Ne recunoaștem, de pildă, în Ioviță (*Cartea lui Ioviță* de Paul Everac), cu idealurile lui cutezătoare dar lucide și forța interioară de



1



2



3

1. Florin Piersic — Ioviță, eroul „Cărții lui Ioviță“ (Teatrul Național din București)

2. Cornel Dumitraș — Eugen, freneticul căutător al adevărului din „Noaptea pe asfalt“ (Teatrul Giulești)

3. Silvia Popovici și Gheorghe Cozorici într-o tulburătoare evocare a „Tinereții lui Moromete“ (Teatrul Național din București)

4. Dorina Lazăr și Corado Negreanu, protagoniștii dramei-dezbateri „Nu ne naștem toți la aceeași virstă“ (Teatrul Giulești)

4





Carmen Galin și Dinu Manolache, interpretări expresive în „Niște țărani“ (Teatrul Mic)

a se bate pentru ele, în zbcuciumul pătimeaş al luptătorului și liniştea plină, izbăvitoare, născută din fermitatea și statornicia convingerilor. Ne recunoaştem în Ioviță, în permanenta lui înfruntare cu mărunțișuri și mărunți ai vieții de fiecare zi și reușim, poate, să împrumutăm din încrîncenarea sobră, lipsită de flamuri și aureole, pe care Florin Piersic o conferă eroului său, să împrumutăm această încrîncenare pentru înfruntările *noastre* cu inevitabile mărunțișuri și mărunți ai vieții de fiecare zi.

Eroul din *Politica* de Theodor Mănescu nu poartă un nume, el este Bărbatul și atât, pentru că, mai mult decît figurare a unui destin individual, sintetizează gânduri, idei, experiențe ale contemporanului nostru. Așa a fost conceput de dramaturg și așa a fost „citit“, în spectacole montate pe diferite scene ale țării, de Nicolae Pomoje (Teatrul Mic), Constantin Codrescu (Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila), Petre Gheorghiu-Dolj (Teatrul Național din Craiova). Imaginile create de cei trei actori — autentice, toate, de reală personalitate, fiecare — nu se contraziceau, dar nici nu se suprapuneau, nu se repetau; matricea de idei, de semnificație se încărca de pasta densă a

unor mereu înnoitoare trăiri și reprezentări expresive.

Alte ipostaze ale eroului contemporan, alte chipuri ce pot fi al meu, al tău, al lui, ne propun Mitică Popescu sau Dinu Manolache în *Niște țărani*, scenariu dramatic de Cătălina Buzoianu după romanul lui Dinu Săraru. Drumul lui Năiță Lucean către înțelegerea lumii și găsierea propriului rost în această lume este figurat de Mitică Popescu cu infinite nuanțe, cu opriri, tatonări, înaintări, sfii și înverșunări, candori înduioșătoare și fulgerătoare intuiții. „Locotenent“ admirativ-solidar al celui dintîi, Pătru cel Scurt ni se fixează cu pregnanță în memorie prin interpretarea lui Dinu Manolache. Reținem, din același spectacol, căldura, robustețea interioară a eroului creionat de Ștefan Iordache, sau profilul scenic expresiv datorat lui Carmen Galin. Și ne revine acum în minte o altă contribuție notabilă la alcătuirea unei tipologii contemporane, pe care actrița o dăduse, cu cîteva stagioni în urmă, în *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru.

Chipurile de contemporani, imaginile scenice în care sîntem invitați să ne recunoaştem, cu care sîntem îndemnați să ne măsurăm, să ne confruntăm, puteau alcătui o listă foarte lungă, ar fi trebuit să ocupe pagini întregi de revistă. Din această posibilă listă nu ar putea, desigur, lipsi Dorina Lazăr și Corado Negreanu în *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* de Tudor Popescu, Corneliu Dumitraș în *Noaptea pe asfalt* de Theodor Mănescu, Mariana Miheu sau Geta Grapă în *Mormîntul călărețului avar*, Costel Constantin sau Marioara Sterian în *Hoțul de vultur* de D. R. Popescu, Alexandru Repan în *Insomnie* și Florian Pittiș în *Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic* de Adrian Dohotaru, Gheorghe Cozorici în *Moromeții*, Dana Dogaru și Horațiu Mălăele în *Acești îngeri triști* de Dumitru Radu Popescu ș.a.m.d. Și numele sînt notate la întîmplare, și lista nu se apropie nici măcar de o zecime a ei. A o completa ar fi însă o întreprindere dificilă și care nu intră în intențiile noastre. Ea se împlinește în fiecare zi, cu fiecare reușită teatrală, cu fiecare nouă imagine scenică pe care realitatea și-o revendică. E o listă care se alcătuieste mai cu seamă în memoria afectivă a spectatorilor. a oricăruia dintre ei, pe nesimțite, dar de neșters.

Pentru oamenii de teatru nu poate fi bucurie mai mare, sentiment mai deplin al rostului lor pe lume, decît atunci cînd, vorbindu-se despre Ștefan cel Mare, în minte se încheagă spontan imaginea lui George Calboreanu.

Cristina DUMITRESCU

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

NU SÎNT TURNUL EIFFEL

de Ecaterina Oproiu

■ TEATRUL NAȚIONAL
DIN CLUJ-NAPOCA

Data premierei : 15 iulie 1983.
Regia și scenografia : ANDREI
MIHALACHE.

Distribuția : CATRINEL DUMITRESCU (Ea) ; MARIUS BODOCHI (El) ; LUCIA WANDA TOMA (Tanți, Manți, Vocea proprietăresel, Femeia infiptă) ; TUDOREL FILIMON (Bătrînul domn, Bărbatul zăpăcit, Tudorică, Vocea proprietarului, Băiatul, Femeia grasă).

De-a lungul celor aproape cincisprezece ani de la premieră, piesa Ecaterinei Oproiu *Nu sînt Turnul Eiffel* și-a probat



Lucia Wanda Toma, Tudorel Filimon, Catrinel Dumitrescu și Marius Bodochi, cvartetul actoricesc al spectacolului

durabilitatea artistică, bucurindu-se de inspirate montări în teatrele noastre și fiind, în același timp, printre cele mai jucate texte românești pe scenele din străinătate. Povestea celor doi îndrăgostiți, El și Ea, caracterizați simbolic de autoare drept „unicii reprezentanți ai lumii“, a cunoscut ipostaze variate, în vizuni teatrale luxuriante, poetice sau lucide, semnate de Sorana Coroamă-Stanca, Ion Cojar, Valeriu Moiescu, grave, străbătute de întrebări fundamentale, ca aceea imaginată de Andrei Șerban, sau incitante și muzicale, cum a fost montarea realizată de Cătălina Buzoianu. În interpretarea tinerei trupe clujene, formată din regizorul Andrei Mihalache și actrii Lucia Wanda Toma, Tudorel Filimon, Marius Bodochi, Catrinel Dumitrescu, istoria cuplului este impregnată de proza existenței cotidiene. Echipați cu valize, El și Ea sint doi tineri navetiști apăsați de îndoiele, de incertitudini și greutateți, care se iubesc și se hotărăsc să pornească în viață. Voaluri vaporose și un pat alb descriu un spațiu de poezie grațioasă, trădând fragilitatea eroilor, sugerând starea lor de mirare, de candoare și nemăsurate speranțe. Această oază va fi invadată de personaje cu aerul unor marionete ridicole, ce compun în jurul cuplului o farsă burlescă, tulburându-le liniștea și armonia. Văzuți în culori crude, caricaturale, Manți și Tanți, precum și Bătrînul Domn, apar ca măști ale unor existențe derizorii sau vetuste; acesta din urmă ajunge un aghiută de operetă care se amuză să provoace și să întrețină discordia protagoniștilor, iar Bătrîna sugerează grotesc prezența morții. Efectul acestor interludii comice, comentarii ironice și caustice ale regizorului pe marginea textului, este mai mult decorativ decât dramatic. Episoade anecdotice, incidente pitorești împovărează trama, îi scad din tensiune. Rareori, melancolia oboșită a tinerilor capătă accente grave, meditative. Sub conducerea lui Andrei Mihalache, trupa evoluează în general omogen. Subliniem efortul compozițional, verva bufonescă, incursiunea plină de fantezie în universul comicului a Luciei Wanda Toma și a lui Tudorel Filimon, efortul lor de a portretiza personaje diferite. Am remarcat prezența reliefată, în rolul El, a lui Marius Bodochi, jocul său modern, pătruns de gând, sobru, laconic. Trăirea mărunț-naturalistă, mîmarea unui firesc specific filmului o conduc pe Catrinel Dumitrescu către o expresivitate minoră.

Ludmila PATLANJOGLU

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV

Data premierei : 20 noiembrie 1983.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : TATIANA MANOLESCU-ULEU.

Distribuția : GABRIELA CUC (Ea) ; NAE CRISTOLOVEANU (El) ; GEORGE FERRA (Bătrînul domn) ; CONSTANȚA COMĂNOIU (Tanți) ; MARIA RUCSANDRA DOBRE (Manți) ; RADU NEGOESCU (Tudorică, Un spectator din lojă, Vocea proprietarului, Vocea autorității uzurpate, Vocea panicardului, Glasul afumat și autoritar, O voce răgușită de bărbat) ; NINA ZĂINESCU (Silvia, Fata cu ligheanul, Cineva din stal, Vocea femeii nevricoise) ; GABRIEL SÂNDULESCU, MIHAI BĂLAȘ-JUJUCĂ (Băiatul, Bărbatul zăpăcit, Un spectator de la balcon, Vocea în exercițiul funcțiunii, Vocea birocratului cu țifnă, Un copil răpit, Un spectator din sală) ; MAYA INDRIEȘ (Femeia grasă, Moașa, Vocea bătrînei bigote, O voce de femeie bătrînă) ; VIRGINIA ITTA MARCU (Femeia infiptă, Vocea proprietăresei, Vocea nevestei răzbunătoare, O femeie de la parter).

Curînd, piesa Ecaterinei Oproiu va împlini două decenii de la prima reprezentare, și nu-mi amintesc ca, din 1964 încoace, această piesă să nu fi fost prezentă pe una sau alta dintre scenele teatrelor noastre. E o piesă cu care autoarea a cucerit teatrele și publicul, așadar o piesă de succes, căci răspunde nevoii de edificare, de limpezire, a majorității oamenilor, în relația matrimonială, atît de adesea trecută cu vederea pentru altele de mai mare anvergură socială, privind fie colectivitățile socio-economice, fie comunitățile socio-politice, și a căror importanță pare să covîrșească, și covîrșește, modesta, dar atît de acută — cu cît mai înăbușită cu atît mai acută — relație conjugală. Meritul Ecaterinei Oproiu e de a arăta în această piesă sinuozitatea acestei relații, în cuplul angajat să parcurgă împreună viața, fără o hermeneutică, dar elaborînd una, printre contradicții, printre afirmații și negații, printre sentimente contrarii, unindu-se, despărțindu-se, ajutîndu-se în a-și

depăși clipele de vanitate și de trufașă însingurare.

Piesa are o structură aleatorie, în care situațiile și replicile au ceva din ceea ce se poate numi deplasare simbolică. Aceste scene au acuratețe și o logică a cotidianului, dar transpare și aci un sentiment ludic pronunțat, prin care autoarea ne spune că aceste scene sînt ca viața, nu rupte din viață, sînt, așadar, ficțiuni.

În spectacolul său de la Brașov, regi-zorul Mircea Marin a hotărît să dea acestei scrieri un caracter unitar, vreau să spun fără alternanța viață-vis, procedînd la o conciliere între cele două stări ale piesei într-una singură, augmentativă, cu caracter de hiperrealitate. Atît protagonistii (El, Ea), cît și celelalte personaje, populează acum un spațiu al conștiinței, drept care spațiul scenic ia aspectul simbolic al unui labirint cu stranii locuri de joc. O punte sau un podium în mijlocul scenei leagă poteci de scînduri nesigure ce urcă, coboară și din nou urcă spre fundal, lăsîndu-ne impresia continuității labirintice. Din niște dulpuri vor ieși actori interpretînd apariții stranii de cîteva momente, vociferînd, acționînd, răspunzînd în doi peri unor întrebări puse de protagoniști. Sînt personaje-fantasmă ale subconștientului celor doi, ieșite o clipă în lumina conștiinței și reintrînd în întuneric și uitare. Sînt fulgurații omirice, chemate sau nechemate, care apar în febricitarea căutării de sine a celor doi ce trebuie și vor să fie unul, agitîndu-se dramatic, încercînd să-și acordeze voințele, eticile, obiceiurile lor diferite în ceva comun, odîhnitor ca un pat (aici aflat într-o latură a scenei, element deopotrivă real și simbolic). Derutant ca un tablou suprarealist e acest decor al Tatianeî Manolescu-Uleu, și, ca și acela, își dezvăluie încet sensurile, pe măsură ce jocul actorilor îl utilizează în simbolistica dramatică.

Dealtfel, întreg spectacolul degajă o atmosferă de mister existențial, căci actorii, la rîndul lor, au răspuns aproape fără reproș intuiției și analizei regizorale. Zic intuiție, pentru că spectacolul are acea unitate vitală, aceea cuprindere de sine care nu poate fi decît expresia unei intuiții, și zic analiză pentru că există o discretă, o controlată îndrumare a spectatorului prin meandrele și ascunzîsurile psihice, parcă pentru relevarea unei te-rapeuticî.

Rolul principal a fost încredințat lui Nae Cristoloveanu, actor cu un amplu registru comic, și care ne surprinde acum arătîndu-ne calități încă necunoscute nouă, de actor de dramă. Cenzurat și stăpîn pe sine, actorul ne-a redat curat, fără obnubilări sau excese de gestică, natura dramatică a personajului său, des-coperindu-i cu inteligență și concretizînd-

du-i cu finețe umanitatea sa generică. Alături de el, Gabriela Cuc mi s-a părut mai crispată, actrița își ghidează jocul mai mult nervos, căutînd efecte din latura temperamentală. ca să zic astfel, a mijloacelor sale interpretative; or, în artă, temperamentul poate fi salvator, dar nu e totul. Oricum, interpretarea sa, inegală pe alocuri, nu e lipsită de momente de tensiune și de accente de autentic dramatism. În Tanți și Manți, Constanța Comănoiu și, respectiv, Maria Rucsandra Dobre, turnînd mult și ele din propriul temperament, individualizează cu pregnanță două personaje concepute de autoare ca fiind complementare; iar George Ferră, în rolul Tatălui, își vedește din nou calitățile sale de actor de compoziție, dînd personajului o monumentalitate grotesc-comică de tip cehovian. Nu putem trece cu vederea valoroasele contribuții în scurtele și straniu scilpitoarele lor apariții ale celorlalți actori: Radu Negoescu, Nina Zăinescu, Gabriel Săndulescu, Maya Indrieș și Virginia Itta Marcu, căci, la urma urmei, ei au concretizat activitatea fantasmatică a subconștientului, dînd spectacolului acea atmosferă terifiantă de coșmar lucid.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL „ION CREANGĂ“

HOȚUL DE VULTURI

de D. R. Popescu

Data premierei: 15 noiembrie 1983.

Regia: EMIL MANDRIC. Scenografia: NICOLAE DRĂGAN.

Distribuția: COSTEL CONSTANTIN (George); GHEORGHE VRINCEANU (Florian); CRISTIAN IRIMIA (Costică); FLORINA LUICAN (Fănica); MARCELA ANDREI (Mariana); MARIOARA STERIAN (Dora); DUMITRU ANGHIEL (Tucă); ANCA ZAMFIRESCU (Margareta); SIBYLLA OARCEA (Ilinca); CONSTANTIN FUGAȘIN (Ion); MARIUS TOMA (Vasile); MARIAN LEPADATU (Vișan); MIȘU ANDRIESCU (Gavrîlă); VAL LEFESCU (Milițianul).



Gheorghe Vrinceanu și Costel Constantin într-un moment de confruntare dramatică

Dramaturgia lui D. R. Popescu este un examen pentru orice echipă de actori și un exercițiu necesar pentru orice regizor. Adăugându-se celorlalte montări care au făcut cunoscute publicului piesele scriitorului, premiera bucureșteană a *Hoșului de vulturi* este, de aceea, firesc binevenită, chiar dacă (sau poate tocmai fiindcă) puneri în scenă anterioare (la Iași, la Galați) au stîrnit controverse, de natură mai mult sau mai puțin artistică. Și, asta, pentru că valoarea etică a piesei rezultă nu din tratarea descriptiv-idilică a unor situații de fapt, morale în sine, ci din perspectiva conduitei umane, care presupune o dialectică a binelui și răului, o paradoxală armonie între sublim și tenebros, expresie a înseși condiției de individ, care neagă, în fibra sa intimă vitală, orice morală îngust înțeleasă.

Hoșul de vulturi ne introduce în atmosfera unui șantier de construcții. Aflăm în textul piesei modalități dramatice caracteristice autorului. Astfel, paralel cu planul real este figurat și unul mitic, care proiectează conflictul și situațiile la un nivel generalizator, larg semnificativ. George, modelul uman al lumii șantierului, e un Prometeu; aducînd „lumina”, el se autoasîndește totodată la singurătate; cum de multe ori viața ne-a

demonstrat-o, cei mai puternici sînt cei mai singuri.

În scenă se perindă o tipologie neconformistă și tocmai de aceea verosimilă. Ceea ce dă nota specifică acestor chipuri de muncitori e îmbinarea, atît de frecventă la personajele lui D. R. Popescu, între o dimensiune majoră în plan sufletesc, fie ea puritate sau sete de absolut, seninătate filozofică sau generozitate, și una minoră în plan strict social: cîte un individ e escroc, hoț sau femeie ușoară. Eroii scriitorului trăiesc sub semnul acestei duplicități existențiale, care le conferă complexitate, credibilitate.

George este imaginat ca o conștiință exemplară. Intransigența sa etică e pusă la încercare cu violență atunci cînd se descoperă pe neașteptate vinovat, și înțelege că prețul reușitei sale profesionale a însemnat superficialitate și indiferență în viața de familie. Va face el față dilemei de conștiință, va ști să reziste umîlinței, sau se va sinucide, retrăgîndu-se și refuzînd să opteze? A fi puternic înseamnă a ști deopotrivă să cîștigi și să pierzi — iată ideea polemică a piesei.

Concepută mozaicat, cu multe scene în două personaje, piesa a fost supusă de către regizorul Emil Mandric unei re-

modelări parțiale, de natură să instauzeze o viziune scenică unitară.

Intrarea în lumea spectacolului e inlesnită de scenografie. Decorurile masive, dar destul de funcționale, oferă cadrul unui joc de lumini și sunete ce-l familiarizează pe spectator cu spațiul dramatic în care va pătrunde. Față de începutul discret, finalul, fals apoteotic, supără însă prin stridență. Din fericire, această notă apăsător patetică nu răzbate decît la sfîrșitul unei evoluții actoricești care, în ansamblul ei, merită laude. Grupul de actori menține unitatea de atmosferă, jocul lor e electrizant și bine gradat. Protagonistul, Costel Constantin (de la Teatrul Național), are forța și dăruirea prin care se distinge personajul George, modelindu-l în trăsături dure sub care se întrezărește nevoia de afecțiune. Spontan și „cu nerv“, Cristian Irimia (Costică) desenează cu deplină siguranță profesională un portret complex. În Fănică, Florina Luican se dovedește în deplinătatea maturității artistice, jocul pitoresc are măsură, verva comică, o surdină gravă.

Personajul doctoriței este expeditiv simplist, Anca Zamfirescu expunîndu-și sec și rigid rolul, fără a încerca să-l nuanțeze. Sibylla Oarcea joacă pățimasă și implicat, compunînd un portret de gen. Marioara Sterian și Marcela Andrei reușesc să exprime firescul, „cotidianul“, deși partiturile lor sînt oarecum ingrate. Marian Lepădatu e un tînăr cu aspirații intelectuale, dar lipsit de culoare, Dumitru Anghel individualizează cu haz un „șantierist“, iar Gheorghe Vrinceanu îl interpretează corect pe Florian, prietenul totodată rival.

Prin această opțiune repertorială, Teatrul „Ion Creangă“ materializează promițător o intenție mărturisită cu cîțva timp în urmă, de a lărgi profilul de preocupări al acestei scene. Aceasta denotă o mai profundă înțelegere a procesului de educație, care nu mai constă, astăzi, în a arăta binele cu degetul, ci tinde să ne deprindă să discernem singuri, atît în lumea lui „a fost odată“, cît și în perspectiva unor „aici“ și „acum“.

Corina ȘUTEU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA
— secția maghiară —

ARCA BUNEI SPERANȚE

de I. D. Sîrbu

Data premierei : 16 octombrie
1983.

Regia și traducerea : SZOMBATI
GILLE OTTÓ. Decoruri și costume:
BIRÓ I. GÉZA.

Distribuția : MISKE LÁSZLÓ
(Bătrînul Noe) ; V. CSIKY IBOLYA
(Bătrîna Noa) ; KÖRÖSI CSABA
(Sem) ; FEKETE KÁROLY (Ham) ;
LÁSZLÓ ATTILA (Jafet) ; MOL-
NÁR JULIA (Ara) ; SZENTMI-
KLOSI JÓZSEF (Protos).

Cu antenele îndreptate spre „noutăți“, teatrelor noastre li se întîmplă citeodată să uite de piesele bune, primite cu real și justificat interes la un moment dat, să uite de existența *fondului de aur* al dramaturgiei originale contemporane, care se cuvine să fie cercetat cu mai multă atenție, pentru că o valoare ce s-a dovedit cîndva autentică este oricînd preferabilă unei înșălări mediocre de ultimă oră. Ne-o dovedește acum inspirata opțiune a secției maghiare a teatrului din Oradea pentru una dintre cele mai valoroase scrieri ale lui Ion D. Sîrbu, *Arca Bunei speranțe*. Piesa a fost lansată cu memorabil succes acum vreo 15 ani de către Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, preluată imediat de mai multe scene, printre care și de aceea a secției române orădene, în regia aceluiași Szombati Gille Ottó, care semnează azi talmăcirea maghiară și direcția de scenă a noii montări.

Operă complexă, *Arca Bunei speranțe* este o parabolă a cărei construcție își bazează rezistența pe o solidă armătură filozofică ; vechiul mit al diluviului este repovestit și modelat pe o problemă majoră a contemporaneității. Minuscula colectivitate plutitoare care populează arca bătrînului Noe reproduce, la scară redusă, agitațiile și orientările lumii de azi, pericolele care o pîndesc, dar și căile de salvare. Dealtfel, autorul, cu nonșalanță deconcertantă, își demască procedeele : expunînd lista personajelor cunoscute nouă din legenda biblică — Noe, Sem, Ham, Jafet —, el ne avertizează : „acțiunea se petrece în zilele noastre“,

pentru ca indicațiile de regie să înceapă cu precizarea „ne instalăm în plin simbol”. Legendă — simbol — contemporaneitate, acesta este traseul urmat de subtila demonstrație a lui Ion D. Sîrbu, dramatică prin capacitatea de a alerta conștiințele, captivantă prin pregnanța conflictului și prin construcția impecabilă.

Preluând un material dramatic generos, regizorul Szombati Gille Ottó a realizat un spectacol remarcabil, a cărui principală calitate rezidă în armonizarea acțiunii cu substanța de idei a textului. Regizorul „intră” în mit cu precauție, evită capcanele, ține tot timpul cont de faptul că „acțiunea se petrece în zilele noastre”, dar în același timp nu simplifică, nu osifică și nu vulgarizează mesajul, așa cum s-ar fi putut întâmpla dacă ideile ar fi fost ostentativ subliniate. Aceste idei se conturează frumos prin aburul legendei, în timp ce repovestirea legendei se justifică datorită semnificațiilor ei contemporane. În felul acesta, arca — sugestiv imaginată de scenograful Biró I. Géza, într-adevăr „vas ultramodern, amestec de transatlantic și distrugător, construit din oțel și avînd toate instalațiile tehnice necesare”..., cum cere autorul, și în același timp spațiu teatral, cu încărcătură dramatică — plutește ferm, iar „echipajul” e, în mai toate cazurile, la datorie. În rolul lui Noe, Miske László face încă o dată proba unei mari forțe interpretative: personajul are monumentalitate, întreaga lui făptură exprimă gravitate în fața pericolelor ce a-

menință colectivitatea, totul realizat cu o extremă economie de mijloace și cu o rară tensiune lăuntrică. El a avut în V. Csiky Ibolya o parteneră adecvată: Noa devine arhetipul maternității, acțița transformă evanescenta personajului într-o încununare a vieții, înscrisă firesc și inexorabil între naștere și moarte. Intrarea în neființă înseamnă încheierea rostului ei pe lume. În această ciclică succesiune, tînăra Ara reprezintă „schimbul” următor — păstrătoare a legatului lăsat de Noa —, datoare să iubească și să nască, simbol al vieții în veșnică regenerare. Pentru o debutantă cum este Molnár Julia, rolul este pe cît de generos pe atît de dificil; el a fost însă satisfăcător rezolvat: farmec feminin, tandrețe, ingenuitate, dar și o înnăscută abilitate, ce ține de asemenea de „eternul feminin”. Dintre cei trei frați, Iafet — interpretat de László Attila — și-a trăit cu convingere și bucuriile, dar și dezabuzarea, personajul fiind bine plasat în umbra tragicului; în Ham, Fekete Károly a fost exact, în limitele unei onorabile corectitudini, în timp ce Körösi Csaba (Sem), debutant și el, ne-a apărut depășit de povara personajului, încrîncenarea perpetuă neputînd să exprime natura complexă a acestuia. În fine, în Protos, Szentmiklosi József a marcat cu sensibilitate drumul omului spre cunoaștere, înobilarea lui prin afect și rațiune: omul ajunge om cînd e în stare — în egală măsură — să gîndească și să iubească.

Dumitru CHIRILĂ

PIESA ROMÂNEASCA ÎN PREMIERA ABSOLUTA

TEATRUL DE NORD
DIN SATU MARE

VIAȚĂ PARTICULARĂ de Constantin Cubleşan

Data premierei: 24 noiembrie
1983.

Regia: VICTOR TUDOR POPA.
Scenografia: EDITH SCHRANTZ
KUNOVITS.

Distribuția: CAROL ERDÖS
(Valentin); CAMELIA MAXIM
(Lola); DANA TALOȘ (Silvia);
MARIUS BODOCHI (Boby); RADU
AMZULESCU (Paul); ECATERINA
BORDAȘ (Jeni).

Viață particulară, a doua premieră absolută în actuala stagiune din dramaturgia lui Constantin Cubleşan (după *Ispita* sau *Zborul de la cuib*, pusă în scenă la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca), este, cum autorul însuși o subintitulează, o „piesă sentimentală”. Nimic nou față de anterioarele lucrări ale acestui autor preocupat de o cauzistică a cuplului, grefată totdeauna pe fundaluri „civice”, de preferință plasate în mediu industrial. Apare și aici *șantierul*, mai mult ca un mod de existență contemporan, al cărui reprezentant este inginerul Valentin, cel ce suferă de o anume alienare afectivă, rezultată din exercitarea cu fanatism a autorității profesionale, în dauna „vieții particulare”. Există aici și o discretă atitudine polemică față de fenomenul de absolutizare a vieții profesionale, dacă nu chiar față de „cultul șantierului”, pentru că lucrurile se petrec — în mic, la nivelul sugestiei doar —



Dana Taloș, Carola Maxim și, în plan secund, Carol Erdős portretizează eroii unei „piese sentimentale“

ca în *Hoțul de vulturi* de D. R. Popescu, unde alt devotat al vieții de șantier se descoperă în cele din urmă frustrat de sensul omenesc al vieții. Acesta este fundalul pe care Constantin Cubleşan aplică o problematică sentimentală de factură curentă și cu mesaj moral elementar. În singurătatea sufletească a vieții de șantier, Valentin încearcă, peste ani, să înnoade legăturile cu soția sa, pe care o repudiase pentru că aceasta dorea un copil (!). Legăturile nu se mai pot reface, dar mai mult din cauza necesității unei sancțiuni morale, resimțită de autor, decît din cauza absenței unor sentimente reciproce. Acestui plan al piesei i se suprapune altul, superior prin autenticitate; este cel al dragostei pure a tinerei Lola pentru Valentin, dragoste nedecarată, abia sesizabilă, care sfîrșește într-o dramatică neîmplinire sau într-o nebu-nească speranță. Finalul, construit pe aceste elemente, ridică valoarea piesei, accentuînd ca pe o însușire ce putea trece neobservată o anumită evanescență a reacțiilor și sentimentelor, dacă nu un inefabil al opțiunilor lăsate în suspensie...

Spectacolul lui Victor Tudor Popa poartă însemnele atît ale calităților cît și ale defectelor piesei, fiind simplu și simplitist totodată, pentru că, înainte de orice, *Viață particulară* este de o surprinzătoare simplitate epică: o unică întimplare clară, fără ascunzișuri ori subtexte, petrecută într-o cameră de hotel, expusă direct și salvată de didacticism printr-un final deschis... Și un spectacol fidel simplității textului, dezarmant de sincer și de tran-

șant în atitudinea morală, nu totdeauna „acoperit“ în scenele discursive, unde, pe lungi porțiuni, singurele solicitări teatrale sînt apelurile telefonice. Ajuși aici, să consemnăm ca singură intervenție regizorală (în marginea sau în afara textului) prezența în scenă a centralistei Jeni (în piesă, doar „voce“), care asistă la micile drame ce se consumă în camera de hotel. Amplasarea ei într-un soi de cabină situată în mijlocul scenei este cît se poate de frapantă vizual, dar nu îndeajuns de argumentată pentru semnificațiile dorite. Un final bine condus, nu lipsit de o nuanță elegiacă, definitivează un spectacol de atmosferă, ușor și comunicativ, la realizarea căruia o contribuție hotărîtoare și-a adus-o un grup de actori tineri și foarte tineri. În rolul Lolei, compus cu un aer băiețos-sportiv, sub care se presimt adîncimi afective aseunde cu mîndrie sau cu resemnare, debutul Cameliei Maxim este convingător. Jocul ei pe marginea unui abis al sentimentelor, deși nu este lipsit de unele artificii și poze, a fost primit cu simpatie de publicul sătmărean. Mai puțin norocos, poate și din pricina unei distribuiri greșite, a fost debutul lui Radu Amzulescu, într-un rol de maturitate pe care nu reușește să-l împlinească plauzibil. În singura sa scenă — confruntarea cu Valentin —, este inegal, precipitat, fără seninătatea și siguranța calmă pe care i-o dă personajului soliditatea relației sale cu Silvia. Dana Taloș, glacială, contrafăcută, exagerează austeritatea profilului moral al Silviei, dar, desigur, dincolo de toate acestea, ea asigură fondul

de semnificații al partiturii. Un portret în tonuri moi, discrete, cu ezitări expresive și impulsuri greu cenzurate, realizează Carol Erdős în Valentin. Marius Bodochi, de asemenea, este relaxat și firesc în rolul îndrăgostitului perseverent.

Nimic deosebit de semnalat în decorul creat de Edith Schrantz Kunovits, cu excepția unei mari ferestre în fundal, nu

îndeajuns de mare, însă, pentru a ridica obiectul la rangul de simbol. Costumele, de o îndrăzneală a liniilor și a combinațiilor de culori ce le face mai potrivite parcă pentru o paradă a modei, nu sînt definitive pentru personaje.

Mircea GHIȚULESCU

CLASICII NOȘTRI

TEATRUL DRAMATIC
DIN BRAȘOV

NĂPASTA

de I. L. Caragiale

Data premierei: 18 noiembrie
1983.

Regia: IOAN GEORGESCU.

Scenografia: DOINA ANTEMIR.

Distribuția: DAN DOBRE (Dragomir); VICTORIA COCIAȘ-ȘERBAN (Anca); MIRCEA ANDREESCU (Ion); ANDREI RALEA (Gheorghe).

Ioan Georgescu, actor prin formație și regizor velleitar, a pus în scenă în sala Studio a teatrului brașovean un spectacol după *Năpasta* care nu e lipsit de interes, cel puțin în intenții. Spectacolul încearcă să dezvăluie semnificații și justificări noi ale acțiunii și caracterelor. S-a vrut, chiar dacă nu s-a reușit decît în parte, o luminare din unghiul conștiinței a pornirilor obscure, a psihologiilor primare ale principalelor personaje (Ion, Dragomir, Anca), și, pentru aceasta, s-a făcut exces de psihologism.

În concepția realizatorului, Dragomir, obsedat de crimă, își trăiește obsesia ca pe un greu chin lăuntric, cu atît mai greu de îndurat cu cît îi va lipsi voința să se mărturisească. E un psihotic cu voința măcinată de tănuirea cu orice preț a ideii obsesive. Dan Dobre interpretează cu forță de sugestie tocmai această luptă a eroului cu propria-i slăbiciune, marcîndu-i cu finețe căderile din starea de autostăpînire aparentă, pe un fond supratensionat, de om cu nervii zdruncinați pînă la degingoladă și abulie.

Anca, în interpretarea Victoriei Cociaș-Șerban, nu mai este răzbunătoarea de

sorginte hamletiană, cum o vedea G. Călinescu, ci o femeie care urăște lumea și-l înșală pe nesuferitu-i soț cu învățătorul, pe care ar dori să-l facă instrumentul urii sale. Dacă Anca devine principala purtătoare de păcat, ațîțindu-l la crimă pasională pe Gheorghe, se pierde motivația etică superioară a ideii de justiție, căreia ea i-ar fi fost mandatară.

Lui Ion Nebunul, Mircea Andreescu îi inoculează o bună doză de luciditate, chiar de abilitate, care ne face uneori să bănuim că delirul său este mai mult un mod de apărare în fața posibilităților agresivității din partea oamenilor. El nu mai are rolul de mijlocitor inconștient al unei justiții transcendente, ci caută doar să înțeleagă absurdul destinului său de damnat social și moral. În fine, în rolul învățătorului Gheorghe, Andrei Ralea schițează tipul intelectualului cu instincte reprimite și cu o viață sentimentală egoistă, neparticipativă.

Asa fiind înțelese personajele, drama își pierde misterul său naturalist; pandemonismul este redus la o cazuistică de conștiință, suportată și rezolvată — e drept, viguros — de Dan Dobre, în rolul (devenit, acum, principal) al lui Dragomir, singurul personaj care, în această variantă de citire regizorală, își păstrează, dacă nu chiar își amplifică, motivațiile sufletești. Celelalte personaje cad în planul minor al interesului nostru estetic. Lipsite de mister, acțiunile lor sînt lipsite de dramatism, dacă nu chiar forțate. Anca este o „infernă” de duzină, iar sinuciderea lui Ion, în noua ipostază a personajului, nu mai poate fi crezută.

Decorul acestui spectacol, semnat de Doina Antemir, cam încărcat, amestecă obiecte de gospodărie țărănească într-o arhitectură ce sugerează un fel de naos. O masă din centru, la care Dragomir face dese libații, vom descoperi cu stupoare că e de fapt un sicriu. Ideea decorului, în intenție interesantă, este excedată de ostentația expresiei.

Constantin RADU-MARIA

TEATRUL DE STAT
DIN TURDA

O NOAPTE FURTUNOASĂ

de I. L. Caragiale

Data premierei : 18 noiembrie
1983.

Regia : IOAN PITARU. Scenografia : GHEORGHE MATEL.

Distribuția : MARIN D. AURELIAN (Jupin Dumitrache Titircă-Inimă Rea) ; VASILE IUȘAN (Nae Ipingescu) ; SERGIU IVA (Chiriac) ; STELA FURCOVICI (Spiridon) ; STELIAN STANCU (Rică Venturiano) ; MARIA JUNGHIETU (Veta) ; LILIANA GHÎȚĂ (Zița).

Poate părea temerară ideea de a pune în scenă, în vecinătatea atîtor termeni de comparație mai mult sau mai puțin iluștri, *O noapte furtunoasă* ; Ioan Pitaru, regizorul spectacolului de la Turda, nu s-a lăsat însă intimidat de ceea ce am putea numi *competiția Caragiale* în regia română contemporană, oferind o lectură proprie a celebrului text. Spectacolul turdean propune o portretistică insolită.

Prin intervențiile operate asupra structurilor tipologice, Ioan Pitaru realizează o satiră a senilității agresive și a unui haos total. Cavalerii „ambției de familist“ a lui Jupin Dumitrache (Nae Ipingescu, Chiriac), cărora li se adaugă toate celelalte personaje, pornesc într-o expediție de un comic enorm în urmărirea lui Rică Venturiano, nemaobservînd, în buimăceala generală, că Rică este printre ei și participă la propria-i urmărire. Axul demonstrației regizorale pare a fi susținut de Jupin Dumitrache și de Rică Venturiano. Jupinul este un senil primejdios care ajunge să dirijeze discret o conspirație totuși bufonă împotriva lui Rică Venturiano. Jupin Dumitrache este un „pasional de mahala“, tiran și agresiv în toate relațiile sale, cu excepția celor conjugale, temperindu-și cu luciditate crizele de gelozie ; un final excelent îl expune în ipostaza, deseori neglijată, de exponent al forței coercitive. Rică Venturiano este adus, în mod surprinzător, spre... Agamiță Dandanache, în sprijinul aceleiași intenții — demascarea unei lumi a senilității agresive. Peltic, bilbiit, Rică Venturiano face figură de persecutat în interiorul acestei lumi neverosimile prin exces de caricatură (nu o dată ieftină). Elemente-surpriză descoperim și în portretul lui Spiridon, văzut ca un soi de spion al lui Jupin Dumitrache ; ponderea lui în toată desfășurarea de „evenimente“ ale piesei este mult mai importantă, de vreme ce îl bănuiești a fi cel care le „toarnă“ cînd pe Veta, cînd pe Zița — ceea ce nu-l scutește de masivele „recom-

O satiră a senilității agresive... un comic enorm



pense" corporale din partea lui Jupin Dumitrache sau a lui Nae Ipingescu. Celelalte trei personaje (Chiriac, Veta, Zița) sînt interpretate oarecum în spiritul tradiției, regizorul considerînd probabil că intervențiile operate reprezintă argumente suficiente pentru demonstrația sa. Chiriac se abate totuși de la viziunea viril-pasională consacrată și devine un amoretz plîngăreț care nu mai contează pe orbirea lui Jupin Dumitrache; Veta este astfel silită să se adapteze unui joc confuz între atașamentul pentru soț și dragostea pentru Chiriac, iar Zița rămîne aceeași ingenuă de mahala, stridentă și apelpisită.

Evoluția actorilor va reflecta valoarea pe care regizorul o atribuie fiecărui personaj. Dincolo de unele scăderi de ritm în prima parte a spectacolului, Marin D. Aurelian este un Jupin Dumitrache de o surprinzător de adecvată brutalitate și viclenie; Stelian Stancu, în Rică Venturiano, ne convinge printr-un *contre-emploi* realizat cu un deosebit simț al caricaturii. Stela Furcovi, în Spiridon, uzează de o inspirată mimică de clown contrariat, mai puțin potrivită însă în momentele cînd o spionează sau o pîrăște pe Veta — acțiuni executate parcă din plăcere proprie, și nu la porunca lui Jupin Dumitrache, cum s-ar cuveni. Lipsesc aici o notă de servilism ipocrit în relația lui Spiridon cu stă-

pinul său. În interpretarea Mariei Junghietu, Veta se păstrează în datele știute, într-o compoziție bazată pe cunoscuta pasionalitate a personajului, la care se adaugă o notă de satisfacție superficială. Un anume echivoc, sau indecizia între comic și dramatic, între pasiune și caricatura acesteia, lipsesc personajul de unitatea stilistică necesară. Este cert că Veta și Zița au intrat în calculele regizorale doar ca personaje de plan secund, Zița mai ales fiind considerată un simplu incident în dezvoltarea acțiunii comice. În interpretarea Lilianeii Ghiță, Zița capătă accentele țipătoare ale unui personaj *kitsch*; efortul din prima parte o epuizează însă pe actriță, ceea ce se manifestă nu numai în tonusul general al jocului, ci și vocal, în finalul spectacolului. Corect, uneori prea amuzat de propria sa ipostază comică, este Vasile Iușan (Nae Ipingescu), iar cu o anumită tendință spre parodia minoră (caracteristică, uneori, și spectacolului), Sergiu Iva compune un Chiriac amuzant.

Făcînd abstracție de toate obiecțiile posibile, actorii turdeni joacă, în cea mai contagioasă bună-dispoziție, un spectacol plin de vervă, cu ingenioase rezolvări scenice, mai ales în partea a doua, nu lipsit însă și de soluții gratuite, ușor de eliminat.

Mircea GHITULESCU

ALTE PREMIERE

TEATRUL MIC

IVONA, PRINCIPESA BURGUNDIEI

de Witold Gombrowicz

În acordurile sarcastic cadențate și batjocoritor învelselitoare ale unei muzici de coridă-carnaval, într-o paradă mărșăluitoare, întreaga Curte avansează amenințător către rampă: figuri grotesți, măști ce exprimă rolul și funcția, într-o ierarhie și un protocol ce nu lasă loc îndoielii, înveșmîntate în costume-uniformă deopotrivă elegante și sinistre, încep să mișune, să se agite, să acționeze, reglate și dereglate după legile unui mecanism infernal pus în mișcare cu o precizie matematică.

Spectacolul Teatrului Mic introduce cu autoritate în peisajul artistic al stagiunii un autor aproape necunoscut publicului nostru; în pofida faptului că *Ivona*,

Data premierei: 4 noiembrie 1983.

Regia: CĂTĂLINA BUZOIANU.
Decorul: MARIE-JEANNE LECCA.
Costumele: LIANA MANTOC. Muzica: MIREOA FLORIAN. Mișcarea scenică: RALUCA IANEGIC (consultant: CSEH SZABOLCS).
Versiunea românească: OLGA ZAICIK.

Distribuția: RODICA NEGREA (Ivona); MITICĂ POPESCU (Regele Ignațiu); LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ ((Regina Margareta); DAN CONDURACHE ((Principele Filip); FLORIN CĂLINESCU (Șambelanul); IOANA PAVELESCU-SION (Iza); MARIAN RÎLEA (Chiril); DINU MANOLACHE (Ciprian-Inocențiu); DOINA ȘERBAN, MONICA MIHĂESCU (Doamnele de la Curte); MARIA POTRA (Mătușă a Ivonei); ELENA POP (Înaltul judecător, Mătușă a Ivonei); PETRE MORARU (Mareșalul Curții); SORIN MEDELENI (Cancelarul); ODALIS GUILLERMO PEREZ (Caporalul).



Registrul tragicomic : Leopoldina Bălănuță, Florin Călinescu și Mitică Popescu

Scenă de tulburătoare 'frumusețe picturală. Dreapta, Rodica Negrea și Dan Condurache



principeasa Burgundiei a apărut în traducere românească acum un deceniu, urmată imediat de o reprezentație ce s-a înscris ca un act de pionierat artistic pe scena Naționalului ieșean, Witold Gombrowicz, nume de primă mărime în literatura secolului XX, nu și-a dobândit statutul binemeritat în conștiința noastră culturală. Și-l obține acum, prin această strălucită montare, pamflet dramatic în imagini dense, percutante și de o stranie originalitate, imaginat și realizat de Cătălina Buzoianu.

Personalitatea artistică puternică, inconfundabilă, a Cătălinei Buzoianu — creatoare a unui stil propriu de o vigoasă teatralitate, ce plasticizează cîmpul senzorialului și potențează cu frenezie planul vizualului — s-a impus prin ultimele montări realizate pe scena Teatrului Mic, toate, *spectacole de autor*, de real prestigiu artistic. Le reunește o trăsătură distinctivă, care face ca, dincolo de specificitatea materialului dramatic și de distanțate stilistice dintre autorii abordați, Pirandello sau Bulgakov, Săra-ru sau Ecaterina Oproiu, spectacolele să aibă o „genă” comună, lesne detectabilă: o energie spirituală de o factură aparte, demonstrativă aș spune, ce avansează de liberat planul „tezei”, conspectul „critic” la vedere, în „rama” unei concepții regizorale afișate; apoi, capacitatea de a încorpora idei, concepte, subtexte, în imagini puternice, picturale, sau în construcții scenice de un pronunțat polimorfism; și, nu în ultimul rînd, apetența pentru tratarea eseistică, pentru contextul cultural, o anume predilecție pentru transferul de situații, de motive, într-o preluare liberă a bibliografiei exhaustive. Aplicata și chiar pedanta cunoaștere a scriitorului, a universului literar propus se aliază cu modelarea obstinată a viziunii proprii, cu o întransigentă susținere a discursului regizoral. Rezultatul: acel extraordinar spectacol pirandellian *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* sau reprezentația Gombrowicz, de azi.

„Înainte de a crea starea estetică, un spectacol trebuie să creeze starea de atenție”, ne spune Aureliu Manea în *Energile spectacolului*. Montările Cătălinei Buzoianu se supun acestui imperativ. Pe Gombrowicz, regizoarea nu l-a urmat cu dinadinsul în traiectoria lui estetică, pavată cu sisteme și teorii specifice (în care tirania Formei reprezintă doar unul din tre multiplele capitole), ci ni l-a descoperit, căutînd un mod revelator pentru expunerea radicalismului atitudinii sale și, totodată, sensibilizarea publicului nostru la tipul *criticii gombrowiczienne*, agresiv antiburghez și structural nonconformistă. Witold Gombrowicz continuă să aibă „cotă literară” ridicată: în Polonia i se joacă azi nu numai piesele, ci și proza, în adaptări și înscenări

variate (*Transatlantic, Posedații, Ferdurke* etc.); în mari universități din Europa și Statele Unite i se consacră seminarii de studiu, iar asupra oamenilor de teatru el exercită o adevărată fascinație, poate și pentru că ambiguitatea reprezintă una dintre „cheile” acestei opere, iar polisemia ei este cu atît mai ispititoare pentru practicienii scenei și pentru cercetătorii din laboratorul limbajului teatral. Majoritatea cercetătorilor consideră *Ivona...* drept cap de serie pentru tipul de „operă deschisă”, piesa supunîndu-se cu ușurință unei considerabile varietăți de interpretare. Parabolă a principiului moral, substanțializare a esenței „intolerabilă într-o societate funciariamente constituită din acoperirea ei prin neconținută falsificare”, așa a fost reprezentată, mai ales în recente montări pe scenele lumii. Spectacolul de pe scena Teatrului Mic împinge alegoria pînă la limita demonstrației. E „spectacolul structurii și mecanismului Formei pe care o îmbracă Puterea deținută de un grup minoritar perfect organizat în pantomima conducerii”, ne spune regizoarea în caietul-program. Asistăm în consecință la un vehement pamflet politic, ni se prezintă o elocventă diatribă la adresa mecanismului puterii totalitare. Astfel, o „operă pură”, cu „o structură perfectă” — ce filozofează într-un mod cu totul original despre Formă și Deformare —, a fost cutezător integrată în programul de atitudine militantă și preluare creatoare a marilor valori contemporane, propriu scenei din fostul Săringar.

Reprezentăția are o unitate stilistică impresionantă: decorul (autor, Marie-Jeanne Lecca), precum și costumele (Liana Manțoc), machiajul, mișcarea scenică, muzica (Mircea Florian), într-un cuvînt, toate compartimentele montării, pe toate palierele, fuzionează impecabil pentru a susține desfășurarea unui joc actoricesc de înaltă clasă. Registrul e tragicomic, de un grotesc dramatic: o „moralitate” zflemitoasă, un „mister negru” al terorii terorizate, la rîndul ei, de Abarație. Cubul, paralelipipedul transparent, „pătratul magic” în care se desfășoară cu subtilitate acțiunea „în cerc” a piesei, nu reprezintă doar un provocator și ingenios cadru de joc, ci și un spațiu multifuncțional ce facilitează mișcarea acrobatică a actorilor — deschizînd căi de acces către *n* asociații posibile! Este un cadru prin excelență ludic, barele și frînghiile elastice sugerează și cupola circuitului... Fiindcă autorul și-a dorit piesa „o parodie grotescă și sublimă a unor scene shakespearene”, am presupune că regizoarea face și un rapel subtil la *Visul...* imaginat de Peter Brook! În această geometrică moleculă de cristal, ca într-un insectar uriaș foiesc bezmetic ființe grotești și periculoase, funestele marionete

mînuite de un sinistru șambelan — Curtea regelui Ighațiu. Costumele ne plasează fără echivoc într-o „toamnă a patriarhului“, într-o dictatură de coloratură sud-americană, iar mișcarea mecanizată a acestor manechine însuflețite (Raluca Ianegic și Cseh Szabolcs), ce sfidează parcă legile gravitației, imprimă tabloului dimensiunea caricaturală indispensabilă, fiind și o sursă continuă de magnetism scenic. Tehniciană a imaginii, creatoare de poetică regizorală, Cătălina Buzoianu suprasolicită inspirat planul vizual; montarea are structura unui film suprarealist de desene animate, fotografiile se succed năucitor și cu o rigoare ce se înscrie în stilul de lucru, nici un detaliu de mișcare, nici un gest, nici o expresie, nimic nu e întâmplător. Se urmărește și se produce, — dinspre rampă către sală — o stare de iritare, de enervare, agresarea spectatorilor fiind programată concomitent cu escaladarea agresiunii împotriva Ivonei! Sîntem chemați la o vivisecție, ne aflăm parcă la „lecția de anatomie a profesorului Culp“, plasată sub deviza distrugător-permisivă „cu ea (Ivona n.n.), îți poți permite orice“! Obesia biologicului e omniprezentă; să nu uităm că Gombrowicz însuși consideră că „...Ivona provine mai degrabă din biologie“..., prin aceasta se apasă asupra degradării condiției umane. Totodată e semnul friabilității „trestiei gînditoare“, semn ce provine din trusa de unelte a regizoarei. Vă amintiți de masa de operație din spectacolul Pirandello? Instrumentarul apare și aici. Unele scene ne trimit la clownii triști, androgini, ai lui Picasso (de o tulburătoare frumusețe picturală e scena în care prințul Filip o leagă în brațe pe inerta-i logodnică), altele, de tablourile lui De Chirico sau Fernand Léger. Obiectele, puține, dețin funcții misterioase sau au atribute sociologic relevante: canapeaua — tron — bideu — sicriu — cușcă; camera de filmat ne trimite la nelipsitul aparat fotografic cu burduf din spectacolele lui Kantor (discipol al lui Gombrowicz !); găina jumulită — din scena Regina-Prințul — aduce insolitul element suprarealist, bizareria indispensabilă din compoziție... Bogăția, abundența semnificațiilor ce derivă din acest joc crud dar nu lipsit de milă, feroce dar nu lipsit de inocență, comic, plin de un haz sarcastic, și trist, melancolic pe alocuri, fiind scerp-

tic și lucid — o dau actorii. Se practică un joc colectiv, omogen, de echipă, comunicarea circulă pe multe canale, figurația e elocventă, rolurile secundare au aplomb și anvergură, protagoniștii sînt strălucitori, iar marea performanță o atinge interpreta Ivonei. Rodica Negrea, cum s-a mai spus și cum s-a descris, realizează aici o veritabilă creație, impunându-se cu acest rol de fantastică și expresivă muțenie în rindul veritabilelor vedete și capete de afiș. Cuceritor prin înnoirea mijloacelor și inteligența compoziției ne apare și Dan Condurache: Prințul Filip este cu stil și eleganță un cabotin fermecător și un asasin primejdios, un ins detracat și un tînăr mistuit de abso-lut, un libertin mussetian și un „străin“ de sorginte camusiană, un posedat și un bufon, semnîndu-și multiplele măști cu semnătura inconfundabilă a tiranului absolut. Leopoldina Bălănuță și Mitică Popescu compun, avînd o paletă extrem de darnică în nuanțe, cuplul regal: ifose studiate, distincție de fațadă, turpitudine jalnică, mărginire umflată — ea; poză marțială, porniri deșucheate, autoritate găunoasă, cinism răscopt — el. Funcțiile oculte deținute la Curte de emisarii, consilierii și agenții secreți ai Puterii sînt fixate cu precizie și expresivitate de Marian Rîlea și Florin Călinescu; Ioana Pavelescu-Sion (Iza) este pe deplin specializată scenic în încarnările Ispitei (voluptate și perfidie); Dinu Manolache într-un rol episodic comunică o tipologie comună și destul de răspîndită — cea a lașității jalnice și agresive, izbutind să fie convingător-repulsiv. Restul distribuției — Doina Șerban, Monica Mihaescu, Maria Potra, Elena Pop, Sorin Medeleni, Petre Moraru, Odalis Guillermo Perez — aduc pitorescul cu precizie, contribuind în mod egal la reușita „fiestei“. „Rîsul lui Gombrowicz — notează Jan Kott — își are sursa în Saturnale, în *parodia sacra* și în carnaval, acolo unde cei slabi și naivi se opun celor puternici și experimentați, victoria revenind celor dintii“. Este meritul Cătălinei Buzoianu de a fi impus pe scenele noastre rîsul acestui important scriitor contemporan, și de a fi denunțat, prin intermediul lui, insolite forme de tiranie și intoleranță, avertizîndu-ne asupra imaginabilelor primejdii ce amenință „fragila picătură de umanitate“.

Mira IOSIF

TEATRUL GIULEȘTI

PĂLĂRIA FLORENTINĂ

de Eugène Labiche

Data premierei : 3 noiembrie
1983.

Regia : TUDOR MĂRĂSCU. Sce-
nografia : SANDA MUȘATESCU,
EUGENIA BASSA CRÎȘMARU. Mu-
zica : VASILE VESELOVSCHI, RA-
DU ȘERBAN. Traducerea : ALECU
POPOVICI.

Distribuția : CONSTANTIN MĂ-
RU (Fadinard) ; RADU PANAMA-
RENCO (Nonancourt) ; RODICA
MANDACHE (Anais) ; GELU NIȚU
(Emille Tavernier) ; TRAIAN DÂN-
CEANU (Vezinet) ; ADRIANA
ȘCHIOPU, JEANINE STAVARACHE
(Hélène) ; ATHENA DEMETRIAD
(Clara) ; ION CHIȚOIU (Tardi-
veau) ; ION ANGHEL, NICOLAI
IVĂNESCU (Beauperrhais) ; ANA
TROFIN (Virginie) ; ANCA NE-
CULCE (Baroana de Champigny) ;
EUGEN UNGUREANU, MUGUR
ARVUNESCU (Achille de Rosalba) ;
ADRIAN VIȘAN, GEO COSTINIU
(Felix) ; RADU GH. ZAHARIA (Ca-
poralul) ; GINA TRANDAFIRESCU
(Clotilde) ; MIRCEA CONSTANTI-
NESCU (Fadinard, Bobin).

Oricît de pretențios ar fi publicul de teatru, oricît de avansat în cerințe și exigent în aprecieri, el va gusta întotdeauna o comedie bine scrisă, chiar o comedie ușoară, ale cărei peripeții în lanț nu depășesc prea mult zona interesului de intrigă și a efectelor de qui pro quo. Cu alte cuvinte, a vodevilului, care nu-și propune decît să stîrnească veselia spectatoților și să-i amuze cu o cavalcadă de surprize, răsturnări de situații și poante. „Publicul vrea să rîdă, vrea comedii... veșele“, spune autoarea volumului de *Istorie a literaturii franceze* publicat la noi, Sorina Bercescu — și dacă îi dăm dreptate în ceea ce privește opțiunea epocii istorice pe care o comentează, îi dăm cu atît mai mult dreptate cînd, pomenind de Eugène Labiche, maestrul vodevilului francez din secolul trecut, ale căruj piese „s-au jucat multă vreme, stîrnind risul în numeroase săli de teatru ale Europei, în special“, explică asta prin faptul că

„au fost pe gustul publicului de ieri și de azi“.

Ce voia publicul de ieri ? Ne servim de mărturia unui alt istoric, Vito Pandolfi : „publicul din vremea lui ridică în esență două pretenții : să i se dea comedii care să-l amuze fără să-l tulbure (...) și să vadă pe scenă o acțiune verosimilă... care să-i pară totodată luată din viața cotidiană“ (*Istoria teatrului universal*, vol. III). Ce făcea autorul numeroaselor comedii ușoare, atît de gustate în sălile din Europa, membru al Academiei franceze, Eugène Labiche ? Spune un contemporan, Jules Lemaitre : „Veselia sa... ne inspira un fel de stimă și respect, într-o vreme cînd toată lumea nu vorbea decît de refacerea forțelor națiunii. Iar veselia aceasta era semn de sănătate“ (*Impresii din teatru*). Cu alte cuvinte, igienă morală, însănoțire a spiritului, prin atitudinea îndrăzneată și vicioasă de a lua în ris metehnele oamenilor din epocă, interesele pecuniare în primul rînd, vicțiile, înșelăciunea, minciuna ș.a.m.d. Ritmul galopant al farsei și verva cu care îl susține în piesă n-au, parcă, altă justificare decît aceea determinată de nerăbdarea personajelor de a-și salva o aparență pe care fondul n-o mai exprimă. E triumful moralei burgheze asupra moralei aristocratice, și, într-un Paris al anului 1851 (data prezentării piesei), Labiche vedea bine ridicolul unora și-al altora, invitîndu-și compatrioții să vadă și să rîdă la fel. Această perspectivă și atitudine sănătoasă justifică adeziunea de care se bucură și acum opera sa și explică de ce e și astăzi pe gustul unui public dispus să se amuze de tot ce contravine normelor fi-rești de conduită și de existență. Că mai e dispus, citeodată, să se amuze fără să se tulbure, intră și asta în sfera de opțiuni actuale ale publicului de teatru, fără să constituie, însă, ca odinioară, o manifestare preferențială.

Ce pretext mai nostim pentru peripețiile proaspătului mire Fadinard decît infirzierea provocată de apetitul subit al calului său de la trăsură pentru pălăria de pai agățată în virful unui tufiș de o doamnă cam imprudentă, care-și petrece timpul la umbra frunzișului romantic cu un focos ofițer ? Lanțul se pune în mișcare, și bietul Fadinard, nevinovat de asta, dar vinovat îndeajuns de alte, începe o goană furibundă pentru aflarea unei alte pălării, care să salveze onoarea doamnei, avînd pe urmele lui întreg alaiul de nuntă iritat și amenințător. Verva e în ritmul acestei alergături, în suita de contrapuncte în care se află mereu Fadinard față de ceilalți, și a acestora unui față de alții, în varietatea portretelor schițate cu o linie abilă și a replicii vii, sprînzare, pline de haz, pe care o rostesc



**Constantin Măru,
Gelu Nițu și Rodica
Mandache în par-
titura de mare succes**

personajele în orice situație, derutate puțin de acest joc, dar îndirjite în menținerea aparențelor. Versiunea românească, împănată cu savuroase cuplete, semnată de Alecu Popovici, sporește hazul comediei, iar muzica semnată de Vasile Veselovschi și Radu Șerban îi dă vervă și relief comic. De fapt, e o versiune care s-a mai jucat pe această scenă, cu mult succes, în 1966, când, dacă ne amintim bine, partitura prilejuise creații irezistibile lui Cornel Vulpe, Ștefan Bănică, Tamara Buciuceanu-Botez și unei debutante al cărei har reprezenta o plăcută surpriză, Mariana Mihuț. Actuala versiune e regizată cu fantezie și bungalow de Tudor Mărăscu; relieful și coloritul reprezentației sînt sporite și de inspirația scenografelor Sanda Mușatescu și Eugenia Bassa-Crișmaru. Un pianist, uneori implicat, de multe ori detașat (Andrei Tănăsescu), acompaniază, ca la o seară intimă, cupletele susținute de protagoniști în general bine, dar nu întotdeauna clar și „în notă”. Ni se pare că insistența regizorului pe detalii, pe încărcarea fiecărei replici cu gesturi de efect, cu poante, grija pentru strălucirea țesăturii comice, în bună parte inspirată și de reală ținută, afectează întrucîtva li-

bertatea de manifestare a personajelor, care nu mai evoluează întotdeauna pe o linie definită, ci pe ramificațiile mai multora, cu efect secundar. Asta explică de ce aparițiile destul de variate ale figurilor schițate aici n-au și hazul exploziv scontat. Constantin Măru (Fadinard) joacă toată deruta personajului, mai puțin motivația ei și identitatea sa; Radu Panamarenco (Nonancourt) e agresiv la început, apoi se diluează în propria lui situație; Rodica Mandache (Anaïs) și Gelu Nițu (locotenentul Tavernier) joacă mai mult comicul situației, nu și rostul lor în rezolvarea ei; Athena Demetriad (Clara), Anca Neculce (Baroana de Champagne), Muger Arvunescu (Achille de Rosalba) schițează cu mai mult sau mai puțin efect momentele, dar nu lasă amintiri. Mai simple, mai clare, sînt contururile creionate de Adriana Șchiopu (Hélène), Traian Dănceanu (Vezinet), Ion Chițoiu (Tardiveau), Ion Anghel (Beauperrhuiss) și mai ales Mircea Constanținescu (Bobin). Ana Trofin (Virginie) și Geo Costiniu (Felix) izbutesc să aducă o nuanță personală în perechea de servitori, interpretată cu destulă naturalitate.

C. PARASCHIVESCU

SPECTACOLE-LECTURĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

DESPOT-VODĂ

de Vasile Alecsandri

O nouă, meritorie inițiativă a primei noastre scene: *Capodopere ale dramaturgiei românești și universale în lectura actorilor Teatrului Național*. În deschiderea ciclului, piesa *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri, prefătată de criticul Valeriu Râpeanu, a prilejuit — spre plăcuta surpriză a auditoriului — o reprezentare de un gen deosebit, avînd, în pofida economiei de mijloace, acea calitate *teatrală* datorită căreia capătă reală eficiență culturală.

O sală a tronului cu două șiruri laterale de scaune, o pasarelă străjuită de un gong uriaș, iar în prim-plan, pe o catifea roșie, coroana: un cadru scenografic impunător, auster, realizat cu simplitate și eleganță de George Doroșenco. Scrupulos desenată este și mișcarea scenică. Regizoarea Anca Ovanetz-Doroșenco a dat montării un ritm alert, regîndînd drama dintr-o perspectivă modernă asupra spiritului romantic. Acești contemporani în haine de stradă — actorii —, insinuați într-o lume de legendă, urmează parcă imboldul deghizărilor practice în epocă. Improvizarea, regizată cu strălucită aplicație, avansează profitînd de scenicitatea intrinsecă a textului; magia cuvîntului strunit în vers fascinează parcă mai puternic în această ambianță a convenției declarate. Imaginația, deopotrivă solicitată de text și de regie, are cîmp deschis, miza morală a piesei, dezvoltarea „răului lumii”, se conturează viguros, potențînd

farmecul și calitățile acestui inedit tip de spectacol-lectură.

În puține repetiții, întreaga distribuție a lucrat cu un exemplar profesionalism, ajungîndu-se în faza unei „generale” la care citirea textului pare doar o chestiune de... pedanterie. Iulian Necșulescu, Traian Stănescu, Matei Gheorghiu, Igor Bardu, Emil Mureșan, Marin Negrea figurează contradictoriile atitudinii ale grupului de boieri. Liviu Crăciun, Andrei Fintîi, Radu Ițcuș, Dan Ivănescu, Cristian Babeș au intervenții scurte, dar pregnante. George Motoi sugerează, în Alexandru Lăpușneanu, personalitatea derutantă a unui anxios, Gheorghe Cozorici are pentru Laski tonuri învăluitoare, de intrigant. Cu distincție, Cristina Deleanu schițează o blîndă Doamnă Ruxandra, Elena Sereda îmbracă straiile severei maici Fevronia, Silvia Popovici imprumută Carminei prestanța talentului ei, acordînd eroinei o amară, reținută demnitate. Candida Ana devine, în interpretarea Rodicăi Mureșan, o blondă Evă care se înfruptă cu voluptate din mărul ispitei. George Oancea reușește o compoziție la granița dintre grotesc și tragic, păstrînd în efuziunile comice un fior neliniștitor ce face ambiguă nebunia bufonului Ciubăr-Vodă, cel care va infăptui uciderea domnului venetic. Despot Eraclidul și-a găsit în Ovidiu Iuliu Moldovan interpretul ideal. Actor cu mari disponibilități ludice, cu o inteligență scenică remarcabilă, Ovidiu Iuliu Moldovan și-a conceput rolul pe coordonatele duplicității, apelînd atît la elementele din recuzita romantismului, cît și la o permanentă detașare, la o luciditate exacerbată. În interpretarea lui Ovidiu Iuliu Moldovan, aventurierul ambițios se apropie de febrilitatea exaltată a unui modern erou non-conformist, exponențial pentru o anume acută, actuală, criză de conștiință a umanității.

Irina COROIU

RECITALURI ÎNCHINATE UNIRII

Teatrele bucureștene au întîmpinat aniversarea a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român prezentînd în sălile proprii, pe scenele cluburilor muncitorești, în întreprinderi și instituții, în școli și institut de învățămînt superior, spectacole dedicate mărețului act al Unirii, infăptuit la 1 Decembrie 1918.

La Teatrul Național, actorii Silvia Popovici, Adela Mărculescu, Elena Sereda,

Iulian Necșulescu, Gabriel Dănculescu, Eugen Cristea, Alexandru Hasnaș au dat vibrație scenică poemului dramatic imaginat de colegul lor Emil Liptac. Regia a aparținut Ancăi Ovanetz-Doroșenco, care a contribuit în mod substanțial la transfigurarea acestor *File de istorie*.

Actorii Teatrului „Bulandra” Irina Petrescu, Ion Besoiu, Virgil Ogășanu, Mihaela Juvara, Lucia Mara, Rodica Suci,

Mircea Bașta, Diana Lupescu au conclucrat cu regizorul Petre Popescu, cu scenografa Doris Jurgea și cu ilustratorul muzical Romeo Chelaru la reușita spectacolului intitulat simplu, dar patetic *Unire-n cuget și-n simfiri*.

Teatrul Mic, în colaborare cu Biblioteca Municipală „Mihail Sadoveanu“, a prezentat montajul literar artistic *Coloana Unirii*. Au participat: Ion Dodu Bălan, Dumitru Bălăeș, Vasile Netea, Gheorghe Pituș și Mircea Micu. Și-au dat concursul actorii: Leopoldina Bălănușă, Mariana Cercel, Monica Ghiuță, Dinu Ianculescu, Nicolae Iliescu, Monica Mihăescu, Maria Ploae, Petre Moraru, Magda Popovici, Vasile Pupeza, Vistrian Roman, Doina Tamaș.

Teatrul de Comedie și Teatrul de Operetă au pregătit un spectacol de poezie și muzică regizat de Nae Cosmescu, reprezentatie care i-a reunit pe actorii Liliana Țicău, Iarina Demian, Aurora Leonte, Virginia Mirea, Sorin Gheorghiu, Daniel Tomescu, Florin Anton, Șerban Celea, Silviu Stănculescu și pe cîntăreții Liliana Pagu, Bianca Ionescu, Dorin Teodorescu. Și-a dat concursul și corul „Juventus“, al Casei de cultură a sectorului 5, dirijat de Valentin Gruescu.

Un colectiv al Teatrului „Nottara“, format din Gilda Marinescu, Lucia Mureșan, George Constantin, George Buznea, Violet Comănici, a prezentat spectacolul de poezie *Treptele Unirii*, realizat cu acu-

ratețe, de Alexandru Repan, în scenografia lui Sică Rusescu.

Actorii Teatrului Giulești Irina Maza-nitis, Anca Ledunca, Liana Mărgineanu, Jeanine Stavarache, Corneliu Dumitraș, Sabin Făgărășanu, Mircea N. Crețu, Jorj Voicu, Adrian Vișan, Florin Dobrovici, în frunte cu Agatha Nicolau, au alcătuit un înșufleșitor recital de versuri — *De-a pururea, gloria*.

Teatrul „Ion Creangă“ a realizat, pornind de la un scenariu de Mihai Constantinescu, Ileana Cîrstea și Gheorghe Pîrvulescu, montarea *Visul de aur*. Regizoarea Ileana Cîrstea a gândit reprezentatia în funcție de scenografia sugestivă a Elenei Simirad-Munteanu, avînd și aportul unui experimentat ilustrator muzical, ing. Lucian Ionescu. Interpreți au fost: Neofita Pătrașcu, Monica Roman, Marioara Sterian, Constantin Bîrliba, Mihai Constantinescu, Ion Enache, Constantin Fugașin, Cicerone Ionescu, Cristian Irimia, Mircea Mușatescu, Ion Petratu, Marius Rolea, Nicu Simion, Mircea Stroe, Gheorghe Tomescu.

Publicul de toate vîrstele și profesiile a apreciat cum se cuvine, aplaudînd îndelung, aceste manifestări susținute nu doar cu profesionalism, ci mai ales cu o caldă dăruire. Animați de nobile idealuri, de un înalt patriotism, actorii au ținut să participe și ei la marea sărbătoare a întregii țări.

I. C

Reprezentatia nr...

Reprezentatia nr...

... 100

NIȘTE ȚĂRANI

de Cătălina

Buzoianu

după Dinu Săraru

TEATRUL MIC

14 decembrie 1983

Intimplarea face să fi urmărit acest spectacol nu numai la premiera din mai 1981, ci de-a lungul vremii, la sediu sau la Opera Română, în turneu la Tirgu Jiu sau la Motru. Excepțională este vitalitatea acestei montări care, pe măsură ce trece timpul, dobîndește o putere de cuprindere aparte! Dacă dimensiunea filozofică conferită spectacolului de vizitarea regizoarei Cătălina Buzoianu a rămas aproximativ aceeași, dimensiunea umană, nutrită din replica vie a scriitorului Dinu Săraru, s-a dezvoltat în mod categoric, covîrșitor. Conceput emblematic teatral, dar montat cinematografic, spectacolul specula inițial simultaneitatea și interfeerența planurilor, ca pe niște efecte metonimice și

sinecdoche: sugestivele alegorii la care contribuie deopotrivă ritualurile și datinile strămoșești, ca și refrenele muzicale intercalate ca enunțuri incitante, creau analogii complexe. Acum, poetica montării este mai estompată, dar strălucește în forță umorul. La reprezentatia centenară, aplombul devine apanajul mai tuturor personajelor, interpreții asigurîndu-și aplauze la scenă deschisă. Mitică Popescu trece rampa, într-o identificare perfectă cu Năiță Lucean, acest erou cuceritor prin istețime și omenie; Valeria Seciu, ascunsă sub broboada Genică, face o veritabilă creație în rolul acestei femei simple și aprige; Dinu Manolache transmite cu aceeași intensi-

tate deruta și disperarea lui Pătru cel Scurt, iar masca nevastei oropsite de soartă e păstrată intactă de Carmen Galin. Pondere personajului justițiar Dumitru Dumitru e consolidată de Ștefan Iordache, Nicolae Pomoze cizelează gesturile onctuoase ale mărginitului Craina, Papil Panduru continuă să fie același „Ciclop” ridicol și obtuz, Vasile Nițulescu și Tatiana Iekel impun prin atitudinea sobră în scena agoniei părinților. Florin Vasiliu — un profil comic: moșul din Sacoț — aduce grăuntele de haz necesar, Liana Ceterchi și Mariana Cercel (Matracucele) au multă vervă în jocul lor grotesc. Gheorghe Visu fixează o tipologie, jucând cruzimea intransigenței absurde, urmată de umilința orgoliului rănit. Nicolae Dinică este în continuare masivul și vigurosul Gheorghe Oțăt, soție pe măsură fiindu-i Ana Scarlat. Vistrian Roman a preluat rolul lui Dumitru al lui Dincă, radiind o molipsitoare voioșie. Petre Moraru a revenit în rolurile sale, Ofițerul I și Procurorul, iar Monica Mihaescu, după ce a jucat cu succes și pe Matracuca II, este din nou vajnica Muiere a lui Dumitru al lui Dincă. Elena Pop e la fel de amuzantă în caraghioasa Veta lui Haralambie, fiind secundată cu grav sarcasm de Jean Lorin Florescu. Mihai Dinivale, Sorin Medeleni, Nicolae Ifrim, Jeana Gorea, Doina Șerban, Maria Potra, Constantin Dinescu, Nicolae Iliescu, Andrei Codarcea, Vasile Pupeza, Marius Ionescu, antrenaji în numeroasele reprezentații, și-au sporit pofta de joc pe măsura formidabilei autenticități a personajelor. Doar Florin Călinescu și Rodica Negrea — surprinzător! — nu sînt integrați (deocamdată?) în acest spectacol ce se anunță de o mare longevitate.

Irina COROIU

... 124

CUM S-A FĂCUT DE-A RĂMAS CATINCA FATĂ BĂTRÎNĂ

de Nelu Ionescu

TEATRUL GIULEȘTI

2 decembrie 1983

Seară de iarnă. Viscol. Eleganta sală Majestic se animă, în ciuda intemperțiilor publicul vine la teatru! Luminile se topesc, în timp ce un vâl alb ca neaua (figurare simbolică a purității sufletești ce nu poate fi maculată de compromisiurile vieții cotidiene) se ridică: singură în mijlocul scenei, eroina, Catinca. Replicile de un cîld umanism ale autorului trecut în neștiință (iată, în acest decembrie se împlinește un an) merg direct la inima spectatorilor, care reacționează prompt, oferind astfel protagonistei combustia necesară pentru desfășurarea reprezentației. Adriana Trandafir inaugurează cu succes noua serie de spectacole cu această piesă. Tînăra actriță are ocazia să-și etaleze talentul într-un rol deloc ușor, presupunînd spectaculoase schimbări de stări și atitudini: de la frustețe la distincție și noblețe, de la asprime la ingenuitate, de la autoritate la tandrețe, de la dirzenie la feminitate, de la revoltă la duioșie, de la exprimarea repulsiei la îngăduință, de

la sarcasm la blîndețe, la implicare la detașare. Un rol aflat la granița dintre melodramatic și tragic, care trebuie susținut cu egală forță de la început pînă la sfîrșit. Temperamentul vulcanic nestăvilit (încă nu pe deplin controlat) al interpretei face ca în partea a doua să se observe o anume precipitare, care grăbește nedorit trecerile de la o stare la alta, alterînd în oarecare măsură dramatismul subînțeles al textului. Excelent rămîne finalul de tablou în care eroina, adînc jignită de ingratitudea prietenului, își clamează nefericirea. Răzvan Vasilescu deține parcă tipologic toate datele personajului (spre deosebire de interpretul de la premieră), deci nu are o sarcină grea în raport cu posibilitățile sale: el drămuiește exact, cu finețe și fără exagerări, trăsăturile lui Andu, zis și Săndăluță, este destul de simpatice pentru a justifica afecțiunea partenerei, dar și suficient de degustător în nerușinata-i meschinărie. Jeanine Stavarache schițează atitudinea solidarității feminine. Celorlalte personaje, interpreții le-au păstrat coordonatele inițiale: Lucia Cristian — bonomia dirigitei; Maria Pătrașcu — areala mamei ofensate; Costel Gheorghiu — condescendența profesională a procurorului; Adrian Vișan — obtuzitatea (prea apăsată) a venalului doctor; Mircea Cruceanu — prețiozitatea și obscura onctuozitate (din start, cam palid ilustrată) a profesorului; Mircea N. Crețu — masivitatea și jovialitatea „vaporeanului” (cu o supărătoare tendință de a îngroșa, și nu numai glasul); Mircea Dumitru — sinceritatea neprocolară a omului simplu, dar inimos; Ileana Codarcea — afectarea ușor agresivă a croitoresei.

I. C.

Simpozion

Camil Petrescu

O remarcabilă inițiativă a I.A.T.C. „I. L. Caragiale” și a Uniunii Scriitorilor a prilejuit, în ziua de 9 noiembrie, reunirea, în cadrul simpozionului „Camil Petrescu în actualitatea culturală românească”, a unor cadre universitare, importanți critici și istorici literari, critici de teatru, care și-au propus sublinierea principalelor elemente viabile ale operei lui Camil Petrescu. Se cuvine subliniat faptul că simpozionul, care a deschis stațiunea I.A.T.C. din acest an, tinde a deveni o tradiție valoroasă, căci, în anii trecuți, au fost realizate astfel de veritabile demersuri critice de anvergură asupra operelor lui Mazilu și Caragiale.

Autor de literatură dramatică și romanescă, eseist de mare clasă, gânditor cu propensiuni spre sistem, poet și gazetar de forță, Camil Petrescu nu face parte din categoria scriitorilor pe care câteva lucrări critice să-i poată fixa definitiv. Simpozionul Camil Petrescu a avut, astfel, darul de a atrage atenția asupra lipsei de continuitate în receptarea critică a unui autor fundamental în cultura românească.

Participanții la simpozion au prezentat comunicări științifice revelatoare, în bună parte, de aspecte inedite sau mai puțin cunoscute din opera autorului discutat. Pe de altă parte, contribuțiile critice produse au avut darul de a schimba ceva din imaginea pe care critica a propus-o în legătură cu Camil Petrescu.

O reevaluare a acestei imagini a întreprins-o criticul literar Eugen Simion, care, într-un stil colocvial, degajat, a remarcat faptul că ea este, de fapt, rezultatul a trei serii de aprecieri: prima se referă la imaginea pe care ne-a transmis-o critica din epocă despre autor; apoi, este imaginea pe care a lăsat-o Camil Petrescu despre sine; iar în final, ar fi vorba de ceea ce nu mai place astăzi, sau nu mai e cunoscut din opera scriitorului (romanul istoric, poezia, care nu mai e resimțită ca un act fundamental, teatrul, care se citește și se joacă rar, și filozofia, care este încă inedită). Alături de generația 1930 (Eliade, Cioran, Ionescu), Camil Petrescu este expresia unui mod de a fi scriitor, a unei conștiințe libere, autoritare, de la care proza românească de azi se revendică în bună măsură.

Un aspect despre care s-a mai vorbit, „Autenticitate și ficțiune”, este abordat de profesorul și criticul Ovid S. Croh-

mălniceanu în intervenția sa. Vorbind despre romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, Ov. S. Crohmălniceanu apreciază relația între Camil Petrescu și personajul său Gheorghidiu din perspectiva legăturii între Jurnalul zilnic al scriitorului și opera romanescă. Concluzia comunicării este că, în roman, cea mai puternică senzație de autenticitate o dau întâmplări obișnuite, absurde, grotesci, inventarierea amănunțelor psihologice, de ambianță, vestimentare, care permit folosirea documentului sub aparența ficțiunii.

O imagine mai puțin cunoscută și analizată a propus-o criticul de teatru și film Florica Ichim, cercetătoare și editoare a manuscriselor autorului, în comunicarea „Camil Petrescu, gazetar profesionist”. Sînt evidențiate ardența și pasiunea gazetarului, scrisul sincer și independent, lupta pentru statutul de „persoană publică” al gazetarului român, prezența sa în presa vremii.

Majoritatea comunicărilor din cadrul simpozionului au avut în vedere soarta dramaturgiei lui Camil Petrescu, diversele sale caracteristici — dificilă, cu indici de teatralitate puțin obișnuiți, cu substanță ideatică densă, presupunînd, în abordarea critică și spectacologică, cunoașterea multilaterală a universului său scriitoricesc.

În intervenția sa, profesorul Virgil Brădățeanu face apel la trezirea interesului față de dramaturgia lui Camil Petrescu, intrată într-un con de umbră, și, totodată, lansează o „provocare” tinerilor regizori și actorilor în legătură cu abordarea textelor dramatice ale acestui important autor, dar și ale altora (Blaga, Dan Botta, G. M. Zamfirescu), mai puțin cunoscuți „în realitatea spiritualității românești”. Mai târziu, în cadrul simpozionului, comunicarea lectorului Mihai Vasiliu („Camil Petrescu în repertoriul teatrului românesc contemporan”) apreciază statistic frecvența abordării spectacologice a operei sale dramatice și ajunge la trei concluzii ușor discordante: prima, că dramaturgul face parte din plutonul fruntaș, al celor mai jucați autori în ultimii 38 de ani, apoi că prezența sa n-a corespuns, totuși, așteptărilor, căci, iată, n-a fost jucat niciodată într-un sfert din teatrele din țară, iar spectacolele realizate au aparținut în majoritate regizorilor formați înainte de 1960, pentru ca, în final, să aprecieze că, totuși, Camil Petrescu, prin teatru, a pătruns în panteonul nemuririi. Oricum, însă, privirea critic-evaluatoare a lui Mihai Vasiliu a interesat prin aspecte mai puțin cunoscute.

Emoționantă, cu simț critic, lucidă, a fost intervenția actriței și profesoarei Olga Tudorache; după ce, în 1957, interpretase rolul Ioanei Boiu, reia, acum, în spectacolul de deschidere a stagiunii I.A.T.C., piesa *Suflete tari*, pe care a tradus-o scenic în viziunea unor noi relații între personaje (Matei Boiu — Șaru Sinești, Matei Boiu — Andrei Pietraru), și din punctul de vedere al respectării textului.

Dramaturgul și criticul Dumitru Solomon, în „Gelu Ruscanu — un personaj imposibil“, propune, într-un subtil eseu, o ipoteză de lectură din care rezultă că, deși din punct de vedere logic, juridic, psihologic, acțiunile personajului (publicarea scrisorii) nu se susțin, acesta, ilustrând în gradul cel mai înalt eroarea, este tocmai din această cauză foarte dramatic.

Comunicările conf. univ. Ioana Mărgineanu și lectorului univ. Elisabeta Munteanu au în vedere, din perspective critic-informative diferite, două aspecte ale dramaturgiei lui Camil Petrescu, „Semnificații ale regiei interioare sau raportul dintre indicația scenică și textul dramatic“ și, respectiv, „O ipostază a absolutului în teatrul lui Camil Petrescu — dragostea“. Într-o intervenție originală, dezbătată de informație, criticul teatral dr. Monica Săvulescu remarcă, în „A «vedea» idei — o continuă aspirație“, faptul că trăirea discordantă în raport cu propriile principii, la eroii lui Camil Petrescu, determină, prin „insertarea“ lor în medii de factură caragialescă, producerea aspirației, dar și a compromisului.

Destul de prolix, descifrînd greu tema propusă, conf. univ. Eugen Nicoară a vorbit despre „*Suflete tari* sau elogiul elevatei ambiții“.

Contribuțiile studențești — Radu Băieșu și Dan Puric — au relevat aptitudini critice și eseistice bazate pe lecturi serioase dintr-o operă dramatică și, respectiv, un sistem teoretic de mare dificultate.

Concluziile generale ale simpozionului, propuse de decanul Facultății de teatru, criticul și istoricul Ileana Berlogea, au evidențiat spiritul critic manifestat în simpozion, prin care contemporaneitatea operei camilpetresciene a cîștigat noi valențe.

Ca o împlinire a manifestării, seara, Studioul de teatru al I.A.T.C. a prilejuit debutul clasei de actorie (anul IV) a profesoarei Olga Tudorache. Spectacolul respectă textul dramaturgului. Relațiile dintre personaje apar clar marcate, unele fiind puțin surprinzătoare. Remarc jocul foarte elaborat, sensibil al interpretei Carmen Tănase (Ioana Boiu), și pe cel al lui Dan Bădărău (Matei Boiu-Dorcani). O anume lentoare a dinamicii scenice, cerută de accentuarea textului, devine obositoare în prima parte a spectacolului, pentru ca, începînd cu partea a doua și în final, tensiunea scenică să nu mai fie concuroasă de concentrarea actorilor asupra emiterii textului. Spectacolul este oricum o experiență deosebită, ținînd cont de dificultatea piesei.

Marian POPESCU

TEATRUL DE PĂPUȘI

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN BOTOȘANI

AVENTURILE UNEI MICI VRĂJITOARE

de Liviu Steciuc

Jucat nu numai la sediu, ci și la București, în sala Teatrului „Ion Creangă“, spectacolul poate marca o cotitură în activitatea unui colectiv care dădea unele semne de oboseală. Basmul transpus pe scenă ne vorbește despre o vrăjitoare adolescentă — numără doar 126 de primăveri — ce studiază uriașe tomuri de

specialitate. Înarmată cu serioase cunoștințe, îndrăznește să se prezinte la balul marilor vrăjitoare. Dar colegele de breaslă, mult mai vîrstnice, o consideră doar o ucenică și n-o primesc la recepția lor. Afrontul o hotărăște pe mica vrăjitoare nu numai să roadă mai departe cărțile, dar și să aplice, în viață, teoria învățată. În consecință, în timp ce marile vrăjitoare benchetuiesc, dansează, fac „strip-tease“, într-o nemaipomenită noapte valpurgică, mica vrăjitoare face experiențe. Dar experiențele ei nu sînt decît fapte bune, mica vrăjitoare reabilitînd astfel, în ochii micilor spectatori, o „meserie rău famată“. Piesa se dovedește o alegorie, care vorbește despre fapta bună. Dar vorbește într-un limbaj metaforic, spiritual și fermecător.

Doi creatori brașoveni; plurivalentul păpușar care este Liviu Steciuc, experimentat cunoscător al teatrului de anima-

ție și novator îndrăzneț — în calitate de autor al textului, regiei și ilustrației muzicale — și scenografa, mereu „alta“, Simó Enikő. Ajuțați de talentații păpușari botoșăneni Gabriela Nestorică, Sergiu Grigore, Alexandru Brumă, Veta Grigoruță, Maria Matei, Iuliu Bocoș. Din această conlucrare, a rezultat o demonstrație păpușărească de virtuozitate și ținută artistică. Se realizează o perfectă omogenitate, deși mijloacele artistice folosite și chiar metodele de animație sînt diverse. Atît păpușile pe mină, cit și măștile manevrate printr-o tijă sînt mînuite admirabil. Animația ia forme dintre cele mai surprinzătoare : umbrela rămîne suspendată în aer, în timp ce posesorul ei pleacă

mai departe, măturile, vehicule de bază ale vrăjitoarelor, sînt propulsate de forțe nevăzute. Umorul coexistă cu poezia. Reușite depline sînt momentul balului, cu îndrăcitul dans al marilor vrăjitoare, superbul incendiu al măturilor, dialogul șăgalnic și poznaș dintre mica vrăjitoare și corb, sfetnicul ei, relațiile dintre magician și obiectele neînsuflețite.

Spectacolul interesează și încîntă cele mai diferite categorii de spectatori.

Și nu greșim dacă afirmăm că, prin această producție artistică, teatrul botoșănean izbutește să se reafirme.

Sanda DIACONESCU

Constanța

Spectacol omagial

Horia Lovinescu

La Constanța, pe malul mării căreia i-a purtat o iubire infinită, în mijlocul oamenilor care l-au admirat și respectat întotdeauna, dramaturgul Horia Lovinescu a fost evocat, la început de decembrie, de către Teatrul Dramatic din localitate.

De personalitatea scriitorului se leagă multe momente de bucurie artistică ale acestei instituții și ale spectatorilor dobrogeni, căci de la *Citadela sfărîmată* și pînă la *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, timp de aproape trei decenii, cele mai multe dintre piesele sale s-au înscris în permanență în repertoriul teatrului, unele dintre ele în premieră absolută. În interpretarea lor au excelat actori de renume, de la artiștii emeriți Mania Antonova, Constantin Morțun, Vasile Crețoiu, Al. Critico pînă la Romel Stănciugel, regizorul Ion Diacu, care i-a semnat debutul constănțean — din nefericire dispăruți și ei ; iar spectacolul *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, care a fost distins în Festivalul național „Cîntarea României“ cu patru premii, a atins cu prilejul evocării cea de a 50-a reprezentatie.

Horia Lovinescu a fost mereu prezent, și fizic și moral, în teatru, fiind în sală la mai toate premierele sale, a purtat adesea discuții cu spectatorii, împărțîndu-le din experiența sa de creație sau dezvoltînd, cu vasta sa erudiție și dintr-un unghi de vedere superior intelectual, teme de cultură națională și universală.

În seara zilei de 9 decembrie, cu prilejul unui spectacol omagial, i-au evocat personalitatea acad. Alex. Balaci — vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor din R.S.R., prof. univ. dr. Horia Deleanu, criticul de teatru Valentin Silvestru și semnatul acestor rînduri. A fost o seară în care, în fața unei săli pline de spectatori ce păstrează vie memoria marelui dramaturg, s-a vorbit despre locul distinct pe care el îl păstrează în literatura și în teatrul românesc, despre stima cu care este recunoscut și jucat peste hotare, despre felul în care problemele contemporaneității își găsesc reflectarea în filozofia și în modalitatea stilistică a operelor sale, despre excepționalul om, animator și conducător de teatru, despre dragostea lui permanentă pentru mare și pentru oamenii Dobrogei.

Actorii Teatrului „Nottara“, pe care l-a condus cu succes ani de-a rîndul, pînă în ultima clipă a vieții sale, s-au alăturat printr-o telegramă colegilor lor constănțeni în această primă evocare a unui dramaturg despre a cărui perenitate își vor spune cuvîntul și generațiile ce vor veni după noi.

Romeo PROFIT



Un etern Romeo (În „Romeo și Julieta“ pe scena Teatrului Național)

invitatul nostru

Ion Caramitru

„Poezia - un dialog cu tine însuși“

— La început ce-a fost?... Dorința de a fi actor?

— A, nu. La actorie am ajuns cu totul întâmplător!

— Nu chiar...

— Hotărâsem să mă fac regizor. Dar în anul respectiv nu s-a dat concurs de admitere la regie. Cum pe vremea aceea la examenul de regie era prevăzută și o probă de actorie, eu aveam pregătit ceva, și am încercat la cealaltă secție... Eram pregătit și pentru filologie, și pentru filozofie. Un prieten foarte bun cu care locuiam în aceeași casă mă învățase să citească, mă învățase să gândesc... E drept, încă din școală, de la liceu, începusem să joc. Dar de actorie m-am apucat cu gândul să mă transfer la regie. Cursurile de regie nu s-au mai redeschis și pe mine a început să mă intereseze ceea ce făceam.

— Mai ales că la un moment dat v-ați întâlnit cu... Hamlet!

— Și, ironia soartei, după douăzeci de ani — ca în Dumas-père — mă aflu din nou față în față cu acest personaj...

— La examenul de diplomă pe care l-ați susținut cu acest rol, cineva a exclamat: „S-a născut un Actor!“

— Am avut și șansa de a fi elevul unei profesoare excepționale, actrița Beate Fredanov, care pot spune că deține secretul pedagogiei teatrale. Dealtfel, rezultatele ei au fost remarcabile, dintre actorii care au deprins meseria sub îndrumarea sa au ieșit o mulțime de vedete, de personalități importante ale teatrului românesc actual. În afară de faptul că impunea un serios studiu teoretic asupra personajelor și pieselor, foarte amănunțit și temeinic (ceea ce mi-a creat un obicei, un tabiet, o metodă de lucru, fără



Profesoara și discipolul într-un spectacol de succes (cu Beate Fredanov în „Candida” de G. B. Shaw)

de oare teatrul modern nici nu se mai poate concepe), pretindea o preocupare constantă pentru observarea vieții cotidiene, în scopul depistării a cât mai multe și variate modele tipologice. Dar meritul ei esențial constă în felul cum știa să coordoneze procesul de formare a personalității viitorului actor. Fără să-i dea senzația că îl obligă să învețe ceva anume, lăsându-l să se descopere pe sine, dându-i satisfacția de a-și afla singur menirea. Un actor, dacă nu află secretul acesta, al rostului său în teatru, va fi toată viața un simplu recitator, și nu un interpret.

— Deci, actorul trebuie să pornească în meserie de la convingerea că, virtual, are șanse să se exprime pe sine ca individualitate intelectuală creatoare...

— Am crezut totdeauna acest lucru, și am încercat să-l explic și studenților, în perioada cât am fost asistent la catedra de actorie. Am mai avut și șansa întâlnirii cu Liviu Ciulei. Fiindcă am jucat în numeroase spectacole regizate de el, m-am acomodat cu modalitatea lui de a vedea teatrul. Cu ceea ce el numea „rea-

lism magic” — pe de o parte, capacitatea de analiză critică a textului, pe de alta, supradimensionarea misterului teatral în zona magiei cuvântului rostit pe scenă. Actorului îi sînt necesare un anumit antrenament, forță intelectuală, un mod de înțelegere a teatrului, o mare flexibilitate, o întreținere a ființei sale lăuntrice, astfel încît să respingă clișeele. Actorul de tip Ciulei este actorul capabil să joace orice.

— Școala poeziei nu este și ea determinantă pentru stilul unui actor ?

— Poezia s-a constituit în capitol aparte al existenței mele fără ca eu să o doresc în mod expres. De ce am ajuns să întretin această legătură permanentă ? Pentru că n-am încetat să descopăr mereu Poezia, considerînd-o un alt fel de discurs teatral. Artele au, fiecare, modul său special de reprezentare, extrem de precis definit. În poezie, lucrurile se precipită, se conturează mult mai rapid ; se petrece un fenomen paradoxal : cu cît spațiul tipografic este mai mic, cu cît poezia ocupă în pagină un loc mai redus, cu atît poate fi mai mare universul cuprins în ea. În aceasta constă forța ex-



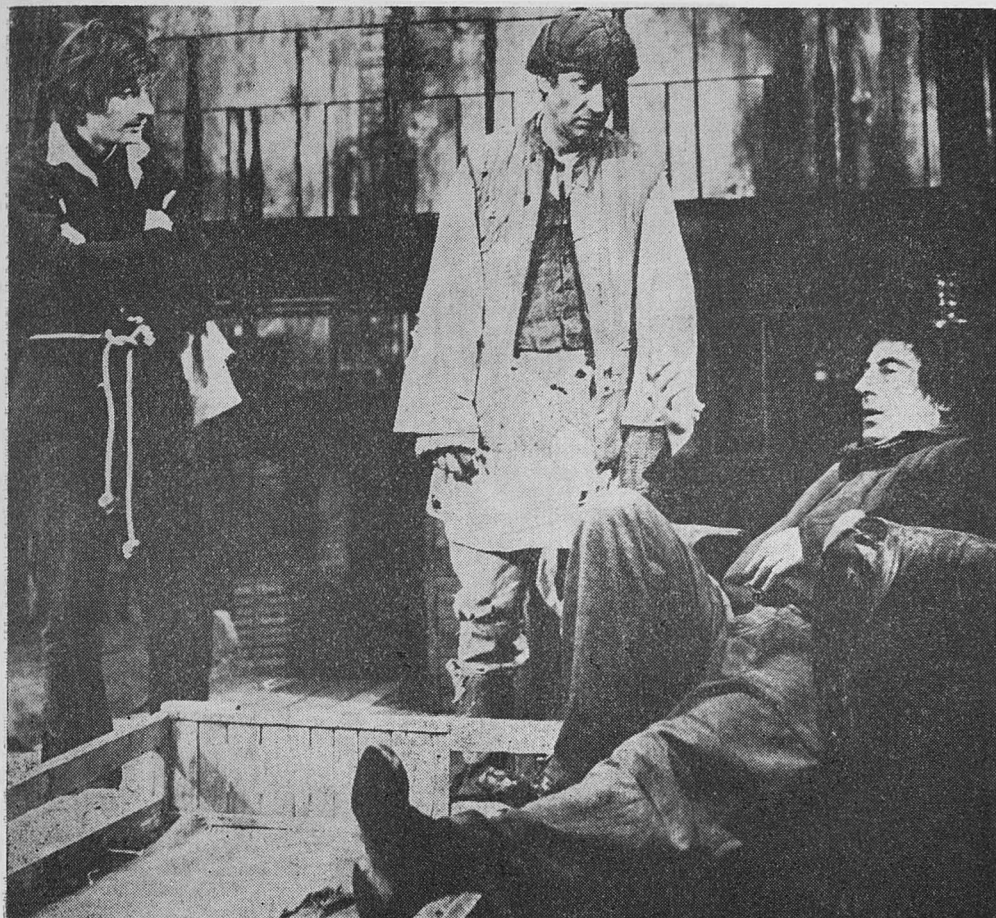
Interpret al genialului poet al neamului românesc („Eminescu“ de Mircea Ștefănescu, în regia lui Sică Alexandrescu)



Hamlet — la orice vîrstă, un examen de maturitate artistică (1963, Studioul I.A.T.C., spectacol de absolvire)



Un visător sceptic (în „Leonce și Lena“ de Büchner, pe scena Teatrului „Bulandra“)

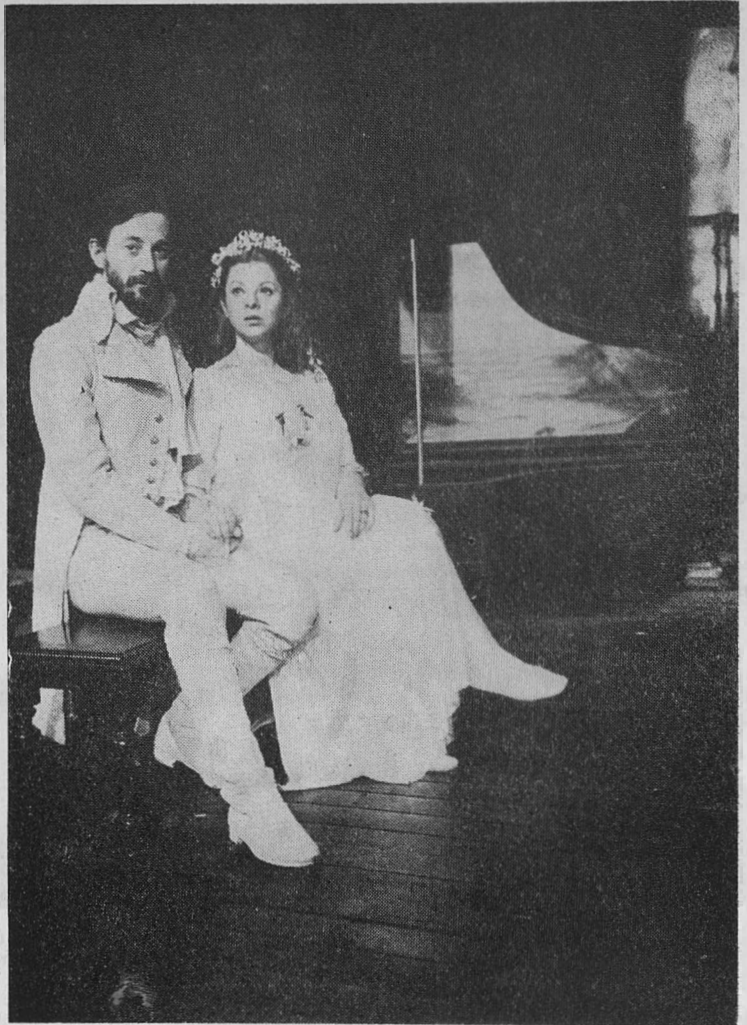


Infruntind rolul dificil al Actorului (in „Azilul de noapte“ de Gorki, alături de Toma Caragiu și Victor Rebengiuc, in regia lui Liviu Ciulei)

ceptională a acestei arte, care, printr-o îngemănare de vorbe, simboluri și metafore, este capabilă să redimensioneze o lume, să o recreeze după alte legi. Poetul genial este, în termenii teoriei literare, un creator de limbă. Eminescu — de exemplu — a introdus limba română în circuitul valorilor universale, impunând competitivitatea ființei noastre naționale. Când poezia prin excelență este concepută pentru intimitatea omului, a o rosti de sus, de pe scenă, reprezintă o îndrăzneală nebună. Pentru că angajează o reanimare, o adăugire de ființă, o recreare. De aici și senzația de spectacol. Dacă în teatru se ajunge la metaforă prin armonia construcției situațiilor dramatice, în poezie fenomenul este refăcut în sens invers: metafora, în relație cu omul, provoacă o situație dramatică. Pe mine acest lucru mă interesează. Poezia este un monolog, sau mai bine zis un dialog cu sine, un discurs extrem de dramatic.

— Dar spectatorii? Cum reușiți să stabiliți puntea de legătură, atunci când vă aflați singur în fața unei săli pline și susțineți un lung recital?

— Publicul intră imediat în joc, se insinuează și el în situația oferită prin vers. Dealtfel, selecția și maniera de interpretare se înscriu de la bun început în dialogul cu sinele nostru colectiv, și poezia devine **vie** prin interesul ce îi naște în noi toți. Pentru că, așa cum spune Shakespeare, actorul este cronică vie, prescurtată, a timpului său. Și poezia oricum reprezintă replica concentrată a timpului său. Teatrul întotdeauna se cere jucat acut contemporan, implicându-te în realitatea cotidiană și oferind un instrument folositor pentru limpezirea mesajului și pentru interesul cultural al piesei. A ne rezuma la un joc plat, cenușiu, „în general“, cum spunem noi în teatru, în-



Un cuplu grațios într-un decor rafinat (cu Mariana Mihuț în „Furtuna“ de Shakespeare)

seamnă să devenim robii cuvintelor, nu ai înțeleșurilor lor.

— Hazardul a făcut să debutați interpretând rolul lui Eminescu pe scena Naționalului bucureștean, într-o piesă de Mircea Ștefănescu.

— Deși piesa era departe de sfera de incidență cu personalitatea marelui poet, făcând parte din categoria vieților romanțate, pentru mine acest rol a avut o însemnătate dublă. Afectiv, m-am atașat foarte mult de personaj și am căutat să aflu cât mai multe despre el. Am ajuns chiar — a fost desigur o copilărie — să mă internez câteva zile într-un ospiciu. În același timp, jucind în această piesă, mi-am dat seama exact de ceea ce mă interesa să realizez în teatru. Și atunci am plecat la „Bulandra“. Am știut instinctiv că aici îmi este locul, simțeam

că aparțin acestui colectiv și ca tip, ca gen de actor. Ciulei mă cunoștea, îmi dăduse un rolșor în **Pădurea spinzuraților**, m-a acceptat și mi-a spus să am răbdare. Primele roluri au fost fără nume: băiatul II din **Nu sint Turnul Eiffel** și băiatul cu abonamente din **Un tramvai numit Dorință**.

— Rolurile pe care le-ați făcut la început, deși aparțineau fiecare altui univers, au parcă și ceva comun: **Miroiu din Steaua** fără nume, **Mircea din Vlaicu Vodă**, **Perdică din Să** nu te joci cu dragostea de **Musset**, **Romeo...**, mi se pare că abia **Eugene Marchbanks** din piesa lui **Shaw** **Candida** a marcat o schimbare de registru.

— Mi s-au oferit o vreme partituri de același gen, și la radio, și la televiziune.



Familiarizat cu umorul sorescian, devine fără dificultate Pașa din Vidin (cu Virgil Ogășanu în „Răceala“)

fusesem categorisit ca actor romantic, pentru că jucasem în teatrul romantic. Doar lucrînd intens și jucînd roluri diverse am putut ajunge la o limpezire. A depins și de piesele în care am fost distribuit, și de regizorii cu care am colaborat. Cu timpul rolurile au început să vină în întîmpinarea dispoziției mele permanente pentru compoziție, în sensul preocupării față de justetea psihologică și exactitatea tipologică; aceasta înseamnă a juca realist, dar și cît mai diferit — încerc să nu mă repet. Am avut și personaje generoase, și malefice, am interpretat și țărani, și intelectuali, și muncitori, și ofițeri. În film am avut șansa să realizez portretul unei personalități-etalon pentru cultura noastră. Luchian. Este poate singurul film ro-

mânesc consacrat unui mare artist; a fost un proiect ambițios, în mare parte realizat, și care se cere continuat.

— Fișa dumneavoastră de creație dă la iveală o discretă dar fermă consonanță între rolurile interpretate de-a lungul anilor. Repertoriul shakespearian v-a oferit nu mai puțin de șapte personaje: Hamlet, Romeo, Octavius (Iuliu Cezar), Malcolm (Macbeth), Feste (A 12-a noapte), Ferdinand (Furtuna), Pericle și din nou Hamlet. Ați realizat o mare creație în Leonce și Lena de Büchner; ați dat chip prelatului Riccardo Fontana (Vicarul de Rolf Hochhuth); dar și fermecătorului Lelio (Mincinosul de Goldoni); ați

participat la succesul îndelungat al piesei Elisabeta I de Paul Foster, interpretându-l pe Francis Bacon; depășind handicapul vârstei, ați jucat cuceritorul Actorul din Azilul de noapte; ați fost Secretarul imperial din Vițeazul de Paul Anghel și Pașa din Vidin în Răceala lui Sorescu; Alioșa (personajul piesei lui M. Roșcin Tineri căsătoriți caută cameră) v-a dat ocazia să vă etalați capacitatea de a îmbogăți un rol dincolo de text, iar Nagelschmidt (din Floriile unui geambaș de Sütő András), să conferiți unui erou popular înflăcărea intransigenței revoluționare.

— Ani în șir, încă din facultate, Shakespeare a stăruit în preocupările mele, alimentându-mă continuu cu ceea ce reprezintă esența creației sale: acel balans veșnic între realitate și poezie, între om și destin, materializând idealul nostru de a reprezenta idei în mișcare.

— Pentru că am vorbit atîta despre poezie, nu pot să nu vă întreb cum s-a născut ideea serilor de muzică și poezie de la Ateneu.

— Pe Dan Grigore l-am întâlnit prima oară la o seară organizată pentru studenții la Conservator. Cîțiva ani nu ne-am văzut decît la concerte, la spectacole. Ne-am regăsit la Cluj, și spectacolul de atunci a constituit nucleul celor viitoare. Este un artist de aleasă formație, arta lui izvorînd dintr-o concepție de viață nutrită de o mare cultură universală, abia apoi filtrată prin tehnica profesională. Cu Dan Grigore m-am putut asocia în rostirea poeziei pentru că ne-am descoperit a fi la o fericită confluență spirituală. Care ține poate și de faptul că facem parte din aceeași generație...

— Din generația dumneavoastră — deloc săracă în talente — cu ce actori v-ați putea declara solidar?

— Cu mulți, cu foarte mulți. Cu Ștefan Iordache, Ogășanu, Valeria Seciu, Mariana Mihuț, Val Uritescu. De ei mă leagă ceea ce îi unește dintotdeauna pe indivizii unei generații: relația directă cu viața și cu timpul pe care îl trăim, care este același pentru toată lumea, dar pentru noi include momentele de culme ale evoluției noastre artistice. Rămîn la convingerea că arta adevărată se alimentează din ce i-a oferit fiecăruia copilăria, și ca senzații, și ca realități, ca univers de percepere. Deci ne leagă acea parte de copilărie trăită în comun, acea peri-

oadă în care a început evoluția noastră spre maturitate.

— Discuția ne poartă din nou la anii de studenție, dar eu aș vrea să-mi vorbiți despre reîntorcerea în Institut, la catedră.

— Experiența aceasta a însemnat pentru mine foarte mult. În secret dorisem să verific dacă pot reuși să lucrez cu un grup de actori pe care să-i aduc la un mod de gîndire propriu mie. Și, bineînțeles, să încerc să revin la pasiunea dinții, regia. Este o muncă îngrozitor de grea și extrem de importantă, dată fiind responsabilitatea pe care o presupune dificilul proces de formare a personalității create. Principiul de care vă vorbeam — al descoperirii de sine — trebuie tradus în practică. Am avut satisfacția de a realiza cu studenții prima versiune scenică a piesei A treia țeapă.

— Un spectacol de mare acuratețe profesională și mai ales extrem de sorescian.

— În orice caz, mi-a dat curajul să montez apoi la „Bulandra” Amintiri de A. Arbuzov, iar la Filarmonică, Micul coșar de Benjamin Britten. Au fost — cred — experiențe reușite, deoarece am trecut rapid și pe diferite teme dintr-un univers într-altul, alături de studenți, de actori profesioniști și de copii.

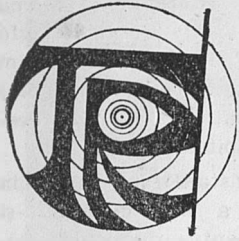
— Ce credeți, sinteți un actor iubit de public?

— De o anumită categorie, de acea categorie care vine la spectacol nu pentru a se distra, ci pentru a învăța, care doarește să găsească un răspuns la propriile sale întrebări. Acel public care tratează teatrul ca pe o întîlnire unică, irepetabilă, plină de mister.

— Deși încercați să vă deziceți de tipul actorului romantic, înconjurat de o aură, în aprecierile formulate la adresa dumneavoastră de critici în scris și de spectatori prin viu grai, revine frecvent cuvîntul „inefabil”...

— Îmi place cîteodată să spun că romantismul și-a pierdut cadența, dar rămîne în noi nostalgia romantismului...

Irina COROIU



OTHELLO

de

Shakespeare

Într-un număr recent al revistei vorbeam, în spațiul acestei rubrici, despre însemnata datorie de ordin cultural ce revine teatrului radiofonic, nu numai în conservarea unor spectacole importante, dar și în anticiparea, în pregătirea unui fond valoros de lucrări pentru viitoarea „Fonotecă de aur“. Constatăm cu bucurie că prilejul de a ne referi din nou la această idee ne-a fost oferit, la foarte scurtă vreme, de montarea radiofonică a unei piese de rezistență din opera shakespeareană, *Othello*, în traducerea lui Florian Nicolau, adaptarea lui Mircea Albulescu și regia lui Cristian Munteanu. O creație importantă, pe care o putem numi, fără teamă de a exagera, „eveniment“, un moment semnificativ de teatru, ce își află locul firesc în zestrea artistică pe care treptat, prin acumulări și, mai ales, printr-o exigentă selecție, radioul și-o alcătuiește cu fiecare an (prezența lui Mircea Albulescu în *Othello* și a lui Ștefan Iordache în Iago ar fi argumente suficiente, dar nu sînt singurele).

Reușita montării derivă, în primul rînd, dintr-o atentă elaborare și șlefuire, din studiul minuțios și inspirat al textului, dintr-o anume temeinicie, soliditate a abordării, prezentă în adaptarea radiofonică și deopotrivă în concepția regizorală, în interpretarea fiecărui rol, chiar a celor mai mărunte, în alcătuirea coloanei sonore etc. Nu apare, în cazul lui *Othello*,

acea impresie de lucru făcut repede — nu neapărat superficial, dar, oricum, repede —, impresie produsă uneori chiar de montările valoroase pe care ni le oferă în mod obișnuit radioul. Ideile sînt decupate cu grijă, ordonate, puse în evidență, frumusețea replicii, valoarea literară a cuvintului își află mereu un echivalent pe măsură.

În interpretarea lui Mircea Albulescu, *Othello* apare clocotitor de viață, înălțat și strivit neconținut de propria-i energie interioară, pierind parcă din prea multă și prea pătimașă trăire, statuar, copleșitor chiar și în rătăcirile sale. Rol generos, dar foarte dificil, Iago îi oferă lui Ștefan Iordache prilejul unei creații de maximă consistență a ideii și a expresiei; de la replică la replică, personajul ni se dezvăluie mereu din alt unghi, este cel știut și totuși surprinzător, neliniștit, respingînd și atrăgînd totodată, obligînd la un permanent efort de concentrare, de descifrare dincolo de cuvinte. Un relief deosebit dobîndește Desdemona, Dana Dogaru reușind să creeze, mai mult decît o siluetă luminos-dezarmată, o psihologie complexă, aproape derutantă, un personaj animat de pasiuni puternice, abia acoperite de blîndețea atent controlată a replicii.

Spațiul restrîns al acestei rubrici nu ne permite o analiză a fiecărui rol, așa încît ne vom limita la simpla enumerare a semnăturilor actorilor care au făcut, toate, din *Othello* o reușită a teatrului radiofonic: George Constantin, Florian Pittiș, Dan Condurache, Dan Nasta, Monica Ghiuță, Irina Mazanitis, Gheorghe Cozorigi, Ion Pavlescu, Sorin Gheorghiu, Constantin Dinulescu, Alfred Demetriu, Boris Petrof, Sergiu Demetriad, Daniel Tomescu, Aurelian Napu, Nicolae Crișu, Cristian Molfeta.

Cristina DUMITRESCU

PRECIZARE

Revenind la interviul acordat revistei „Teatrul“, publicat în nr. 9/1983, actrița Brîndușa-Zaița Silvestru dorește să precizeze că Premiul „Erasmus“ a fost decernat Teatrului „Tîndărică“ pentru că „a dezvoltat noi forme de expresie care au influențat fericit teatrul de păpuși și marionete din Europa“, după cum reiese din Diploma „Quibus de causis Praemium Erasmanum adjudicetur“. Spectacolul Cele trei neveste ale lui Don Cristobal (prelucrare după F. Garcia Lorca de Valentin Silvestru) a fost prezentat de colectivul Teatrului „Tîndărică“ cu prilejul festivității de premiere, fiind considerat reprezentativ pentru concepția acestui teatru privind arta păpușarilor.



VIITORUL ROL

SILVIA NĂSTASE

La absolvirea Institutului de teatru „I. L. Caragiale“ (1965), Silvia Năstase se prezintă cu o diversitate de roluri vădind o excepțională înzestrare: forță dramatică — în Anna Christie din piesa cu același nume de O'Neill, temperament exploziv — în Chirița (*Chirița în voiaj* de Vasile Alecsandri), capacitate de interiorizare — în Ana din *Mitică Popescu* de Camil Petrescu, Repartizată la Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila, este distribuită în *Sfântul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga (Secretara); în aceeași perioadă, joacă la Teatrul „Tănase“, în spectacolul *Revista revistelor*. La Teatrul Municipal din Ploiești a interpretat peste 30 de roluri, dintre care amintim: Blanche (*Cocioabele Londrei* de G. B. Shaw); Claire (*Cameristele* de Jean Genêt); Zița (*Noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale). Mai notăm tripla demonstrație de virtuozitate (Niculina, Otilia, Maricica Tunsu) din

Opinia publică de A. Baranga și Mama din *Ce-a lăsat furtuna* de Cesar Rengifo — „ultimul rol la Ploiești, pe care l-am iubit foarte tare; cu el m-am prezentat la concursul de la Național, el mi-a deschis drumul către Capitală“.

Din 1981, Silvia Năstase face parte din echipa primei scene a țării, cucerindu-și încet dar sigur, și pentru publicul bucu-reștean, statutul de profesionist încercat, riguros și multilateral, prin roluri doar în aparență secundare: Crisis (*Ifigenia* de Mircea Eliade); Gherghina Profirel (*Hagi Tudose* de Delavrancea); Sofița (*Gimnastică sentimentală* de V. Voiculescu); Gerilă și alte câteva schițe de personaje (*Harap Alb* de Radu Țcuș, după basmul lui Creangă). Ingenuă dramatică, dotată însă, ca element de sesizant contrast, cu o voce joasă, cu inflexiuni surprinzătoare, actrița nu se lasă ușor catalogată într-un sistem de *emploi*-uri. Femeinitatea ei, grațioasă și totodată nelipsită de o anume duritate, îi deschide perspectiva acelor roluri dificile și ambigue, cu un larg arc de trăiri, caracteristice teatrului modern, și în vederea cărora își șlefuieste harnic mijloacele de expresie.

În piesa scriitorului Platon Pardău, *Viscol și flori*, în regia Sandei Manu, Silvia Năstase repetă personajul Valeria Stelian.

„Este un personaj cu un limpede ideal umanist și cu o exemplară atitudine realistă; vitală, generoasă, cu extraordinare resurse sufletești, își ascunde darurile sub modestia firească a omului care își croiește drum în viață prin propriile lui puteri. Cu o structură robustă, tenace, cinstită, săritoare — o replică definitorie: «mereu binele altora». Valeria Stelian vine dintr-o familie săracă, unde ține locul mamei, fiind cea mai mare dintre cei 12 copii. Căsătorindu-se cu un tehnician forestier, proaspăt activist de partid, participă alături de el la acțiuni patriotice de construcție. De aceeași putere de muncă și dăruire dă dovadă și la spitalul unde este asistentă-șefă. Ca mamă a doi copii, se luptă cu înverșunare să-i formeze ca oameni. Principiul ei de viață, pe care vrea să-l transmită și copiilor, este: «ce avem e făcut cu mâinile noastre, și ce-om avea vreau să fie tot așa, cu astea două mâini. Atît»“.



VIITORUL ROL

CONSTANTIN FLORESCU

Repartizat, la absolvire, în colectivul unui teatru care tocmai se înființa, Teatrul Regional (azi „Ion Vasilescu“), Constantin Florescu a jucat alături de Ștefan Ciubotărașu, Benedict Dabija, Ion Marinescu, Silviu Stănculescu, în *Trenul blindat* de Vs. Ivanov. Examenul de diplomă l-a susținut cu rolul Pristanda din *O scrisoare pierdută*, „sub neprețuita îndrumare a profesorului Moni Ghelerter, extraordinar pedagog și om de teatru“. A jucat apoi Ciupici (*Iașii în carnaval* și *Millo director* de Vasile Alecsandri), Belzebut (*Dracul uitat* de Jan Drda) — „rol de care-mi amintesc și azi cu multă plăcere“. Un personaj „ca de serial“ a fost cel al hitrului țaran Nate din *Îndrăzneala* și *Punctul culminant* de Gheorghe Vlad, căruia actorul i-a făurit un „fel de a fi“ vădind capacitate compozițională, îndeosebi în registrul tragicomic. „Am avut norocul — și doresc tuturor debutanților să aibă parte de o intrare în meserie ase-

mănătoare — să-l am drept partener pe Mihai Pălădescu, un mare actor, a cărui prezență pe scenă instaurează o atmosferă aparte“. Constantin Florescu a mai jucat pe scena Teatrului Giulești, în piesele *Cu cu cine mă bat?* de Aurel Storin (Costică Greavu) și *Comedie cu olteni* de Gh. Vlad (Țivriș). Din 1978, face parte din colectivul Teatrului „Bulandra“, scenă pe care reușește să se afirme, deși a început „cu un rol mic, foarte mic, dar foarte frumos“ — Farmacistul din *Infidelitate conjugală* de Leonid Zorin; au urmat Sile Gurău (*Mobilă și durere* de Teodor Mazilu) — care i-a deschis o perspectivă asupra unor personaje pretinzând actorului să descopere, dincolo de destinul lor, un strat de semnificații —, Facca (*Mormîntul călărețului avar*), Budiță (*Rezervația de pelicani*) de D. R. Popescu, Bellu (*Barbul Văcărescul...* de Iordache Goleșcu) ș.a.

„La ora cînd stăm de vorbă, mă preocupă îndeaproape personajul Miloslavski din piesa lui Mihail Bulgakov *Ivan Vasilievici*, a cărei premieră are loc zilele acestea. Cît despre viitorul rol, Politicianul din piesa *Labirintul* de Eugen Barbu, în regia lui Kincses Elemér (invitat de la Teatrul Național din Tîrgu Mureș), personajul pe care îl voi interpreta este mai degrabă un simbol. Lumea din care vine este un fel de infern, deși nimeni nu știe cum arată. El este adus în scenă să dea socoteală în fața unei lumi reale. Confruntat cu cei ce aspiră către frumos și trainic în viață și în artă (Femeia și Poetul), el reprezintă, în lumea esențializată a piesei, răul. Rolul este destul de întins și se exprimă printr-o diversitate de situații și stări; nu pot să înscriu personajul în schemele consacrate ale tipologiei, ci doar să încerc să ofer, drept punct de referință, categoria politicianilor corupți din perioada dintre cele două războaie. Sîntem abia la începutul repetițiilor, n-am găsit încă soluția scenică integratoare, dar cred că într-o muncă de echipă, într-o atmosferă creatoare așa cum e cea de la Teatrul «Bulandra», spectacolul va fi o reușită“.

Maria MARIN

Cu
Leni
Pințea-
Homeag

despre

- rolul Mumei
- actorii care s-au născut la țară
- colaborarea cu regizorul
- permanența tracului
- colegialitatea — corolar al conștiinței actricești



— Stimată Leni Pințea-Homeag, convorbirea noastră este prilejuită de ultimul dumitale rol, rolul Mumei din Greul pământului de Valeriu Anania. Drumul de la debutanta Leni Pințea până la Leni Pințea-Homeag, interpreta Mumei, este un drum cu asperități, ca orice ascensiune. Ce-ar fi să-l evocăm?

— Au trecut douăzeci de ani de când am început acest minunat drum, pe care mi l-am dorit și la care n-aș renunța niciodată, în ciuda asperităților, greutăților și necazurilor inerente. Din momentul în care mi-am dorit-o, mi-am asumat toate riscurile meseriei de actriță, care cere o muncă necontenită și un studiu permanent. N-aș fi fost și nu sint în stare să renunț la ea.

— Se pare că îți place să le povestești prietenilor că te-ai născut la Bran; înseamnă Branul ceva pentru profesia pe care ți-ai ales-o?

— Până de curînd nu mi-am dat seama dacă așezarea mea natală a însemnat ceva în meseria mea. Odată cu rolul Mu-

mei, am realizat însemnătatea faptului că m-am născut într-un sat cu anume tradiții, pe care le-am trăit, cum se spune, pe viu; aceasta m-a ajutat foarte mult, pentru că, de pildă, mitul Caloianului, folosit în piesa **Greul pământului**, l-am trăit în copilărie.

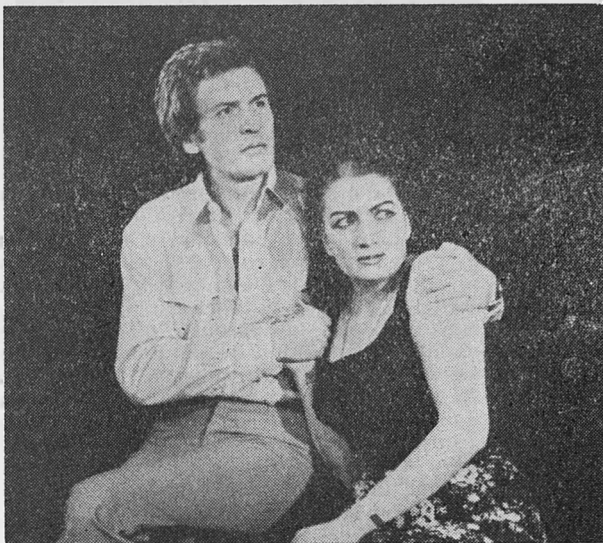
Îmi aduc aminte, să fi avut șase-șapte ani, că vedeam în satul meu grupuri de țărani care mergeau spre gîrlă să îngroape o păpușă; eram mirată, aveam impresia că e un joc, și-am întrebato pe mama: „Mamă, ce fac oamenii ăștia? De ce îngroapă păpușa la malul gîrlei?” Mama mi-a spus: „Fetița mea, e o dătină, îngroapă păpușa, în credința că astfel seceta se va sfîrși“. Într-adevăr, acest ritual al Caloianului avea loc în perioadele de secetă, cînd oamenii vedeau că pășunile se usucă, pămîntul crapă, grînele se pîrjolesc.

Eram mică și nu-mi dădeam seama dacă după îngroparea păpușii începea într-adevăr să plouă (glumesc, firește!). Dar nu pot să nu recunosc că m-a impresionat ritualul în sine. Cînd am citit piesa lui Valeriu Anania, ceea ce m-a emoționat în rolul Mumei a fost în primul rînd faptul că am reîntîlnit acest ritual, cu care, ca să spun așa, aveam o relație intimă.

Muma este un personaj simbolic. Ea este Pămîntul, Țara; jucînd-o, plîng pentru fiii mei, fiii pămîntului, nu numai pentru cei trei bărbați importanți din piesă: Petru, Asan și Ioniță, ci pentru toți fiii mei plîng, pentru tot poporul care trăiește pe pămînt, iar eu, Muma, sînt însuși pămîntul. De aici și tenta de tragism a rolului. Evoc un moment: Asan sparge burdufurile în care altădată era vin, și acum din ele curge țărînă; vede că Petru vrea să bea apă dintr-un ulcior, din care curge tot țărînă. Atunci, Asan aduce în scenă o oaie, îi taie beregata, îi scurge sîngele într-o vadră și bea sînge, pentru că nu mai există nicăieri apă, apoi îi oferă sînge și lui Petru, dar acelaia îi e silă să bea.

De ce îmi place foarte mult acest moment? Ei pleacă din scenă, și îmi rămîne vadra cu sînge; dacă ai remarcat, mă tîrî în genunchi spre ea, cu ochii plini de lacrimi, o ridic și o arunc: Muma, adică țara, nu primește această soluție: este revolta pămîntului că nu-și mai poate hrăni fiii, că nu le mai poate da apa pe care înainte o avea din belșug. Pămîntul refuză încercarea nesăbuită a omului de a bea sîngele unei oi fiindcă nu are cu ce-și potoli setea, și are izbucnirea aceea teribilă: Muma plînge.

Valeriu Anania a scris o piesă poetică, îmbogățită cu surse mitice, așa cum nu utea scrie decît un om care s-a născut la țară, care a trăit cu picioarele goale pe pămînt; e o mare diferență între a te naște la țară, a-ți trăi copilăria cu



În rolul Magdei din „Un pahar cu sifon“ de Paul Everac; partener, Valeriu Dogaru

Alături de Petre Gheorghiu-Dolj, în „Georges Dandin“ de Molière



picioarele goale pe pământ, și a te naște la oraș, a trăi pe asfalt. Nouă, care ne-am născut la țară, ne este ușor să ajungem orășeni, dar un orășean — recunoscut, sint părtinitoare — va înțelege mai greu sufletul unui țăran, crescut în convingerea unei relații directe cu cosmosul.

— **Crezi că un actor care s-a născut la oraș va interpreta mai greu un rol de țăran ?**

— Niciodată o actriță orășeancă nu va putea juca un rol de țărăncă așa cum l-aș juca de pildă eu, care m-am născut cu oi în curte, cu vacă, am muls vaca, am dus oile la păscut, le-am dus pe munte, le-am adus de pe munte și, cum să spun ?, această „plimbare“ la câmp, la munte, seara, când mă trimitea mama să aduc vacile, să le închid, să le mulg, astea n-are de unde să le știe un actor care s-a născut la oraș, doar dacă nu cumva are o fantezie foarte bogată, și poate geniu.

— **Ce-ți amintești, din studenție ?**

— Înainte de a intra la Institut, stăteam într-un cămin pe strada Eminescu, al Școlii de activiști culturali pe care o ummam; școala avea un subsol, o pivniță; mă duceam în pivnița aia și-mi recitam versurile ca să nu-mi deranjez colegele și să nu stîrnesc risul. Proba cu care am intrat în Institut a fost „Regina ostrogoților“. Imaginează-ți cum stăteam în pivnița aceea, printre stîlpii de susținere, în care eu vedeam coloane, și recitam! La capătul pivniței, într-o cămăruță, era o călcătorie, unde veneau fetele să-și calce rochiile, și deodată auzeau, în întuneric: „Jalnic vijilie prin noapte glasul codrilor...“ Se speriau să-racele, credeau că sînt stafii, dar eu îmi vedeam de treabă...

M-am pregătit foarte serios pentru acest examen, am intrat cu note mari în Institut. Cînd a fost vorba să se repartizeze proaspeții studenți pe grupe, cearta cea mai mare era între Șahighian și Finți, în alegerea studenților. Și pe mine s-au certat Finți și Șahighian; voiau, fiecare, să mă ia în clasa lui. Se spune că Finți ar fi spus: „Lasă, măi Șahighiene, uite, o iei pe Irina Petrescu și mi-o lași mie pe Leni Pintea“. Și-am nimerit la Finți, și n-am să regret niciodată, pentru că Finți a fost un mare regizor și un mare profesor.

— **Care a fost primul dumental rol ?**

— În anul IV, am avut senzația că începusem să fim actori. Am jucat Cleopatra din **Antoni** și **Cleopatra**, un rol foarte generos, și care mi-a dat satisfacții nemaipomenite, și Yvette din **Mutter Courage**.

— **Cînd ai terminat Institutul, visai anumite roluri ?**

— Visam. O parte dintre ele le-am jucat, o parte — nu, dar nu disper, pentru că fac parte dintr-un gen care nu-și

încheie cariera la o anumită vîrstă, dimpotrivă, cu cît înaintez în vîrstă, mi se oferă roluri mai interesante.

— **Crezi că ești o actriță răsfățată? Profesional, firește.**

— Nu. Nu sînt o răsfățată a soartei. Am jucat foarte mult, e adevărat. dar asta se datorează numai întîmplării. Am venit la Teatrul Național din Craiova într-un moment în care aici erau actori mari. (Spun „erau“, pentru că unii au plecat.) Am prins o perioadă cînd se puneau în scenă piese pentru acești mari actori bărbați. Aici a fost, de pildă, Ion Pavlescu, care acum e la București, aici era (și este) Vasile Cosma. Țin minte că se puneau piese pentru ei: pentru Pavlescu s-a pus **Viforul**, pentru Cosma s-au pus **Othello**, **Apus de soare**, **Regele Lear**. Am jucat alături de ei. Nu știu dacă s-au pus în scenă piese de teatru și pentru mine, n-aș putea să spun... Poate că **Suflete tari** s-a pus pentru mine.

— **Cum lucrezi cu regizorii ?**

— Colaborez extraordinar de bine cu acel regizor care simt că știe ce vrea, mă intuiește ca actriță și-și dă seama că sînt o actriță voluntară, o actriță care gîndește rolul, cu acel regizor destul de înțelept ca să mă lase să fac și ce vreau eu. Nu-mi plac regizorii care îmi impun punctul lor de vedere. Dacă regizorul începe să-mi spună „zi așa“, „fă așa“, acolo unde eu nu simt, îmi pierd încrederea în el și chiar mă inhib.

— **Cum a fost colaborarea cu Cristian Hadji-Culea, la Greul pămîntului ?**

— Este singurul rol, după douăzeci de ani de teatru, la care toate cronicile încep de la superlativ. Este prima dată cînd mi se întîmplă ca toți cronicarii dramatici să fie la unison. Am să-ți citesc cronici din mai multe ziare și ai să vezi că nu mint. Cum de s-a întîmplat așa? Hadji-Culea m-a intuit ca actriță, și-a dat seama de la lectura la masă că am deslușit rolul și m-a lăsat în pace, nu mi-a dat nici o indicație, absolut nici una. Singura soluție pe care mi-a sugerat-o a fost aceea de a mă dezbrăca de cele zece rochii, idee pe care am simțit-o ca binevenită, am preluat-o, și a ieșit un moment extraordinar. Țara era în pragul secetei și începea să-și lepede bogăția; cînd textul spune: vor seca fîntinile, arunc o rochie, se vor zăvori porțile cerului — mai arunc o rochie; se vor usca izvoarele, la fel — ș.a.m.d. — fiecare rochie aruncată semnificînd o treaptă spre secăbuirea pămîntului.

— **Ți s-a întîmplat vreodată ca memoria să te înșele, adică, spunînd un rol, să intri într-un alt rol, din altă piesă ?**

— Niciodată. Am o memorie foarte bună. La un moment dat eram disperată, începusem să uit tot felul de lu-



O Doamnă Clara pe care ar fi apreciat-o și Davila



În „Domnișoara Nastasia“, intruchipînd o Paraschivă elogiată de critică



Vivian, din „Pielea ursului“ de P. Chesnot



Maria din „Zodia Taurului“ de Mihnea Gheorghiu



Silvia, din „Doi tineri din Verona“ de Shakespeare (alături de Iuliana Doru, pe scena Teatrului de Stat din Reșița)

cruri mărunte, cotidiene, și intrasem în panică, pînă am citit în „Contemporanul“ un articol al unui mare medic american care făcuse un test de memorie și ajunsese la concluzia că actorilor li se tocește memoria privind faptele de zi cu zi, pentru că ei înmagazinează texte. După ce am citit acest articol m-am liniștit, mi-am dat seama că e o situație specifică tuturor actorilor din lume. Îți pot spune pe de rost piese învățate acum douăzeci de ani, dar nu mă întreba ce-am făcut ieri...

— Crezi că, de-a lungul unei cariere atît de bogate, un actor își poate modela caracterul, luînd ceea ce este bun din personajele pe care le-a interpretat, adică personajele îl pot influența ca om, în viața particulară?

— Nu știu cît de mult îl pot influența, depinde ce caracter ești ca om, dar un lucru e cert, că anumite replici te ajută să-ți definești personalitatea.

— Cît de sensibil este, la viața reală, actorul?

— Cred că de aceea au fost mari foarte mulți dintre marii noștri actori, pentru că au știut și să-și trăiască viața; nu se poate să fii un om sărac sufletește, un om care nu știe să-și trăiască viața, să nu sesizezi în jurul tău nimic, să nu te impresioneze cînd vine primăvara și înfloresc pomii, să nu te bucuie fulgii de nea... Dacă n-ai sesizat toate accentele acestea ale vieții, poezia ei, nu poți să

sesizezi nici frumusețea unei replici pe care trebuie s-o rostiești și s-o trăiești pe scenă. Actorul trebuie să fie un om teribil de sensibil — sensibil la tot, nu numai la frumusețile naturii, ci în primul rînd la oamenii din jur. Să te impresioneze drama fiecărui om de lîngă tine, să-l ajuți, dacă poți, măcar moralmente dacă nu altfel, să reacționezi la tot ceea ce e în jurul tău, atît frumos cît și urît, să vibrezi la durerea celorlalți.

— Cînd ești în scenă, simți respirația, gîndul și emoția spectatorului?

— Nu știu în ce măsură pot să simt gîndul spectatorului, dar respirația i-o simt. Ești atît de concentrat, în scenă, că nu mai auzi nimic în jurul tău, dar dacă momentul teatral nu este tensionat, începi să auzi din sală pe cîte unul tușînd. Dacă sînt pe scenă și aud tușîndu-se în sală sau foșnînd hîrtia unei ciocolate sau a unei pungi cu bomboane, atunci simt că am pierdut partida. Cînd actul artistic se consumă la temperatură înaltă, nimeni în sală nu-și permite nici măcar să miște. Astfel că pot zice că simt pulsul sălii, îl simt fantastic.

— Ai trac de fiecare dată?

— De fiecare dată. Din acest punct de vedere, sînt o nefericită. Mă duc la teatru cu trei ore înainte de spectacol, indiferent la care, nu doar la premieră, mă machiez în liniște, mă coafez, îmbrac costumul. S-ar putea să fiu anacronică, nu știu dacă mai e la modă așa



Sofia Egorovna în „Platonov” de Cehov (împreună cu Papil Panduru și Petre Gheorghiu-Dolj)

ceva, pentru că nu văd s-o mai facă prea mulți colegi de-ai mei, dar fac vocalize, îmi încălzesc glasul și îmi repet rolul întotdeauna înainte de a intra în scenă.

Noi jucăm foarte mult în deplasare. Avem nouă premiere în fiecare stagiune, unele dintre piese se reiau în stagiunea următoare, deci se poate întâmpla ca într-o săptămână să joc în cinci piese, cinci roluri diferite, dintre care două din stagiunea asta și trei reluări; așa că nu se poate să intru cu textul nerepetat.

— Spuneai că trupa Naționalului craiovean prezintă multe spectacole în deplasare. Sint convins că nu-i ușor...

— Este o muncă foarte obositoare. La București, dacă se pune o piesă, se joacă zece ani, în provincie un spectacol nu rezistă mai mult de doi sau trei ani, pentru că nu sînt atîția spectatori ca în București. La noi, cariera unui spectacol se încheie repede, astfel că sîntem obligați să aducem pe scenă altul; dar de aici pornește și marea noastră satisfacție: în decursul unei cariere de actor, putem juca toate rolurile pe care ni le-am dorit.

— S-a observat că te-ai bucurat foarte mult atunci cînd am scris elogios despre Petre Gheorghiu-Dolj, și am aflat din teatru că te-ai dus la el și i-ai arătat revista...

— Da. I-am dus cronica. Ceea ce m-a bucurat foarte tare în cronica dumitale a fost ideea, pe care nu mi s-a întîmplat, în douăzeci de ani de teatru, s-o fi sesizat la alt cronicar, că actorului

trebuie să-i recunoști meritul în viața artistică, atît cît și atunci cînd este...

— Ideea este a lui Albert Camus...

— ...fiindcă noi sîntem singurii dintre toți creatorii din domeniul artei de pe urma cărora nu rămîne nimic; viața noastră atîta e — pînă la pensie. Știu mari actori din București despre care, după ce au ieșit la pensie, n-a mai vorbit nimeni. Cine mai vorbește despre Aura Buzescu? Cine mai vorbește despre Calboreanu? Și noi, actorii, sîntem, ca orice om al muncii, producători de bunuri: un rol îți iese excelent, și pe urmă faci alte cinci și nu-ți mai ies la fel. Laudă-mă acum, acum am nevoie! Noi simțim nevoia să fim lăudați nu ca să ne cățărăm undeva și să spunem: „Uitați-vă cît de mari sîntem”, dimpotrivă, avem nevoie de un stimulent, ca să mergem mai departe, cu mai mult curaj, în munca noastră.

— Văd că-ți aperi cu strășnicie breasla, și știi și de ce: faci parte din Comitetul oamenilor muncii al Teatrului Național...

— Da, îi apar. e adevărat, mă bucur că ai sesizat; chiar luna asta am avut discuții în C.O.M., cînd mi-am apărut o colegă care voia foarte tare să joace un anumit rol, și am spus: „Fraților, mai are un an pînă la pensie, și mi se pare o crimă să părăsești teatrul cu un vis neîmplinit!”

— Aș vrea, în încheierea discuției noastre, să-ți promit că voi încerca să scriu cît mai mult despre actori...

Paul TUTUNGIU

Un poet:
**Ștefan
Radof**
(„Statui
în
iarbă“)



Actorul este născut poet. Trebuie să fie. Pentru a se închipui în atâtea și atâtea personaje. Pentru a găsi în sine însuși resursele de fantezie necesare creării atîtor chipuri, mereu altele. Și, cum Ștefan Radof este un actor excepțional, el va fi și un excelent poet. A dovedit-o cu primele culegeri — *Casca de foc* (1972) și *Iris* (1976). O confirmă, acum, din plin, cu volumul *Statui în iarbă*.

De ce *Statui în iarbă*? Pentru că poeziile lui Ștefan Radof vorbesc despre om-rod al pămîntului, fir de iarbă. Care, odată devenit prea vărtecat, prea greu de soare, se frînge și poposește sub iarbă. Doar pentru o clipă, doar pentru o noapte. După care reîntoarce la viață se petrece tot prin firele ierbii, prin rădăcinile copacilor, prin spicele de grîu. Așadar, un neîntrerupt circuit al sevei vitale, o dovadă peremptorie a perenității lui — statuile în iarbă durînd, de fapt, veșnic.

Este gîndul pe care vrea să ni-l comunice poetul, primul și cel mai puternic motiv al liricii sale: „Vremi de vremi de întuneric / peste lume de-au să cadă, / mîna lunii-ndurerate / ne va căuta prin iarbă... / Grîu din părul tău va crește...“ Iar Ofelia, de mult dusă sub apele lacului, își va reface din aburi prințul, pe danezul Hamlet, și nuferi, în loc de brațe, va întinde spre el...

Credința în om-rod al firii, în natura maică și matcă din care ieșim și la care ne întoarcem revine în cele mai multe dintre poeziile culegerii: „tu nici nu știi / că sintem fruct din pomul cu vecii“.

„Trecerea“ omului înseamnă, pentru Ștefan Radof, ceea ce înseamnă și pentru păstorul din *Miorița*: o contopire cu natura. Un proces de osmoză între ființa lui și locurile nașterii. *Nunta cea mare*, alegoria imaginată de poetul cult, pare o replică a cununiei personajului mioritic

cu mindra crăiasă, a lumii mireasă, la care soarele și luna au ținut cununa... „Înveșmîntați de-a pururi / în cuvioasa iarbă... / Și soarele-mpăratul / va plînge peste noi... / și pentru nuntă, luna / o catedrală naltă / deasupra lumii sape...”

Conștient de comuniunea ce există între concepția sa și aceea a baciului sau țăranelui de la noi, Șt. Radof scrie, în altă poezie: „În zori, printre statui, / înveșmîntate-n iarbă... / coboară ciobanul ucis în dălbă... / să-și caute oaia bolnavă”.

Creatorul „Statuilor în iarbă” izbutește să realizeze un mirific tablou al armoniei cosmice, un peisaj fabulos, în care omul este frate cu pasărea, cu copacul, cu iarbă. Panteismul său imaginează facerea omului, condiția și destinul lui, numai ca frîntură din marea grădină a lumii: „Ce tîmplară m-a tîmplărit, / cu oase m-a dulgherit... / Auzi-mă cum foșnesc / de-un nesațiu omenesc...” Alteori, omul lui Radof este o vie „harnică de struguri”, care, ajungînd în asfințit, își lasă boabele să cadă peste ruguri...

Semnele asfințitului — firesc, față de concepția unitară a poemelor — sînt identice cu cele din natură: „Un mes-teacăn / înflorea, / doamne, / dinspre tîmpla mea...” Iar anotimpurile omului nu sînt altele decît anotimpurile naturii. „Toamna, blindă ca un ceai”, trimite și spre poet pumnale de aramă; el le primește fără răzvărire și-nrîncenare, ci dimpotrivă, împăcat.

Într-un singur caz, trecerea vremii e amară și poate fi numită moarte: atunci cînd înseamnă trădarea copilăriei și nepuțința reîntoarcerii la mirajul virstei de candoare: „Dar nu mai ninge în Decembrie demult...” Și: „Precum de mașini sînt nopțile lungi sfîșiate / moartea zăpezii rămîne tot o moarte”.

Dar în om — parte integrantă a marii grădini — se zbate gîndul „îngîndurat”,

care-l ridică deasupra celorlalte elemente ale firii. Gîndul care l-a născut și care-l ține. Gîndul bintuit de nestîns dor de libertate (*Cavaler înlănciat*). De asta, în fiecare om, trăiește un Icar: „Aștept să zbor, de-o vreme / și umblu-naripat! / — O, de-ar veni odată / căderea spre înalt!” (*Rugăciunea lui Ikar*). Gîndul face din om și un fiu devotat al cetății, deplîngînd fuga unora sub vinete ceruri de împrumut (*Maica mea cetate*).

Se împlinește astfel portretul omului de azi, cu întrebările care îl macină și că-rora poetul le caută răspuns.

Poeziile ce alcătuiesc „Statuile în iarbă” se impun prin „gîndul îngîndurat” al autorului, prin seriozitatea tematicii, dar și prin excelența mijloacelor artistice utilizate. Metaforice și simbolice, poemele lui Șt. Radof acționează prin ineditul imaginilor, prin puterea lor de sugestie și de seducție. La acest rezultat concură nu numai imaginația poetului, dar și impresionantele cunoștințe de limbă românească. Pentru Radof — este limpede — scrisul vechilor cărturari, graiurile liricii și eposului popular, vorbirea de azi, din nordul sau din sudul țării, nu au taine. De aci, invențiile verbale, asocierile lexicale surprinzătoare, Gîndul îngîndurat e și „cearcăn greu”, luna e „fecioară-nlunată”, „apele secetă”, omul „aromește, lumînd și lumește, aromînd”... viața e „neîndeajunsă”, „harzburătoarele” sînt cîntătoarele, lumea e și „nelume”, timpul e și „netimp”. Totul, bine turnat și împletit. Ca rupt dintr-un cîntec bătrînesc, dintr-un descîntec sau colind. Așa cum și sună, de multe ori, poeziile lui Radof, cu stih scurt, cu rimă populară împletită cu rima cultă, prețioasă, incantatorie.

Sanda DIACONESCU

NOTE

Eminescienc

În 1944, la „Casa școalelor”, eminentul editor al lui Eminescu, Perpessicius, tipărea un *Jurnal de lector completat cu Eminesciana*, unde strîngea o parte infimă din studiile sale despre poetul național. În anul stingerii sale, 1971, „Biblioteca pentru toți” răspîndea în tiraj de mase

Eminesciana, cu sumar întregit față de vechea apariție.

Iată că azi, în prestigioasa colecție ieșeană închinată poetului și ajunsă la al 33-lea volum *Eminesciana* lui Perpessicius adună, în peste 600 de pagini, contribuții decisive la cunoașterea scriitorului nostru nepereche.

Pentru istoria teatrului sînt aici pagini revelatoare. Să cităm doar studiile *Carlotta Patti sau una din „artiste”*, care limpezeste un episod din biogra-fia peregrinului suflor, și precizările documentare

din *Întîia cronică dramatică și întîia polemică a lui Eminescu la „impul”*. Cap de serie pentru numeroase comunicări și studii ulterioare a fost și eseul *Doi cronicari dramatici de excepție: M. Eminescu și I. L. Caragiale*.

Îngrijită cu pioșenie filială de cel care a fost Dumitru D. Panaitescu, ediția este un act de cultură, un ghid de finețe pentru oricine dorește să învețe cum trebuie citită opera lui Eminescu.

I. N.

Însemnări contradictorii

Regia de teatru este o profesiune ?

De unde să fi știut ducele de Meiningen că, încredințându-i lui Chvonek conducerea companiei teatrale înființate de el în ducatul Saxoniei, în a doua jumătate a secolului trecut, avea să semneze actul de naștere al unei noi profesii artistice, îndelung contestate și controversate pînă în zilele noastre, dar le a cărei existență arta spectacolului nu a mai putut și nu mai poate face abstracție : regia ?

Această funcție de coordonator al spectacolului, practică timp de secole de către primul actor al trupei sau de către dramaturg, și-a cîștigat autonomia, devenind, prin contribuția teoretică și practică a unor mari personalități, o artă specifică, o profesiune de sine stătătoare, a cărei importanță din ce în ce mai mare l-a făcut pe Tovstonogov să afirme că secolul XX este secolul atomului, al sputnicilor, al ciberneticii și al... regiei.

Această profesiune, fiind o îndeletnicire artistică, nu se poate învăța fără hăr, fără vocație, dar nu se poate practica fără știință, numai dintr-o presupusă „chemare“.

Și totuși... se pare că nu e chiar așa, de vreme ce ea poate fi exercitată, astăzi, în teatre profesioniste, de oricine dorește s-o facă și se bucură de un credit oarecare, dobîndit printr-o poziție avansată pe statul de salarii sau printr-un oarecare statut social, fie că-i o tînără speranță sau un vechi activist sindical.

Dramaturgi, actori, secretari literari, pictori scenografi, își descoperă peste noapte vocația de regizori și, fără nici o pregătire prealabilă, înarmați doar cu „bune intenții“ și neclintită cutezanță, se apucă să monteze un spectacol, pe banii

statului și nervii unui colectiv mai mult sau mai puțin răbdător. Autorul, pe bună dreptate, se simte îndreptățit în această întreprindere, căci cine oare poate des-cifra mai bine decît el propriul lui scris ? Actorul, ajuns la statut de vedetă, după ce a răsfoit „Munca actorului cu sine însuși“, are pe bună dreptate credința că nimeni nu poate lucra cu el însuși mai bine decît el însuși ; secretarul literar, pe bună dreptate, se consideră omul cel mai informat, cu o cultură teatrală la zi ; iar pictorul scenograf, care, prin însăși natura profesiei sale, poate vedea cel mai bine un text în imagini scenice, poate vizualiza cel mai pregnant conținutul operei dramatice.

Și totuși, cu foarte mici și insignifiante excepții, rezultatele sînt mai mult decît discutabile.

De ce ? Regizorul profesionist trebuie să întrunească toate aceste calități și încă multe altele, ca artist și om de cultură, în afară de cele de organizator, pedagog, animator.

Nici unui maestru care suflă la oboi nu-i trece prin minte să dirijeze Simfonia a IX-a cu orchestra filarmonicii. (Și chiar dacă l-ar bîntui această dorință, ea ar fi socotită de către colegii săi de la percuție sau instrumente de coarde o cutezanță vecină cu nebunia.)

În teatru, însă, totul pare posibil, cu toate că realizarea unui spectacol este, în esență, după părerea mea, un lucru mult mai complex și mai dificil.

Să pornească oare aceasta de la faptul că un text îl putem citi cu toții (în măsura în care sîntem alfabetizați), în timp ce o partitură nu poate fi citită chiar de oricine ?

E drept că, nu cu mult timp în urmă, în toate domeniile, profesiunile erau cu mult mai puțin diferențiate. Nae Gîrimea era „frizer și subfîrurg“. Numai că astăzi, pentru cea mai simplă intervenție chirurgicală, nimeni nu se mai adresează unui bărbier.

1976

Al șaselea simț

Se știe că lipsa unuia dintre cele cinci simțuri este suplinită de ascuțimea celorlalte. În cazul unui individ lipsit de cel de-al șaselea simț — simțul umorului (pe care, s-a constatat că-l au chiar și definiții), infirmitatea devine imposibil de suplinit.

Convins și convingător

În teatru, ca și în viață, nu este obligatoriu ca, fiind convins, să devii convingător.

aprilie 1982

Fantezia

Rătăcit din întâmplare în teatru, un regizor lipsit de fantezie este ca un căl troian abandonat în mijlocul unui hipodrom.

30 martie 1982

„Burțile“ într-un spectacol

În argoul oamenilor de teatru, momentele în care spectacolul trenează, lincezește, îngreunând receptarea, prin excrescențe evident nedorite, se numesc „burți“.

Eu le-aș numi, poate mai propriu, „căderi de tensiune“, încercând prin aceasta nu numai să semnalizez anomalia, ci să și atrag atenția asupra gravității ei. Căci unui organism viu, o cădere bruscă de tensiune poate, din păcate, să-i fie fatală!

O snoavă populară ucraineană

Am asistat de curind la un spectacol cu o capodoperă a unui mare clasic, într-un teatru mare, pusă în scenă de un mare regizor, secondat de mari colabora-

tori, în care mari actori întruchipau mari personaje, și totuși rezultatul mi-a amintit de o mică snoavă ucraineană: „S-a dus la vânătoare, a ucis un urs, a jupuit o vulpe, a adus acasă un iepure, maică-sa a tăiat o rață și a făcut peltea. Când a gustat-o, a văzut că era amară!“

... Cu materialul clientului

Regizorul care își construiește acasă spectacolul, în mod abstract, „la rece“, în cele mai mici detalii, riscă de cele mai multe ori ca, în procesul lucrului cu actorul, la o altă temperatură, să se afle dezarmat, descumpănit, dezorientat.

Afirmația poate părea paradoxală, dar regizorul este nu numai principalul factor de concepție al spectacolului, ci și principalul său realizator; munca sa constă nu numai în a imagina o construcție, ci și în a o înfăptui. Dacă arhitectul e obligat să cunoască și să țină seama de proprietățile și de rezistența materialului, pentru realizarea proiectului, regizorul, al cărui material de bază în realizarea concepției sale, în ciuda visurilor lui Craig, rămâne actorul, e pus într-o situație infinit mai grea, deoarece studiul rezistenței materialelor nu se ocupă, din păcate, și de materialul uman. Realizarea, concretizarea intențiilor sale se produce parcurgând un drum sinuos, și cîteodată imprevizibil, în munca de zi cu zi cu actorul.

El nu trebuie să se străduiască a îmbrăca rolul pe actor, ca pe o cămașă de forță, și nici ca pe o haină de gata.

Regizorul trebuie să lucreze, asemenea unui creator de modă, care conține, creește, transformă, adaugă sau simplifică pe viu — pe om —, în funcție de cel cărui îi este destinat „costumul“, punând în evidență calități și mascind, pe cât posibil, defecte.

În realizarea rolului, regizorul îl poate conduce pe actor pe căi improprii structurii sale, sau dimpotrivă. Un regizor mînat de orgolii nu va urmări niciodată atingerea aceluiași punct inefabil în care interpretul se întâlnește cu personajul, ci va căuta să se evidențieze pe el în spectacol, sacrificînd totul, și rol și interpret, pentru a se pune în valoare pe sine însuși, prin exacerbarea imuabilelor sale intuiții sau intenții.

Numai că arta, ca și viața, ignoră intențiile nerealizate, neluînd în considerație decît rezultatul, în ciuda măreției ambițiilor.

O clădire mai modestă, dar trainică — dusă pînă la capăt — este mult mai valoroasă decît un palat din cărți de joc.

14 mai 1978

Scopul scuză mijloacele?

În materie de artă, nici existența scopului nu scuză lipsa mijloacelor, nici bogăția mijloacelor nu scuză sărăcia scopului!

Incertitudinea creatoare

Nu orice produs realizat de un artist este neapărat artistic, după cum nu orice produs artistic poartă pecetea creației.

Munca de creație, amestec chinului de certitudine și incertitudine, de chin și bucurie, de libertate și autoconstrângere, stă la baza *procesului de creație*, dar nu determină, în mod obligatoriu, acel produs unic, inconfundabil și de nerepetat, care ascunde un mister ontologic, și pe care îl numim *creație*.

Rezultat al unor neștiute tatonări, di-buirii și căutări, creația artistică apare — dacă apare — nu când vrei, ci când vrea, în mod spontan, ca rezultat al unor acumulări subconștiente.

Un mare artist se deosebește de ceilalți nu prin cantitatea muncii, măsurată în transpirație, ci prin calitatea ei, determinată de inspirație.

Cum inspirația este inepuizabilă, dar și imprevizibilă, un mare artist își poate permite să afirme că „nu caută, ci găsește“.

Munca de creație, oricât de ordonată, tenace și perseverentă, nu se încheie, din păcate, într-un timp prestabilit (spre deosebire de celelalte arte, arta teatrală neputînd beneficia decît în parte de această prerogativă, în perioada de concepție — nu și în cea de realizare, al cărei timp nu poate fi nelimitat, dar nici arbitrar delimitat).

Cînd citesc o capodoperă a literaturii, cînd privesc cu emoție un tablou celebru sau urmăresc un spectacol ieșit din comun, nu mă interesează cantitatea de muncă depusă în înfăptuirea operei, ci rezultatul, creația, a cărei apariție, neputînd fi previzibilă, se sustrage unei determinări în timp.

De aceea, nu poți pretinde nici unui creator ca în șase zile să producă un univers, urmînd ca în a șaptea să se odihnească, fără a risca să cazi în misticism.

Teatralitatea limbajului

De foarte multe ori, actorii — și, din păcate, cei mai tineri — se crispează în fața valorilor literare ale textului, expresia: „asta-i literatură“ căpătînd în teatru un sens peiorativ.

Există chiar tendința de a se elimina, simplifica sau transpune într-un limbaj cotidian orice exprimare poetică, cău-tîndu-se cu tot dinadinsul „firescul“.

Numai că firescul în limbaj nu înseamnă, din punct de vedere teatral, o exprimare neapărat confuză, searbădă, aridă, ca pe stradă sau în autobuz.

Alteori, cînd nu se operează direct asupra textului, pentru a se obține, prin simplificare, un firesc al limbajului, se caută cu tot dinadinsul un firesc în vorbire; se distrug semnele de punctuație, dispare articulația, actorul se preface că gîndește, cău-tîndu-și cuvintele și potcî-nîndu-se în cite o vorbă pe care o repetă la infinit, ori mestecă propoziții întregi — ajutîndu-se de predilecție cu o coajă de piine, un măr ori mai știu eu ce, pentru a înghiți în același timp consoane, vocale, silabe, prefixe, sufixe, îngreunînd — spre deplina lui satisfacție —, prin tot felul de artificii, receptarea și înțelegerea unui text.

Insistîndu-se asupra expresivității corporale, s-a neglijat — uneori, programatic — expresivitatea limbajului și a vorbirii. Insistîndu-se asupra improvizăției — folosită uneori cu succes în munca de pregătire a spectacolului — s-a ajuns, prin confuzie, la un limbaj improvizat.

Există, desigur, și o nefastă influență a cinematografului, dar asta presupune altă discuție.

Spectacolul de teatru, oricît de realist, conține oricum o doză de artificialitate. A reproduce identic viața este un efort fără nici o șansă de reușită și inutil din punct de vedere artistic. Limbajul lui Pinter, încercînd să reproducă identic vorbirea cotidiană, cu toate meandrele, oscilațiile, neglijențele și potcînelile — întocmai ca o înregistrare pe bandă de magnetofon —, are desigur o valoare expresivă, marcînd o gîndire și o existență confuză a eroilor; dar a crede că Pinter reprezintă viitorul teatrului înseamnă a-i pune la stîlpul infamiei pe Shakespeare, Goethe, Schiller, Corneille, Racine, Claudel și alții.

Exclusivismul estetic în teatru duce întotdeauna la rezultate care se întorc împotriva intenției, împotriva expresivității.

16 martie 1977

Tineri regizori la rampă



Data nașterii: 16 aprilie 1956, București. Absolvent I.A.T.C., promoția 1980, clasa prof. Valeriu Moiescu, asistent Cătălina Buzoianu. **Examen de diplomă:** Acești îngeri triști de D. R. Popescu (Studioul de teatru al I.A.T.C. „I. L. Caragiale“). **Spectacole:** Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic de Adrian Dohotaru, Speranța nu moare în zori de Romulus Guga — 1981, Matca de Marin Sorescu, Valsul de la miezul nopții de Viorel Cacoveanu, Leonce și Lena de Georg Büchner — 1982 (Teatrul din Baia Mare); Paracliserul de Marin Sorescu — 1981 (Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani); Salonul de Paul Everac; Puterea și Adevărul de Titus Popovici — 1983 (Teatrul de Stat din Arad). **Spectacolul** Acești îngeri triști participă la Seminarul de dramaturgie și de teatologie consacrat creației lui D. R. Popescu; Premiul A.T.M. pentru regie — 1982.

RADU DINULESCU:

*„Singura mea teamă
este să nu fac
dîn regie o meserie“*

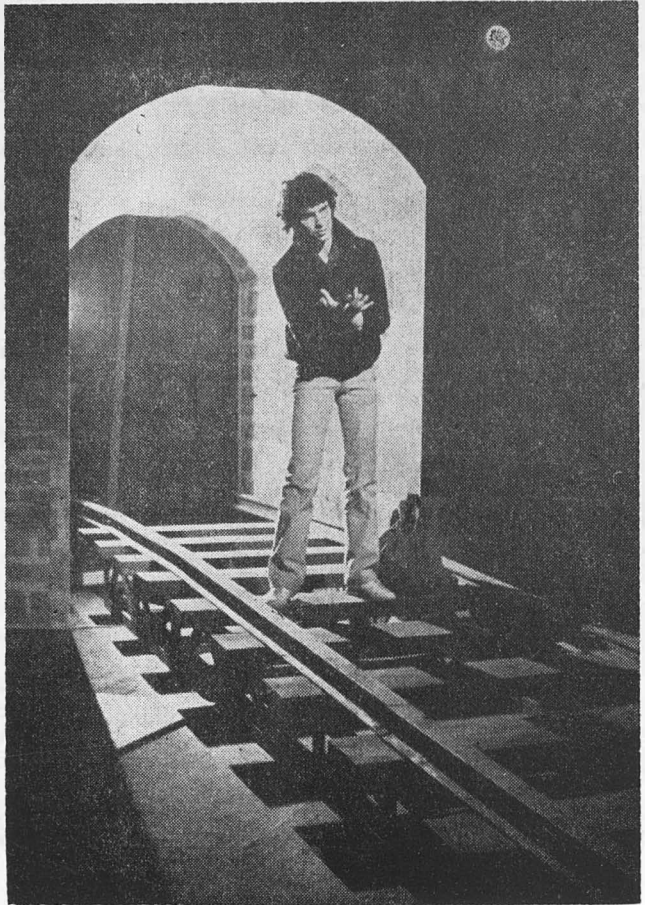
Succesul de public și de critică al spectacolului *Acești îngeri triști* l-a impus de la debut pe Radu Dinulescu în primele rânduri ale regiei tinere. Ritualul scenic propus era al simplității și al adevărului nedisimulat, fiind construit pe tensiunea schimbului de replici și pe expresivitatea tăcerilor. Confirmând valoarea și forța de impact cu actualitatea ale textului lui D. R. Popescu, reprezentația se înscrie printre cele care contribuie meritoriul la valorificarea dramaturgiei românești contemporane.

La Brăila și la Galați, unde a copilărit, Radu Dinulescu a crescut aproape de teatru, tatăl său fiind regizor. Inițial, și-a

dorit să urmeze actoria, dar optează pînă la urmă pentru regie. Încă din studenție și apoi după absolvire, îl caracterizează febrilitatea și nerăbdarea în găsirea unui drum propriu. Spirit imprezvizibil, în continuă mișcare, refuză fixarea într-un singur registru. Lucrează mult, concomitent la mai multe proiecte, în două teatre. La Baia Mare, și-a format o trupă tînără, deschisă experiențelor novatoare. La Arad l-au întîmpinat o echipă și un public receptiv la tradiție, preferînd spectacole clasice, solide, minuțios elaborate. Mereu într-o stare de emulație cu ceilalți, călătorește mult prin țară, urmărind reprezentațiile unor colegi de breaslă în care crede, ca Dinu Cernescu, Alexa Visarion, Alexandru Tocilescu, Dan Micu, Silviu Purcărete, Dragoș Galgoțiu, Ioan Ieremia, Florin Fătulescu, Mircea Cornișteanu. Scurta biografie artistică a lui Radu Dinulescu dezvăluie, la o cercetare atentă, cîteva repere care o particularizează. Scenograful Florin Harasim, cu care a colaborat încă din Institut, dă creației sale unitate plastică.

Repertoriul pus în scenă de Radu Dinulescu este alcătuit — cu o singură ex-

Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic de **Adrian Dohotaru** în regia lui **Radu Dinulescu** și scenografia lui **Florin Harasim** (Teatrul Dramatic din Baia Mare)



cepție, *Leonce și Lena* de Büchner — din piese românești contemporane. Într-o primă etapă, manifestă interes pentru ceea ce numește „teatrul de tandrețe cu cotidianul, cu omul de pe stradă, și pentru omul de pe stradă“. În *Speranța nu moare... Anchetă asupra unui tânăr... Valsul de la miezul nopții*, viziunea asupra realității este a unui moralist. Parametrii ce dau greutate semnului teatral sint socialul, politicul, istoria ca posibil teren al alienării, dar și al recuperării umanului din om.

Al doilea moment important pentru Radu Dinulescu l-a reprezentat întâlnirea cu Marin Sorescu, a cărui dramaturgie îi oferă suportul pentru tentativa de a ridica discursul scenic în plan spiritual și de a explora domeniul esențialului. Preocupare pentru poetic manifestase și până acum, stimulat și de universul scenografic conceput de Florin Harasim. Imaginea de film neorealist a blocurilor din *Acești îngeri triști*, tunelul străjuit de un semafor, cu liniile de tren pierzându-se în

depărtare, din *Anchetă asupra unui tânăr...*, sau spațiul circular în care eroii își rostesc replicile, transformând gara din *Speranța nu moare în zori* într-un loc al purificării morale, amplifică drama, creîndu-i, prin metafora plastică, un cadru ce-i sporește semnificațiile. În transpunerea scenică a scrierilor lui Sorescu, Radu Dinulescu studiază „natura fizică a teatrului“ (A. Artaud), urmărind „expresia în spațiu“ a unor idei. Prin jocul actoresc, în *Matca*, apa devine personaj, iar în *Paralizerul*, virstele eroului capătă materialitate. În aceste meditații asupra adîncimii ontice, regizorul rămîne de cele mai multe ori la nivelul generalității și al abstracțiunii. Gestualizarea cuvîntului, acțiunea mimică, nesuținute de reacțiile lăuntrice ale interpretului, par artificiale. Radu Dinulescu mărturisește că aceste experiențe i-au demonstrat cît e de important ca formele să fie susținute de emoție, prin intermediul omului purtător de sentiment, actorul. Astfel, în *Leonce și Lena* a acor-

dat o mare atenție definirii caracterologice și jocului de relații dintre personaje. La spectacolele la care lucrează în acest moment, și-a rezervat anume o perioadă de pregătire a actorilor, de acomodare a acestora cu drama și cu stările eroilor.

— *Deci, nouă spectacole în trei ani, și aproape în exclusivitate dramaturgie românească...*

— Am încercat de fiecare dată altceva : o elaborare mai studiată a luminii, ajungând pînă la implicarea ei în dramaturgia spectacolului (*Matca, Speranța nu moare...*), folosirea unui decor în devenire, cu evoluție semantică (*Paracliserul și Matca*), desființarea cabinei de sonorizare și introducerea muzicii direct în scenă, pentru a accentua impresia de realitate (*Acești îngeri triști, Speranța nu moare...*, *Anchetă asupra unui tînăr...*). Fiecare montare a însemnat o treaptă în formarea mea ; chiar dacă unele lu-

cruri nu mi-au reușit pînă la capăt, lecția era făcută. Dealtfel, am învățat și din greșeli. Sînt un spirit mobil, îmi fac întotdeauna planuri pentru scurt timp. Acum sînt la Arad, unde am pus în scenă *Salonul* de Paul Everac și *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici. Am în vedere, mai tîrziu, un spectacol după *Harap Alb* de Creangă, pe care îl voi monta în Ungaria. Se așteaptă de la mine reprezentații solide, bine făcute, în care să se vadă că stăpînesc o meserie. Din păcate, nu mă interesează acest lucru. Deocamdată, am multe de încercat. Singura mea teamă este să nu fac din regie o meserie. Mă bucur că, departe de București, la Baia Mare, cu o trupă poate unică în condițiile teatrului din provincie, am realizat în doi ani cîteva lucruri bune. Și mai ales *Leonce și Lena*, care reprezintă începutul unei noi etape. Și sînt încă foarte tînăr.



TOMPA GÁBOR:

*„Teatrul este și el o poezie,
este și el drumul pămîntului
în jurul soarelui“*

Data nașterii : 8 august 1957, Tirgu Mureș. Absolvent I.A.T.C. promoția 1981, clasa Mihai Dimiu. Examen de diplomă — Tango de Slawomir Mrozek (Studioul de teatru I.A.T.C.). Spectacole : Woyzeck de Büchner (anul III, la Sfintu Gheorghie) — 1980 ; Zoo—Story de E. Albee (Teatrul Național din Tirgu Mureș, secția maghiară) ; Țarul Ivan cel Groaznic de Mihail Bulgakov (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca) — 1982 ; Martiriul lui Piotr Ohey de Slawomir Mrozek (Institutul de teatru „Szentgyörgyi István“ din Tirgu Mureș), Mășterul Manole de Lucian Blaga (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, Ivan Vasilievici de Mihail Bulgakov (Teatrul „Bulandra“) — 1983. Este invitat să participe cu spectacolul Woyzeck la Săptămîna internațională a teatrului de la Budapesta.

Încă din copilărie, prin tatăl său, regizorul Tompa Miklós, a fost aproape de teatru. A asistat la numeroase repetiții, a văzut multe spectacole în țară și în străinătate, înțelegînd că cel mai greu este să fii tu însuși. Cîteva opere scenice, dintre care amintește *Leonce și Lena* de Georg Büchner în regia lui Li-



Actorii Aurora Leonte și Petre Nicolae în Tango de Mrożek, la Studioul de teatru I.A.T.C. Regia, Tompa Gábor

viu Ciulei, *D'ale Carnavalului* de Caragiale în regia lui Lucian Pintilie, *Iubire* de Barta Lajos în montarea lui Gheorghe Harag, i-au revelat spectacolul ca univers Je sine stătător, în care importanță este fidelitatea nu față de litera unei piese, ci de spiritul ei. La Gheorghe Harag, cu care este vecin și, de doi ani, coleg navetist, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, îl fascinează tinerețea, forța, energia de a se reinnoi mereu, capacitatea de a aduna direcțiile opuse ale unei epoci teatrale eclectice într-o sinteză superioară, cea a „realismului grotesc”. De la el a aflat care sînt cele mai îngrozitoare două sentimente din lume: primul — cînd trebuie să te duci la repetiție, al doilea — cînd nu trebuie să te duci la repetiție. Cu Gheorghe Harag va colabora în curînd la realizarea spectacolului *Tragedia omului* de Madách Imre. O discuție despre regie cu Tompa Gábor îți descoperă un spirit meditativ. Potrivit convingerii lui, regizorul, ca orice artist, nu face altceva decît să descifreze rebu-

sul care este lumea. Orice metodă este posibilă, de aceea a opta pentru un anumit tip de teatru i se pare o mortificare. În compunerea semnului teatral, el pledează pentru o sinceritate necruțătoare, care vine dintr-un contact adînc cu realitatea și cu adevărul textului pus în scenă. În crearea unui spectacol, îl preocupă găsirea imaginilor specifice teatrale, capabile să exprime esența ideatică a piesei. Astfel, în *Woyzeck*, Tompa Gábor îl prezenta pe erou publicului în holul teatrului într-o vitrină; într-un univers închis, în care criteriile valorice sînt răsturnate, singurul om normal este expus ca o curiozitate de panoptic. În montarea cu *Tango* de Mrożek, demonstrația modului cum superintelectualul înarmează bruta și o dezlănțuie asupra omenirii este sintetizată plastic în ultima scenă. Edek face o invitație la dans bunicului și-i îndeamnă la supunere pe toți, prin intermediul radioului. Ingenuncheate lângă cadavrul lui Arthur, asistate de un fotograf, personajele, dezumanizate, schițează cîteva mișcări de dans, mecanic. După această desfășurare de forță, Edek le acoperă disprețuitor cu o husă; sub ea, viermuiala desperată și oarbă în ritmul tangoului continuă. La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, finalul spectacolului *Țarul Ivan cel Groaznic* era deschis. În piesă, Timofeev se trezește și constată ușurat că totul a fost doar un coșmar. După un prim moment, aparent calm, va izbucni o nouă scenă: pe o punte imaginară a istoriei, planurile de timp și spațiu se vor amesteca, realul și imaginarul se confundă, personaje din diferite epoci îl asaltează pe inventator. Imaginea se constituie ca un semnal de alarmă. Catastrofa se poate întîmpla nu numai în vis sau în trecut, ea devine oricînd posibilă. Oricît de tulburi ar fi vremurile, soluția stă în lupta pentru realizarea personalității omului.

În reprezentațiile de pînă acum, regizorul a urmărit cu precădere relația dintre individ și putere, în diferite contexte social-politice; consideră că a surprins-o cel mai profund în *Meșterul Manole* de Lucian Blaga. Reprezentația evidențiază nu numai conflictul între Manole și domnitorul tiranic, ci și lupta care se dă între creator și posteritate, ce receptează opera de artă, uitînd deseori omul. În spectacol, după discursul rece al voievodului, clopotul de care este atîrnat trupul neînsuflețit al

lui Manole strigă, cu sunetul său grav, suferința artistului care a sacrificat totul pentru creație — viața sa și a ființei iubite. După acest ritual, imaginea meșterului își face loc în frescele mînăstirii, alături de ceilalți martiri și eroi.

În prezent Tompa Gábor montează la Naționalul din Tîrgu Mureș, secția maghiară, *O noapte furtunoasă*. Consideră că se află în fața celui mai dificil examen, dorind împreună cu întreg colectivul să înscrie spectacolul în șirul „spectacolelor de recaragializare” — cum le numește plastic — a reprezentațiilor Caragiale, respectiv pe linia celor semnate de Pintilie, Alexa Visarion, Dan Micu. În legătură cu viziunea sa regizorală declară :

— Această piesă a marelui dramaturg este cel mai puțin comedie în sensul tradițional al cuvîntului, decît pare la prima impresie. Toate personajele din *O noapte furtunoasă* sînt negative, dar totodată au un efect purificator pentru public. Caragiale ne avertizează că omul, societatea nu sînt amenințate numai de pericolele ce-i pîndesc din afara lor, ci și de acelea

care sălășluiesc în adîncul ființei umane. Lumea poate deveni mai bună și mai umană numai în cazul în care oamenii înșiși vor deveni mai buni. Omul nu poate fi schimbat decît printr-o revoluție socială și morală.

— *Scrii poezie, ai un volum în pregătire la Editura „Kriterion”, știu că la început ai dorit chiar să urmezi filologia...*

— Recitindu-l de curînd pe Lautréamont, l-am întrebant pe un prieten ce este poezia. El a răspuns : poezia este drumul pămîntului în jurul soarelui. Teatrul este și el poezie, este și el drumul pămîntului în jurul soarelui. Cineva spunea că ar fi o artă superioară celorlalte. Mult timp am căutat sensul real al acestor cuvinte. Prin specificul său — contactual uman, direct, cu spectatorul, în fiecare seară —, teatrul se naște și moare mereu, cu fiecare reprezentație. Prin acest ritual, el se aseamănă vieții. Fiind o artă tragică, nu pot să o slujească decît cei care iubesc și respectă viața.

Ludmila PATLANJOGLU

(Continuare de la p. 13)

dinainte de *Unire*, în tabloul doi erau evocate figurile lui Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, iar în tabloul trei se înfățișa triumful Unirii prin alegerea lui Cuza. Inimosul C. D. Aricescu compune Sărbătoarea națională sau 24 Ianuarie 1859, cu interesante incursiuni în straturile populare din Principate. Chiar actorul C. Halepliu, deși-și făcuse o tristă celebritate ca denunțator al confrăților revoluționari de la 1848, scrie și el *Serbare națională sau Visul fericii* (1859).

Iar „copilul teribil” al neamului Caragiale, Iorgu,

după ce în două „șansonete” — *Cometul sau Astronomul voiajor* (1857) și *Surdul* (1857) — ridiculizează, de-a valma, potrivnici ai Unirii și ezitanți, dedică, în 1859, un „tablou național și un sonet”, *Moșu Trifoi sau Cum ți-i așterne așa-i dormi, „domnilor deputați ai Moldovei”*. (Principatele, deși unite, aveau, două camere legislative.)

Putea însă viitorul „director” al sufleurului Eminescu și brav comisar la „hale” să nu facă un gest superb, de artist nedreptățit ? „Acest tablou (Moș Trifoi, n.n.) fiindcă s-a compus într-adins pentru

împrejurările de față, se va reprezenta și aici pe scena noastră, cit de curînd, dacă onor Director, ca român, îmi va da voie”. Nu știm cit de simțitor a fost „musiu Millo” (căci el este „onor Director” al Teatrului Național din București !) la „provocarea” tipărită pe foaia de titlu — în semichirilice — a piesei lui Iorgu Caragiale. Știm însă cit de greu ne este azi să depistăm textele din vechea dramaturgie românească, în absența unui indice general...



In turneu cu actorii Teatrului Mic

În fața teatrului de pe strada Constantin Mille staționează autocarul cu care trupa călătorește în țară și, citeodată, peste hotare. Încet, încet, locurile sînt ocupate de cei ce pleacă într-un scurt turneu, răspunzînd invitației tinerilor mîneri de la Motru. Sînt actorii distribuți în spectacolele *Niște țărani* și *Baladă cotidiană*: Carmen Galin, Anda Călugăreanu, Tatiana Iekel, Liana Ceterchi, Elena Pop, Rodica Negrea, Vistrian Roman, Nicolae Pomoje, Jeana Gorea, Nicolae Ifrim, Florin Vasiliu, Gheorghe Visu, Petre Moraru, Mihai Dinvale, Vasile Nițulescu, Sorin Medeleni, Stamate Popescu, Marian Rălea, Cristian Motriuc, Nicu Alifantis. Sosește și directorul teatrului, Dinu Săraru, cu soția. Și Gilda Teodorescu, organizator de spectacole, care se ocupă cu meticuloasă grijă și de cheltuieli, și de beneficii, de hrană și cazare, de încasări și diurne. Regizorul tehnic Ion Ion e însoțit de fiul său (clasa I primară, „actor“ și el); se face prezența, nu lipsește nimeni, deci se poate pleca. La locul de întîlnire de la Popasul turistic Horezu, unde vom prînzii, au sosit, în autoturisme, Valeria Seciu, Mitică Popescu, Nicolae Dinică, Vasile Pupeza, Ștefan Iordache, Maria Potra, Doina Șerban, Monica Mihăescu, Jean Lorin Florescu, Nicolae Iliescu, Andrei Codarcea, Constantin Dinescu, Marius Ionescu, Papil Panduru. Cît timp directorul Dinu Să-

raru, împreună cu cîțiva actori, are o întrevvedere cu primarul localității, se vizitează un magazin cu ceramică și... încep să se dea autografe. Un grup de elevi îl descoperă întii pe Nicu Alifantis, apoi ia cu asalt autobuzul, pretinzînd autografe.

Urmează un popas la Slătioara, unde și astăzi eroii lui Dinu Săraru își duc viața. Este acesta un fel de pelerinaj sentimental, la un an de la inaugurarea Casei de cultură a țărănilor și la ceva mai multă vreme de la filmările versiunii cinematografice *Vinătoarea de vulpi* — o confruntare binevenită între oameni și locuri, personaje și interpreți. La banca de mesteacăn de unde poți într-o clipă îmbrățișa împrejurimile, ne fotografiem cu toții. Sîntem îmbiați cu mere rumene și pere zemoase. Din nou în mașină. La cererea generală, Cristian Motriuc, tînar actor recent venit de la Piatra Neamț, susține în avanpremieră un moment de divertisment — cîteva numere de imitație, cu care va intra în spectacolul *Baladă cotidiană*. În risetele generale, prind glas Dem Rădulescu, Benone Sinulescu, Ion Dolănescu, Adamo, Aznavour, Bécaud, Aurelian Andreescu, Mihai Constantinescu, chiar Anda, Beligan și... Săraru!

Ajungem cu bine la Tîrgu Jiu. La ora cinci, cei trei protagoniști ai spectacolului de muzică și poezie — „avangarda“ trupei — sînt în drum spre Motru. Ei aveau să-și încinte auditoriul timp de



două ore și jumătate doar cu chitara, versul și gluma, întorcându-se entuziasmați de primire și încărcăți de flori. La ora șapte și jumătate, sala Casei de cultură din Tîrgu Jiu este plină pînă la refuz. Varianta de turneu, simplificată, a decorurilor lui Mihai Mădescu a fost montată de echipa de mașiniști condusă de Nica Marcel; la al treilea gong, primul tablou al celor șapte anotimpuri din scenariul Cătălinei Buzoianu este întîmpinat cu aplauze furtunoase de un public cald, deosebit de receptiv.

A doua zi, vizităm casa lui Brâncuși. În ograda de la Hobița, actorul Vasile Nițulescu pare a fi însuși Brâncuși coborît din eternitate: puțin mai scund, dar cu aceeași privire scormonitoare. Dealtfel, actorul s-a născut și el pe aceste meleaguri, la Măgura, și vorbește cu har despre Brâncuși și Modigliani. În apropiere se află o tabără de sculptură — un crîng în care se disting contururile unor lucrări perfect integrate ambianței naturale. Vizităm apoi Mănăstirea Tismana, veche ctitorie românească. În muzeul din incinta de curînd refăcută admirăm picturi murale datînd din secolele XVI și, respectiv, XVIII. După-amiază, o plimbare prin parcul de odihnă, în care se află „Poarta sărutului” și „Masa tăcerii”.

Seara, trubadurii rămîn să concerteze la Tîrgu Jiu, trupa pleacă spre Motru. La Clubul muncitoresc al întreprinderii miniere, sîntem întîmpinați de tovarășul Eugen Spasiu, comandantul șantierului național al tineretului, care a lansat, din partea locuitorilor acestui centru muncitoresc, invitația către Teatrul Mic. În ora

care a mai rămas pînă la începerea reprezentației, actorii, cercetînd condițiile de joc, descoperă că vor avea de improvizat cîteva scene, deoarece la rampă nu există trapa necesară, iar dotarea tehnică este destul de modestă. Cele două garde-robieri, Ioana Mihai și Luci Bodi, au „rechiziționat” sala de ședințe și, într-o ordine exemplară, au așezat costumele pe masa prezidiului și pe scaune. Sala de spectacol devine repede neîncăpătoare, copiii sînt luați în brațe, se mai aduc scaune, capacitatea de 500 de locuri este considerabil sporită. Spectatorii, mineri cu familiile lor, mulți tineri veniți din toate colțurile țării să muncească și să trăiască în acest orașel în plină dezvoltare, oameni pentru care orele de destindere sînt prețioase, se lasă treptat cucerii de universul acestui spectacol, multora dintre ei familiar. La început mai reținuți, apoi din ce în ce mai concentrați, spectatorii din Motru au aplaudat în final minute în șir pe actorii care, în aceea seară de noiembrie, jucaseră pentru ei.

A doua zi după-amiază, mulți dintre cei abia sosiți de pe drum vor urca iarăși pe scena Teatrului Mic, în dificila montare a piesei lui Gombrowicz, *Ivona, principesa Burgundiei* — o reprezentație care le solicită nu numai talentul, ci și condiția fizică. Dar actorii Teatrului Mic sînt obișnuiți să depășească greutățile! Peste o săptămînă, îi așteaptă o călătorie și mai lungă, un turneu ambițios la Timișoara.

Irina COROIU

DUMITRU RADU POPESCU

Arca lui Noe (I)

Atunci cînd pleci de la o istorie adevărată (pe care vrei s-o și păstrezi în structura ei fundamentală) ca să așterni pe hîrtie o piesă de teatru (m-am convins din nou!) te apropii de o aberație! Trădarea e cea mai la îndemînă formă de tratare a „blocului de piatră“ luat în antrepriză: dar, spre deosebire de sculptori, unde trădarea „blocului“ se cere din capul locului, în cazul dramaturgului ce vrea să facă și teatru-document, trădarea (totală!) n-ar mai justifica alegerea „materialului“. De ce s-ar mai fi folosit Shakespeare, bunăoară, de istoria prințului Hamlet, dacă n-ar mai fi scris o tragedie despre povestea lui Hamlet? Ci s-ar fi ocupat în principal de cine știe ce alt personaj derizoriu... Hamlet rămînînd doar un personaj de decor etc.? Desigur — orice e posibil! Chiar Shakespeare, din „cazul Richard III“, a făcut ce-a vrut!

Cînd vorbesc de „o aberație“, nu neg, să ne înțelegem, „trădarea necesară“, fără de care nu prea există artă (și care „te obligă“ să nu faci reconstituire muzeistică, vană și... și mai inexactă!): „aberația“ ar semnifica efortul extraordinar pe care trebuie să-l depui pentru a păstra echilibrul între Adevăr și adevărul faptelor, între Ideea tramei (sau a tragediei — căci și o tragedie presupune o idee, nu?) și cronologia elementelor tramei etc. Cum să te înviri între atitea capcane și tentații, între aliftea splendori ce se cer reținute, între aliftea splendori ce trebuie (din motive „economice“) extirpate?! Așa că la un moment dat trebuie să te hotărăști: nu rețin din această poveste decît latura ei umană, splendoarea și mizeria ei... și las istoricilor literari plăcerea să pună în balanță valoarea operei literare a protagoniștilor etc., etc. Dealtfel, dacă n-aș fi procedat astfel, n-aș fi scris o piesă, ci un „capitol“ de critică literară.

M-am îndepărtat, totuși, cu un „pas“ de datele „reale“ ale dramei ce-a tulburat nu numai primul deseniu (bucureștean!) al secolului douăzeci... Doamna din scripte, Natalia Negru, a căpătat în piesă numele Helianta (folosit chiar de Natalia Negru drept titlul unui volum autobiografic); Dimitrie Anghel a devenit Mitif (nume folosit, de asemenea, în cartea despre care am vorbit mai sus); Șt. O. Iosif a devenit Steo, printr-o ștergere a sedilei de sub Ș! Astfel eroii au rămas cumva cu același nume — fiind totuși alții. Istoricii literari nu trebuie să se chinuiească prea tare în descoperirea modificărilor biografice operate de subsemnatul în... destinul celor trei nume înscrise în istoria noastră culturală: modificări sînt destule, și prea puține. Sînt mai degrabă mai multe schimbări în ordinea faptelor, contopiri de momente... deturnări... de spațiu etc.! Dar la cîte n-am renunțat! Mi-ar fi plăcut s-o arăt pe Natalia Negru la Mănăstirea Agafton, „travestită“ în călugăriță (de fapt, în haină... monahală). Aș fi putut pune un accent deosebit pe componenta socială, națională a creației lui Iosif, pe aventurile sărăciei sale materiale, pe bunătața sa de... învins, de personaj slav, înrudit cu Mișkin, pe dorul său de Ardeal, pe ascendența sa, pe duioșia sa funciară, pe neputința sa de a fugi uneori din fața ridicolului, pe forța sa exterioară de a nu fugi din fața ridicolului! Piesa ar fi putut fi, la o adică, o nuntă... perpetuă, o nuntă însingerată, blestemată, fericită etc. Nunta lui Iosif, nunta lui Anghel, nunta de la Blaj — s-ar fi putut uni... N-ar fi stricat nici dacă toată „povestea“ ar fi avut un „povestitor“ (cum m-am gîndit la un moment dat), care să „lege“ răsfirele episoade ale tragediei! Huber ar fi putut fi acesta — și tot el, în final, ar fi putut fi acoperit de voalul negru al îndoliției Helianta, sau ar fi putut pleca din scenă cu Helianta în brațe, rîzînd, salvînd-o de la moarte. E greu să scapi de variante! E greu să te decizi, să alegi! Recunosc că am citit (aproape!) tot ce-au scris cele trei „personaje“ luate de subsemnatul în cătare; recunosc (!) c-am citit (aproape!) tot ce

s-a scris despre viața și opera lor... Multe opinii critice despre domniile lor se suprapun, se interferează... mai dificil e cu „părtinirile“, când e vorba de furioasa și nebuna poveste de dragoste care i-a distrus pe toți trei! Ei, dar pentru cititorul mai puțin obișnuit cu „biografia protagoniștilor întâmplării de dragoste de la București, din primul deceniu al secolului douăzeci“, să recapitulăm câteva date : Iosif s-a născut la Brașov în 11/25 octombrie 1875 ; și-a început studiile la școala de fete (unii se întreabă : de-asta era atât de sensibil și neajutorat ?) ; debutează la șaptesprezece ani ; în 1899 pleacă la Paris pe banii lui Virgil Cioflec ; Caragi-ale îl felicită pentru una dintre poeziile publicate („Bravo, să trăiești !) ; în 1902 începe colaborarea cu Anghel ; în 1903 o cunoaște pe Natalia (iubire !) ; în 1904 se căsătorește cu Natalia ; în 1910 are loc „ruptura“ dintre Iosif și Anghel ; în 1911 Iosif divorțează de Natalia (21 iunie) ; în noiembrie 1911 Natalia îl „ia de bărbat“ pe Anghel ; Iosif moare la 38 de ani ; în 1913, după un an și ceva de la moartea lui Iosif, Anghel se sinucide ; Iosif se spune c-a murit inconștient ; ultimul cuvânt al lui Mitit, zice Helianta, ar fi fost : Helianta ! ; Corina, fetița lui Iosif și a Nataliei, vine pe lume în 1905 ; o prietenie (Iosif-Anghel) de 10 ani ; un poet (A. Mirea), ivit pe lume din colaborarea Iosif—Anghel, trăiește opt ani ; Iosif era meloman (a ascultat, bunăoară, la Paris în 1900, *Tannhäuser*, îi plăcea să cinte cîntece populare etc. ; în 1913, Ilarie Chendi, aflind de moartea lui Iosif, se sinucide (era bolnav), aruncîndu-se de la fereastra spitalului unde era internat ; în 1903, Iosif, pentru „Poezii“, a obținut Premiul Academiei (5 voturi din 6) ; a fost dat afară de la muzeul Aman în 13 februarie 1905 : etc.

Dar dincolo de aceste date, gășibile prin toate dicționarele literare și, desigur, în toate exegezele consacrate „celor trei“, sînt de reținut franchețea și duritatea, în ultimă instanță, cu care Iosif, Natalia Negru și Anghel și-au trăit viața, sau (de ce nu ?) și-au înfruntat destinul... Înaintea „trăiriștilor“, existențialiștilor și a altor iști care au teoretizat un fel de viață (și mai puțin „au trăit pe pielea lor“ acel fel de viață), Anghel, Natalia Negru și Iosif, în văzul lumii și nesiliți de nimeni, au ars arși de propriul lor foc interior, sublimi și nu de puține ori la antipodul sublimului, ridicoli, liberi, neliberi, fericiți și nefericiți, plătind pînă la urmă cu propria lor existență curajul și delirul propriilor lor sentimente, sinceritatea și abjecția...

Nu întâmplător circulă prin scenă, pe tot cuprinsul piesei, un revolver : Anghel, înainte de a fi un Don Juan, Alesul, Ciștigătorul, admiratorul Oscar Wilde, estetul etc. — era un Don Quijote. Avea cultul onoarei (deși i se reproșa că și acesta e un trucu, o farsă ! — Dumnezeu să mai știe !), credea că arma poate desface răul de bine, Jacă altfel nicidecum acest lucru nu mai era posibil ! Îi propune lui Iosif să se bată în duel (și cine o să ciștige, o s-o ciștige și pe Natalia !), îi provoacă pe Ranetti și pe Nae Țăranu la duel... și moare dintr-o rană pricinuită de unalta ucigătoare !... Sigur, e greu să afli cine e vinovat în această ecuație cu trei semne, mai ales că pînă la urmă toate cele trei personaje sînt năruite și pier... Faptul că Natalia le supravițuiește celor doi iubiți nu înseamnă nimic : ea va fi, după scena de la Bucumeni, o ființă fără istorie, moartă deci.

Subliniem încă o dată că nu ne-a interesat cronologia faptelor, ci intensitatea lor. Stările ! cum se mai zice. Așa că putem limpede (aproape) vorbi de un fals tratat de istorie literară... Căci este și mai mult nu este o tentativă... biografică această *Arcă a lui Noe* : este, în datele ei principale ; în nuanțe, nu este. Și s-ar putea uneori ca nuanțele să fie mai neliniștitoare și mai importante ca importante date exacte.

Cîteva amănunte în plus despre „duelul“ cu Nae Țăranu și Ranetti ?...

Anghel e mereu atacat în „Furnica“. V. V. Rița îi pișcă, Putifar, de asemeni („Reabilitarea sparanghelului“). Iată, de fapt, versificația semnată Putifar (sub care incriminatul îl... zărește pe G. Ranetti) :

„În Mai, chiar brazi ca de-alde Anghel

Să cînte cred că sînt datori

Doar liliac, narcisi, bujori...

Sărman spanac, sărman sparanghel !...“

Așa că Nae D. Țăranu și Ranetti sînt provocați la duel. Cum e și firesc, în piesă lucrurile nu păstrează geometria exactă a replicilor... de atunci ! Așa se explică și de ce n-am cutezat să-i dăm personajului R numele de Ranetti ! R e un semn, pornind de la Ranetti, de la ostilitatea unor personaje ale epocii. Așa că n-am dori să se dea.. extemporale verbale, în holul teatrului, despre Ranetti, plecînd de la particula *nocivă*, bășcălioasă și cinică : R.

Încă ceva : a fost moartea lui Iosif o sinucidere, și sinuciderea lui Anghel, un asasinat ? Această (hamletiană !) întrebare pe care și-au pus-o atîția prieteni, dușmani, exegeți de-ai celor doi poeți trebuie să rămînă o întrebare. Cum, bunăoară, întrebare ar trebui să rămînă într-o eventuală interpretare a lui *Richard*

al III-lea întrebarea : a fost sau nu un monstru ? Cine apasă doar pe-o pedală nu merge înainte, sau merge hiciit, monoton, în alb sau în negru îmbrăcat... În fond, Richard face rău și face uneori și bine, iubește și urăște, dar el nu știe niciodată când într-adevăr face bine sau face rău, când face bine sau când face rău, sau când face bine nu face rău ?... sau când iubește, iubește, sau iubind urăște ?... etc. ! Ambiguitatea.. mereu imprezvizibilă, de la scenă la scenă, de la... spectacol la spectacol, cred c-ar fi o cheie pentru cocoșatul rege englez !

Anghel e descris destul de contradictoriu de către contemporanii săi. „Nervos, autoritar, fără prea multă considerație față de oamenii care îl plictiseau sau îi erau indiferenți... avea puțini amici și numai prieteni efemeri de cafeenea“ — astfel apare sub penița unui cărturar. Foarte bine. Deși alții... sint de altă părere. Principalul este că Anghel, poetul florilor, a plătit cu propria sa viață propriul său fel de a fi.

A început să publice la optsprezece ani. Talentul său, ortodox la început, s-a răzvrătit, mai ales în proză, căutînd forme, sonori, necăutate pînă atunci. Poetul a rămas totuși credincios universului său sufletesc, n-a intrat în grădinile altora în ce privește „fondul“ creației sale, dovedindu-se astfel un ortodox get-beget. Grădinile din copilăria petrecută în Moldova l-au obsadat mereu, ca și mirosmele florilor etc. El se cîntă „pre sine“ în „Vezuviul“, el este „Alesul“ etc. — așa că o contabilitate chiar rudimentară poate stabili o legătură indisolubilă între momente importante ale biografiei poetului și opera sa... Și totuși, o translare exactă ar fi o exagerare. ...Din contră, uneori el este departe, programatic, de tumultul stradal și nu se sfieste nici să spună răspicat că artistul trebuie să pună în surdina chiar urletul inestetic, desigur, al propriilor sale pasiuni zguduitoare... Probabil, sau mai mult ca sigur că îl și scoteau din sărite reproșurile nedisimulate ale celor ce constituiau fermentii (și protagoniștii) cloacei literare (și nu numai) vizavi de neortodoxa sa purtare față de soția prietenului său Iosif. Asasinatul prieteniei, ce i s-a pus în cîrcă, și asasinatul iubirii dintre Iosif și Natalia, precum și asasinatul iubirii dintre el și Natalia Negru... toate aceste ieșiri din canon trebuiau ispășite : era o vină tragică acest triplu asasinat de care el n-avea cum să se absolve decît prin moarte... Era acest neortodox al ortodoxiei relațiilor și canoanelor morale și sociale cel mai eretic vlăstar posibil ? sau, prin sinceritatea pură și tragică prin care și-a urmat propria sa iubire și credință, era insul cel mai credincios sie însuși, cel care nu s-a trădat niciodată pe sine însuși, ortodoxul cel mai ortodox față de sine însuși ? Că între ce era și ce părea întotdeauna a fost o discrepantă — e clar. Nici el nu se cunoștea prea bine pre sine, cum e și normal, cum s-a mai și văzut și pe la alte case... Hai să ne întrebăm, bunăoară, dacă el chiar își ura cu adevărat tatăl, cum părea ? el care era, pe alt plan, desigur, dar în esență din aceeași esență cu ciudatul „neocolonizator“ al Moldovei ?... Ca înfățișare fizică, era discutabil, cîrtesc cei care nu vor să vadă în el nici un... supraom, ca și cum cuvîntul dinaintea ultimei mele virgule ar avea în cătare în primul rînd performanța biologică a firii. Căuta el Absolutul, chiar cu mijloace ridicole uneori, de farsă, de carnaval, agițînd revolverul ? etc., etc. E greu să osîndim și să bagatelizăm o existență care pînă la urmă a plătit cu propriul sînge totul, inclusiv bănuitul sau poate adevăratul ridicol al unor clipe... Numitul oximoron, atît de îndrăgitul în ultima vreme oximoron, adică, simplist, negarea sau contrazicerea unui cuvînt cu altul, ce-ar trebui, normal, să-i amplifice existența și rezonanța (exemplul clasic de oximoron — *lumina întunecată*), ar putea fi tras de pulpană și pus și în preajma lui Anghel, vulturul cu aripi prea grele pentru a fi deasupra propriei sale firii (și a lumii ?), cel care a frecventat „secta ciudată“ a socialiștilor (i-a cunoscut pe Iosif Nădejde, Dobrogeanu-Gherea, Anton Bacalbașa, C. Mille, Beldiceanu... pe Clarnet, cel expulzat la Paris), dar ale căror idei nu i-au schimbat felul de a fi etc., etc. Atîtea fapte excepționale s-au petrecut în viața acestui om obișnuit, încît ne este greu să tragem o linie netă sub ele și să le adunăm ; ar fi și o greșeală, căci ele nu sînt cu aceeași încărcătură electrică încărcate. Iar de-am forța ușor ușa eredității și a împrejurarilor nebuloase, am putea ajunge la concluzii limpezi, pe care însă le respingem tocmai pentru preadeplina lor claritate. Iată un exemplu : venind de la Paris în București, Anghel își găsește casa arsă, și — lucru mai grav decît o casă arsă ! — își „găsește“ și manuscrisele arse ! Prilej de ieșire din minți, pentru un scriitor. Lucru ce se și întîmplă — poetul se internează la clinica de boli nervoase condusă de celebrul Marinescu. Și acuma : să explică acest șoc nervos (plus altele !), plus boala nervoasă a tatălui său, dezechilibrul (lucid, zicem noi) ce l-a bîntuit uneori ? Ereditatea să-l fi predestinat unui sfîrșit atît de tragic ? Nici vorbă, Anghel era un ins care-și controla tot timpul destinul (încercăm noi să amplificăm viața sa), chiar în clipele cele mai tulburi...

Am zăbovit mai mult asupra lui Anghel fiindcă el este totuși pilonul acestei întîmplări de foc. Două vorbe despre „cor“ : în piesă apar o serie de personaje ce

au puține replici : Mihail, Eugen, Octavian, Sextil etc. În general aceste „replici“ sînt reale și sînt datorate lui Sadoveanu, Lovinescu, Goga, Pușcariu etc. Noi însă nu vrem să se creeze o confuzie, și nici să se încerce o suprapunere între personajele din piesă și marii noștri clasici... Așa că sugerăm regizorilor să nu-i machieze... și „costumeze“... ca să arate precum domni Goga, Sadoveanu... Aceste „Personaje“ pot fi jucate de un „cor“, bunăoară... Eu le-am păstrat „numele mic“, doar pentru a nu mă îndepărta prea tare de farmecul real al întîmplărilor... În ce-l privește pe Huber... el este pornit din „domnul Hube“, găsit în *Arca lui Noe* semnată de Anghel. Adăugarea unei litere îl schimbă, desigur. Mi-ar fi plăcut să văd în acel profesor de germană pripășit în România pe insul care uneori a... reprezentat Germania în latura ei nu întotdeauna roză, pe purtătorul unor gânduri contradictorii, niciodată expuse prea franc, alunecoase... Nu trebuie neapărat să facem din Huber un om al viitorului fascism, care calcă valorile în picioare etc. E un personaj straniu, care nu ucide niciodată, deși întotdeauna se află prin preajma crimei — și niciodată la locul crimei, de parcă n-ar mai fi nevoie să fie acolo, mecanismul ei fiind declanșat cu mult mai devreme... Totuși, n-aș dori să se exagereze — interpretul să nu pară chiar un Mefisto, bre ! În fond, de l-am „trata astfel“, am elimina din importanța reală a asumării unor „acte“ de către alte personaje... (Anghel-Mitif, bunăoară), Huber rămîne însă un ferment, un ins ce spune uneori ce alții gîndesc, un agent al... al cui ? al răului, al binelui ? Oximoronul ne va minca !

Despre „materialul documentar“ : scrisori, amintiri, mărturisiri, articole, schițe, poezii etc. Scrisorile... le-am considerat mărturisiri publice, chiar dacă ele, unele, au văzut „postum“ lumina tiparului. Le-am considerat drept niște mărturisiri posibile... posibil de a fi spuse în public, în gura mare. Din moment ce „gîndurile“ au fost așternute pe hîrtie, ele au putut fi și spuse... în acele zile de foc... Am pus uneori (se-ntîmplă !) în replicile unora... spuse ale altora. (Dar cîte adevăruri nu se potrivesc... spuse de alții ?) Despre Corina, bunăoară, nu puteau spune aceleași cuvinte de dragoste și Natalia și Iosif ? Altfel : unele „replici“ spuse „în viață“ unor inși... în piesă, uneori, sînt spuse altora, și în alți ani. Cronologia, am mai spus, nu e respectată matematic, fiindcă într-o piesă e ușor altfel „ca în viață“... n-are importanță ; importantă rămîne starea în care s-a aflat un personaj sau altul, îndeobște Steo, Mitif și Helianta, cei care au alcătuit triumhiul Bermudelor. Încă un amănunt : chiar dacă o poezie, sau o piesă, sau o traducere semnate de Iosif și Anghel nu păstrează în lucrarea mea... cronologia, am considerat că ele puteau fi „gestate“ înainte de punerea lor pe hîrtie... sau „prezente“ după elaborarea lor, în viața protagoniștilor (normal !)... Deci ele sînt o *prezență continuă* în creația și viața celor trei alcătuitori ai triumhiului Bermudelor.

(Continuare de la p. 20)

sabilității individului față de propria-conștiință și față de istorie este moștenirea preluată de teatrul european de la Ibsen, și care a produs o direcție însemnată a teatrului postbelic. Lucizi, supunînd examenului critic atît propria lor conștiință cît și epoca lor, cu care se află într-un firesc determinism dialectic reciproc, se ridică în fața noastră cîteva personaje din cele mai recente drame originale.

Nu putem concepe un erou de anvergură care să nu fi parcurs experiențe (îndeobște, tragice), să nu fi consumat o aventură a cunoașterii. Drum întotdeauna

dramatic — altfel n-ar avea ce căuta pe scenă ! Cum spune Lukács, „eroul dramatic face neîntrerupt totalul vieții sale, totalul diferitelor etape ale drumului său spre tragic“... Dar să nu absolutizăm nici o tendință. În eseuri clasice se analizează atît teoria pesimistă, unilaterală, care preconiza anularea istorismului în dramă și propensiunea către eroul tragismului existențial, cît și optimismul abstract, care a generat eroi-megafon în slujba unor teze de conjunctură. Finețea analizei lucide a unui moment istoric, văzut în întreaga complexitate a angrenajului psihosocio-economic, și *asumarea responsabilă* a consecințelor acestei analize dă piesei originale contemporane măsura valorii ei.

Motto: „Sensul poate sta în însăși căutarea lui“.

Daniel T. Suci

Obligându-se — de bună voie și nesiliți de nimeni — la o etică profesională cu nimic mai prejos decât aceea a cavalerilor mesei rotunde, criticii sînt cavaleri penitenți ai ordinului busolei. Păcatul prea marii iubiri pentru frumos se ispășește prin spunerea adevărului. Și, cu orice risc, așa cum le-o cere ordinul lor, al busolei, care arată întotdeauna nordul, criticii trebuie să spună întotdeauna adevărul. Ba încă fără să ascundă, să omită sau pur și simplu să uite a spune o parte din adevăr. Căci a spune adevărul numai în parte — fie că e vorba de partea lui mai plăcută sau de cea mai puțin plăcută, ori a te „specializa“ în spunerea numai a uneia dintre aceste părți, „neglijînd-o“ total pe cealaltă — înseamnă, în fapt, a face altceva decît critică. Și, cum busolele nu sînt luate în serios dacă arată nordul „numai în parte“, nu trebuie să ne mirăm că și cu criticii se întîmplă la fel.

Asemănările merg însă mult mai departe. O busolă care nu mai arată nordul nu e doar inutilă, ci și periculoasă. De aceea ele, busolele, și sînt apreciate, ca și criticii, după numărul și intensitatea furtunilor magnetice la care reușesc să reziste.

Pe urmă, dacă pentru oricare om, în orice poziție s-ar afla el, „a-și pierde busola“ poate însemna ceva foarte grav, vă diți seama ce-ar putea să însemne acest lucru pentru un critic? Unui poet, unui compozitor sau unui pictor, mai treacă-meargă, i se iartă să-și piardă busola, dar unui critic? Ca să nu mai spunem că un dramaturg, un regizor sau un actor pot fi, la un moment dat, și debusolați. Pe cînd un critic debusolat e

o contradicție în termeni, un nonsens.

Cele mai multe necazuri ale ordinului se trag de la asemănarea de suprafață a ceasului cu busola. Numai așa se explică faptul că într-un ordin „de cursă lungă“, irealizabilă fără busolă, pătrund uneori și indivizi foarte grăbiți, mereu cu ochii pe ceas, cre cred că busola nici nu mai contează. Faptul că n-o au,

CRONICA CRONICII TEATRALE

La dispoziția busolei dumneavoastră

că și-au pierdut-o pe parcurs, că s-au dispensat cu bună-știință de ea sau că nici măcar nu i-au simțit vreodată nevoia nu-i împiedică să se creadă, în ierarhia ordinului, mai importanți decît polul magnetic. De aici și precaritatea ierarhiilor teatrale pe care se grăbesc să le acrediteze, fără nici o rezervă, fie că e vorba de dramaturgi, de regizori, de actorii sau de ceilalți colegi de breaslă.

Intristătoarea coalizare tacită a lipsiților de busolă, în producerea ditterambilor la adresa unor spectacole care n-au decît meritul de a răstălmăci, cu orice preț, piesele autorilor, sau la adresa pieselor subrede ale unor autori sortiți să rămîină locali, ca și grăbita contaminare în „desființarea“ unor piese sau a unor reprezentații teatrale, de obicei cînd autorii lor nu sînt de fiță, le atribuim deseori, cu prea multă bunăvoință, lipsei de discernămint sau de maturitate a celor care, într-un fel sau altul, cred că fac critică. Dar cînd maturitatea profesională a fost probată tocmai prin discernămintul judecăților critice de care a dat do-

vadă, nu o dată, autorul acestora? Atunci despre ce să mai fie vorba, dacă nu despre abandonarea busolei, cu ochii numai pe ceas?

Sigur că ceasul nu intră neapărat în contradicție antagonistă cu busola. De altfel, cine știe să-l citească așa cum trebuie, găsește întotdeauna motive în plus să nu-și piardă busola. Mai mult sau mai puțin prielnice, orele vin și trec, pe cînd menirea busolei, ca și a criticii, rămîne mereu aceeași.

Iar dacă pentru orientarea imediată, în timp, ne-a intrat în reflex să ne potrivim ceasurile după ora exactă, nu trebuie să uităm nici o clipă că pentru orientarea în spațiu și în vreme recursul la busolă rămîne obligatoriu și indispensabil.

Iată de ce, fără să-și aroge drepturile unei instanțe judecătorești, cronica cronicii teatrale înțelege să-și exercite magistratura rămînînd permanent deschisă, la dispoziția busolei dumneavoastră.

MYOSOTIS

P.S.

Cum Jurnal-ul de critic („Teatrul“, nr. 10/1983), în ce ne privește, nu e „la cestiune“, căci, la rugămintea noastră („Teatrul“ nr. 6/1983) nu produce argumentele gravelor acuzații ce ni le-a adus („se falsifică texte pentru bășcălizări“ etc., etc. — vezi „Teatrul“, nr. 2/1983), nu ne rămîne decît să mulțumim — colegial — de „insolență“ ce ni se atribuie, exact în locul argumentelor cerute. Adică după toate regulile „polemicii“.

Din reală considerație tocmai pentru „regulile polemicii din presa noastră mai ales culturală“, despre care avem totuși altă părere decît a preopinului nostru, nu vom mai avea, în continuare, nici o rugămintă. Răspunsul primit a fost, prin el însuși, cît se poate de edificator.



ION COJAR

INTIERE IN ARTA ACTORULUI (12)

Pe scenă sau în fața aparatului de filmat, ca și în fața unui microfon, psihicul oricărui om se simte agresat. Dereglările care survin în desfășurarea proceselor psihice, în aceste condiții de alarmă, diferă de la individ la individ, și deși unii pretind că nu au emoții în asemenea împrejurări, însuși efortul de a brava dovedește contrariul. Accelerarea pulsului, crispări și blocaje, senzații neplăcute în stomac, tremurul miinilor sau al vocii, disfonii, „pene“ de memorie, incoerențe, spasme vizibile ale mușchilor feței, diureze, angoase etc. sînt simptome curente ale emoțiilor, reflectări ale unor dezacorduri dintre necesitățile noastre imediate, obișnuite și datele obiective ale situației, sînt un mod specific de a trăi un raport nou, neprevăzut, dintre noi și realitatea obiectivă sau aparentă.

Actorul este supus în permanență unor astfel de „intensificări emotive“. „E greu să joci în văzul oamenilor, în fața găurii negre a deschiderii scenei, (...) ...toate acțiunile, chiar cele mai simple, cele elementare, pe care le cunoaștem perfect în viață, deviază atunci cînd omul iese pe scenă...“ *; totuși, Stanislavski cerea ac-

torilor să reacționeze pe scenă tot atît de natural ca în viața lor privată, iar faptul că sînt priviți de public să nu-i inhibe. „...artistului îi sînt necesare realismul și chiar naturalismul vieții lui interioare pentru a stimula munca subconștientului și elanurile inspirației (...) ...noi ne gîndim, înainte de toate la latura lăuntrică a rolului, adică la viața lui psihică, care se creează cu ajutorul procesului lăuntric de trăire. El este momentul principal al creației și prima grijă a artistului. Trebuie să trăiești rolul, adică să suferi, să simți ca el, de fiecare dată și la fiecare repetare a lui“. ** (Potrivit lui Stanislavski, „trăire“ înseamnă: „...aflîndu-te pe scenă în condițiile de viață pe care le cere rolul și în deplină analogie cu el, să gîndești, să vrei, să tinzi, să acționezi just, logic, consecvent, omește“ ***.)

Emoțiile sînt, deci, o realitate perpetuă, o condiție inevitabilă, originară, a muncii actorului.

Modul în care actorul face față sirului de șocuri și „intensificări emotive“ — cum le numește Camil Petrescu — devăluie poziția sa de principiu față de profesie, modul său de a gîndi arta actorului, de a o înțelege și de a o prac-

* K. S. Stanislavski, „Munca actorului cu sine însuși“, E.S.P.L.A., 1955, p. 106.

** , *** Idem, p. 30, 31.

tica. Cum procedează el, la ce mijloace „de protecție“ poate apela, pentru a-și asigura „liniștea“ profesională? În primul rând, desigur, la un susținut antrenament de relaxare și concentrare musculară și psihică, la exerciții din ce în ce mai complexe, de dirijare a atenției, prin care se și începe studiul artei actorului în majoritatea școlilor de teatru.

Dar aceste exerciții răspund unui singur aspect al problemei, celui tehnic — important, desigur, dar nu esențial. Fiind vorba de un fenomen specific, e necesară o soluție principială, sistematizatoare, o concepție, o viziune globală, care să asigure organicitate, unitate, autenticitate și semnificație atât întregului, cât și detaliilor.

Vedem cum mulți actori, ca să nu mai vorbim despre amatori, au un mod comun de a se bloca în fața emoțiilor, de a li se opune prin eforturi de voință, de a le respinge, de a le eluda, prin exagerarea jocului și mijloacelor de expresie, apăsând pe „credința“ în rol și în „situația“ scenică, sprijinindu-se în exclusivitate pe izolare și făcând eforturi desperate de a-și întreține iluzia că ei nu sînt ei, ci alții. Pentru aceștia, a juca e un chin.

De vreme ce mediul, realitatea obiectelor, și realitatea colectivă — oamenii —, partenerii de joc și situația de viață sînt cele care determină comportamentul actorului, de ce emoțiile, oricare ar fi acestea, constituind o realitate tot atât de concretă, ar trebui excluse din actul scenic? Cu atât mai mult cu cât de această realitate — interioară, psihică — depinde autenticitatea comportamentului uman, originalitatea, unicitatea sa. În desfășurarea clipelor existenței scenice, nu pot lipsi, desigur, trăirile fundamentale ale actorului, elementele gândite dinainte, studiate, dar nu pot lipsi nici realitățile instabile, considerate de moment, multitudinea de gânduri instantanee și de simțiri fluctuante, simultaneitățile convergente sau contradictorii, care obligă la o atitudine mereu activă, de prelucrare, de selectare, de opțiune. Instabilitatea naturii umane e evidentă în toate. De la intrarea într-o situație și pînă la ieșirea din ea, nu mai sîntem aceiași. Aceasta înseamnă că nu ne putem mulțumi cu o construcție dinainte stabilită și nu o putem prezenta ca pe o „totalitate“ a personajului. Construim un model, o schiță, un proiect al rolului, dar viața care urmează să-l confirme sau să-l infirme trebuie trăită direct, ca o experiență unică și irepetabilă. Această confruntare o naște prezentul în care se produce actul scenic. Așa-zisa „interpretare“ a rolului, în aspectele lui construite, stabilite dinainte, nu este altceva decît ilustrare în general, o mimare mai reușită sau

mai stîngace a unei scheme prestabilite. Răspunsul de principiu la problema noastră cred că nu poate fi altul decît *acceptarea emoțiilor de orice tip, și a acelor care par superficiale, emoții de moment, și incorporarea lor, motivată, în actul scenic, precum și adaptarea întregului comportament la condițiile reale, concrete, create de ele în fiecare clipă a prezentului scenic.*

Autenticitatea nu apare decît acolo unde și modul de a gândi e autentic, ea nu survine pe parcurs, ci odată cu originea fenomenului. Autenticitatea nu se realizează prin tehnică, ci prin modul de a gândi; ea nu e un rezultat al procedurilor, ci al concepției. Ori există din pornire, ca o condiție fundamentală, originară a unui fenomen, ori modul în care acesta e gândit face ca autenticitatea să nu aibă nici o șansă.

Un mare pedagog, americanul Lee Strasberg, esențializează subiectivitatea actorului și o transformă în principalul punct de sprijin al întregului complex de creație. El propune actorului să se *dezvăluie pe el însuși în actul scenic, să ofere publicului propriile sale complexe, să își dezvăluie propria sa intimitate.* Recunoașterea deschisă a importanței pe care o prezintă propriile complexe ale actorului în creația sa, dezvăluirea reacțiilor intime, este un mare pas cîștigat pe drumul spre autenticitate.

Arta actorului nu-și poate împlini condiția specifică — diferită de aceea a artelor convenționale — decît dacă respectă, din pornire, în primul rînd necesitățile dictate de *autenticitatea proceselor*, și abia apoi, pe acelea legate de atributele expresiei. Arta actorului este o *artă procesuală*, o artă a mișcării neîntrerupte; totul e aici transformare, transpoziție, transgresare, transcendență, devenire, *însă specifice unei anume individualități, cu anume caracteristici, unei personalități* pregnante, capabile să transfere toate datele sale corporale și sufletești, emoțiile, stările, întreaga sa inteligență, personajului, al cărui suport viu și activ devine. Materia operei actorului e propria sa natură individuală, materia din care el însuși este alcătuit, nu odată pentru totdeauna, ci mereu *altul*, într-o continuă devenire surprinzătoare, imprevizibilă.

Capacitatea de a dirija acest continuu proces, cit și de a păstra un permanent raport cu realitățile, cu necesitatea, și ea mereu alta, presupune aptitudini deosebite, presupune vocație și metodă. În aceste cazuri, metoda, pornită din obiective și principii generale, devine, ținut, individuală și operantă doar dacă acela care o utilizează a descoperit-o el însuși. Preluată de alții, imitată, aceeași metodă creează impresia de nepotrivire, de inautentic, duce la fals. Talentul mi-

nor acoperă doar necesitățile ludice, jocul, pe câtă vreme vocația, talentul autentic, masiv, naște joc și metodă, reordonează materia sensibilă, creează un nou sistem de valori, conform unor criterii proprii. Arta actorului renaște cu fiecare mare actor și moare odată cu el; talentul autentic reinventează arta.

Erorile în pregătirea actorilor sau chiar în studierea unui personaj își au sursa în ignorarea necesității de a lăsa să se desfășoare procese autentice, progresive și în căutarea expresiei încă din clipa abordării temei exercițiului sau a textului. E un fel de a pune căruța înaintea cailor, de a nu ține seama de alcătuirea naturii umane, de evoluția firească a unor fenomene de interacțiune, care se produc în aceeași ordine și după aceleași legi ca și în viața personală, privată, a actorului. De aceea, din perspectiva modului nostru de a aborda arta actorului, *nu expresia ne interesează, ci procesul*. E steril efortul de a căuta expresii fără procese, o condiție fundamentală a artei actorului fiind *adevărul scenic*.

E suspectă orice intervenție brutală în mecanismele de reglaj și autoreglaj al reacțiilor psihice, cu scopul obținerii unor expresii de mai mare efect dramatic sau comic. E inutil *a bonifica, a corecta, a înfrumuseța* expresia unui proces, care, dacă există în mod real, e întotdeauna mai convingător prin autenticitate. Și, deși talentul se manifestă cu adevărat în condiții impuse de necesitate, toate manifestările supuse tensiunilor ieșite din comun (examene, vizionări, concursuri, premii etc.) pot provoca accidente în autenticitatea fenomenului, falsificând raporturile corecte dintre procesele interioare și modul cum se proiectează acestea în afară. Desigur, pe lângă trăiri noi, acte spontane, procese autentice, în jocul actorului apar îmbinate și acte elaborate, reprezentări și automatisme; dar acestea nu pot fi incorporate în actul scenic, dacă se rezumă la ceea ce a rămas exterior și mecanic din condiția lor inițială. Ele trebuie *re-create*, pentru a deveni ceea ce au fost atunci când au apărut spontan, pentru prima oară, în viața actorului, adică acte complexe, procese organice determinate de necesitatea de a opta pentru o atitudine, asumându-și toate riscurile, într-o anumită împrejurare de viață. Se poate opta fără emoție, atâta timp cât știm că nici gândirea nu e posibilă fără emoție?

De asemenea, fără a nega sau a scădea cituși de puțin valoarea extraordinară a „metodei acțiunilor fizice” propusă de Stanislavski, se poate oare absolutiza o rețetă de declanșare a procesului emoțional — de la periferie sau de la centru, de la exterior spre interior sau invers —, atâta timp cât e limpede

că există o permanentă interacțiune între centru și periferie, o intercondiționare continuă? Absolutizări în această problemă nu se pot accepta. Metode absolute, ca și stări, sentimente absolute nu există, ci doar nuanțe ale acestora. Omul e încercat de mai multe emoții deodată, de mai multe sentimente, chiar contradictorii, și el e nevoit în permanență să aleagă, să opteze. În orice împrejurare de viață, opțiunea este un act care cere participare, angajare, presupune atitudine și asumare a tuturor consecințelor ei. Acesta este momentul „tare”, momentul care-l „costă omește” pe om, și acesta este momentul de care și jocul actorului are cea mai mare nevoie pentru a deveni cu adevărat autentic, convingător și semnificativ, din perspectiva scopului uman. Deci, jocul actorului este, sau ar trebui să fie, un șir continuu de opțiuni, din care decurge existența sa dramatică. Prețul victoriilor sau al înfrângerilor, ca urmare a atitudinii asumate, scoate la lumină condiția dramatică a individului expus tuturor riscurilor, deci și tuturor emoțiilor posibile, care devin astfel parte componentă a structurii umane a actorului. Acesta este „omenescul” actorului, care ascunde în el o misterioasă și inepuizabilă sursă de neprevăzut, și care, cum spun G. Liiceanu și Thomas Kleiminger explicând termenul heideggerian de „*pământ*” al operei de artă, „...*preia astfel într-o primă semnificație toată feeria exteriorității mute care trădează un mister interior (...)* orice operă mare trebuie să-l facă pe spectatorul ei să-i simtă suflul de pământ: suflul metalului, al lemnului, suflul sunetului sau al cuvântului. (...)...*trecerea de la opacitatea materialului și corporalității la misterul lor. (...) Misterul... este o închidere plină de promisiuni, de vreme ce în orice mister se află chemarea unui început de drum. Misterul e locul de unde orice cunoaștere poate începe*”****. Spectatorul operei actorului trebuie „să-i simtă suflul...” „omenescului” pe care actorul îl aduce cu sine în actul scenic. Aici, în „omenescul” actorului, stau toate începuturile posibile, aici putem sădi toate speranțele; e „locul de unde orice cunoaștere poate începe”. Pentru aceasta însă e necesar ca materia pe care o aduce în scenă actorul să întrunească toate caracteristicile specifice ale unei autentice prezențe omești.

**** M. Heidegger, „Originea operei de artă”, Ed. „Univers”, București, 1982, p. 103.

PERSONAJUL ISTORIC

între document
și ficțiune

Alexandru Ioan Cuza*

Dacă, în 1925, Camil Petrescu, el însuși, afirmat de curind, acorda girul său (superbă cutezanță!) unui debutant în dramaturgie, Mircea Ștefănescu, gestul nu trebuie să mire. În toate epocile literare s-au făcut și desfăcut glorii scriitoricești prin coloane de gazetă, totdeauna s-au găsit condeie generoase care au riscat afirmații superlative asupra unui text. Doar că, în cazul nostru, metafora și adjectivul au căzut cu noroc.

Junele publicist, circulînd dezinvolt în mediul redacțiilor și al tipografiilor, devenea un om de teatru deplin, ucenicînd pe lîngă maștrii ai cuvîntului și ai faptei scenice, maștrii pe care, la senectute, i-a evocat într-o carte încheiată odată cu viața lui.

Ambianța pariziană a „teatrului de boulevard“, pe care a receptat-o cu sensibilitatea celui format în atmosfera epocii culturale de la noi, l-a îndreptat lesne spre comedia în tonul romantismului minor, nostalgică, ironică, avînd replică abilă și „lovituri de teatru“, care întretîin și după lăsarea cortinei bună-dispoziție a spectatorului.

De la **Roba albă** (1924) la **Micul infern** (1948), cariera lui Mircea Ștefănescu era pecetluită în secțiunea încăpătoare a dramaturgiei lirice. Dar, ciudată soartă (literară) au uneori și dramaturgii!

Dramaturgul conflictelor galante, al reacțiilor juvenile, al mediilor modeste, deschide, la cincizeci de ani, marile noastre cărți de istorie, caută febril în colecții de acte și impune în viața artistică o specie de teatru didactic de subtil rafinament cărturăresc — drama istorică de evocare, reconstituire de epocă, de regulă printr-o personalitate, dar de fiecare dată în cadre riguroase, solemne, lirice, vii. Astfel, Mircea Ștefănescu devine dramaturgul unei specii teatrale de

mare popularitate, comparabil în gest doar cu Grigore Ventura, din celălalt veac, autorul dramei **Curcanii**.

Piesa **Cuza Vodă** a fost scrisă pentru centenarul Unirii (1959); elevii, publicul doritor de a se instrui prin mijloacele artei au umplut ani la rînd Teatrul Național, balcoanele și stalurile, ovaționîndu-i tinerește pe eroii din manuale, însuflețiți scenic.

În ce stă popularitatea, în sens nobil, acestei formule de teatru? **Rapsodia Țiganilor**, **Căruța cu paiețe** și **Procesul domnului Caragiale**, **Eminescu**, **Romanța** sînt texte de largă audiență prin spectacol, care stabilesc o caldă comunicare între scenă și sală, educînd și în același timp mergînd în întîmpinarea celor știute de fiecare despre ilustrele figuri fixate pe pinza vremii.

Nu întîlnim în țesătura dramatică nici șireata familiaritate cu publicul — capcană utilizată de autori mediocri —, nici hiperbola festivă. Dramaturgul caută chipul uman al trecutului.

Nu cumva — ni se sugerează în acest remarcabil text de teatru — Cuza rămîne, în conștiința noastră, un erou național, în sens tradițional, tocmai pentru că viața sa a stat întregă, netruncată, în fața vremii, cum stătuse în vechime și cea a lui Ștefan cel Mare, la fel de iubitor al bunurilor vieții?

Dialogul dramatic însuflețește, fără idei preconcepute, secvențe dintr-o viață ilustră. Accentul scriitoricesc cade pe fapte, singurele creatoare de „portret“.

Cuza, pîrcălab de Covurlui, își dă demisia (gest cu urmări însemnate), ca semn de protest împotriva persecuțiilor la care sînt supuși unioniștii (1857); același luminat om, pistorînd Principatele, hotărâște „lovitura de stat“ din 1864, indiferent față de amenințarea la adresa propriei persoane.

Gesturile sale au simplitate voievodală, personajul așezîndu-se astfel în galeria eroilor naționali, așa cum îi „simte“ publicul, după două veacuri de literatură patriotică.

Aici ni se pare a descifra importanța acestei modalități de „teatru popular“ în dramaturgia noastră. Încercarea de portret — din linii ferme, din nuanțe discrete, din accente pitorești — are armonia întregului, și nimeni nu pleacă de la spectacol gîndind la „mica istorie“ cancanieră. Cuza, ca personaj, nu ne rămîne prin accidentele vieții lui intime, deși acestea sînt evocate. Cuza ni se conturează ca erou național al reformei agrare, este „Vodă“ pentru milioanele de țărani. La Ruginoasa, copiii îi spun „bădie Vodă“!

Dacă Mircea Ștefănescu a folosit, pentru portretul domnitorului și al vremii sale, doar cartea lui A. D. Xenopol **Domnia lui Cuza Vodă 1859—1866**, 2 vol.,

* Mircea Ștefănescu, „Cuza Vodă“.

Iași, 1903, cu siguranță că asupra „teatralizării“ a lucrat îndelunga sa experiență în dramaturgia lirică. Un suflet poetic, dublat de un cititor obiectiv al istoriei, au lucrat la această reconstituire într-o manieră sui-generis.

Din vremea campaniilor unioniste și până în noaptea de 11 februarie 1866, când, pe spatele unui complotist, domnitorul semnează actul abdicării, se desfășoară, cinematografic, secvențe de concentrat lirism evocator. Personajul istoric nu iese din cadrele documentului (sinteza lui A. D. Xenopol), dar nici din ale tradiției orale, de care și istoricii au ținut seama.

Lesne s-ar fi putut face biografie romanțată, dacă nu se avea în vedere semnificația morală a faptelor — însuși scopul piesei.

Între agreabila expunere scenică și restituirea solemnă nu sînt granițe, și tocmai această dublă calitate creează, la lectură și în spectacol, simpatie. Deși, asemenea opere — ale teatrului sau ale prozei — au o dominantă, o idee în jurul căreia se desfășoară totul, o „teză“. Aici, ea este exprimată de Doamna Elena Cuza, desăvîrșit portretizată și grație documentatei cărți a Luciei Borș, **Doamna Elena Cuza**, București, 1940. Așadar, doamna țării își „explică“ soțul, cu finețea marilor suflete: „...deie Domnul ca istoria să te privească cu

ochii mei... cu ochi de mamă. Pentru că sînt convinsă că eu am dreptate... și că istoria nu trebuie să-și umple paginile cu slăbiciunile tale omenești. Ci să-ți ierte bietele tale păcate... pentru marea, pentru sincera și nedezmîntita ta iubire de țară“.

Întrebarea care, firesc, se pune nu vizează, așadar, contribuția ficțiunii literare în conturarea eroului, ci se referă la cât a păstrat dramaturgul din bogata informație oferită de cartea clasică a istoriografiei noastre, a lui A. D. Xenopol... Așadar, un personaj pentru o dramă istorică de popularizare, instructivă în limitele corectitudinii didactice, emoționantă prin sincera ei deschidere către viața unor vremi stinse.

E regretabil că această specie de „teatru didactic pentru toți“ nu-i mai atrage astăzi pe autori.

Ionuț NICULESCU

Repere :

● Mircea Ștefănescu, „Teatru“, Ed. „Minerva“, 1973.

● Idem, „Un dramaturg își amintește“, Ed. „Eminescu“, 1980.

● Constantin C. Giurescu, „Viața și opera lui Cuza-Vodă“, Ed. Științifică, 1970.

NOTE

Un cărturar

O mare carte de învățătură a folcloristicii noastre vede lumina tiparului la Editura „Minerva“, o carte pe care specialiștii teatrului popular românesc au folosit-o pentru temeinicia informației și pen-

tru harul interpretărilor — cartea lui Moses Gaster *Literatura populară română*.

Iubit discipol al lui B. P. Hasdeu, M. Gaster s-a specializat în studiul culturii noastre populare și s-a remarcat, încă de tînăr, prin articolele tipărite în revistele hasdeene. Mihai Eminescu i-a fost prieten statornic ; dovadă, și ajutorul dat lui Gaster atunci cînd acesta și-a întocmit crestomația de texte medievale românești și cînd poetul i-a imprumutat, din biblioteca sa, manuscrise de preț.

Ingratitudini de tot felul l-au îndepărtat de țara pe care n-a conținut s-o iubească și să-i propage va-

lorile (de la Londra, va îngriji, în editura „Scrisul românesc“, Craiova, 1936, o fundamentală ediție Anton Pann, *Povestea vorbei*).

După singurul studiu amplu și consistent asupra savantului, datorat Elisabetei Mănescu, în 1940, *Dr. Moses Gaster. Viața și opera sa*, prefața ediției semnalate actualizează, prin sîrguința lui Mircea Anghelescu, o personalitate care a manifestat o adîncă și rodnică vibrație pentru spiritualitatea românească.

I. N.

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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

de ADRIANA POPESCU



Ion
Băieșu (I)
(Ion Mihalache)

I. Dramaturg, prozator, reporter.

S-a născut la 2 ianuarie 1933 la Băiești-Aldeni, județul Buzău. Școala primară, la Băiești (1940—1944), liceul comercial, la Buzău (1944—1951). Urmează cursurile Școlii de literatură „Mihai Eminescu” din București, apoi Facultatea de filologie, pe care o absolvă în 1962. În perioada 1952—1954, lucrează ca redactor la revista „Albina” din București, la „Tînărul miner” din Petroșani și la „Scînteia tineretului”, al cărei redactor-șef adjunct devine în 1960. Odată cu înființarea, în 1966, a revistei „Amfiteatru”, este redactorul-șef al revistei, pînă în 1968.

Debut în literatură: în 1951, cu o poezie publicată în ziarul „Viața Buzăului”, semnată Ion Mihalache.

Debut în dramaturgie: în 1966, cu piesa *Ariciul de la „Dopul perfect”* jucată pe scena Teatrului „Barbu Șt. Delavrancea” din București.

A fost distins cu numeroase premii pentru lucrările sale dramatice: *Iertarea* și *Chitîmia* au obținut premiul Uniunii Scriitorilor (în 1968 și, respectiv, 1973), *Alibi* — premiul Asociației Scriitorilor din București, în 1978; volumului de *Teatru* din 1970 i s-a decernat premiul „I. L. Caragiale” al Academiei R.S.R., iar volumului *În căutarea sensului pierdut*, premiul Uniunii Scriitorilor pe 1979.

O serie de piese au fost traduse și jucate în Ungaria, Iugoslavia, R. D. Germană, Turcia, Olanda, Anglia, U.R.S.S. II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1966, 20 februarie, *ARICIUL DE LA „DOPUL PERFECT”*, comedie în șase tablouri și un epilog.

Teatrul „Barbu Șt. Delavrancea” din București. Regia: Mihai Berechet. Decoriurile: arh. Vladimir Popov. Costumele: Gabriela Nazarie. Cu: Dem. Rădulescu și Marius Marinescu, Constantin Rășchitor, Traian Păruș, Maria Burbea, Marius Bușulescu, Dominic Stanca, Adrian Petrache, Const. Prișcoveanu, Daniel Constantin, Andreea Năstăsescu, Ion Niciu, Eugen Petrescu, Gh. Mihalache, Dimitrie Dunea, Lucreția Racoviță, Vasile Dinescu, Costin Popescu, Romulus Bărbulescu, Aurel Tunsoiu.

„Debutul dramaturgic al lui I. B. cu *Ariciul de la „Dopul perfect”* conține promisiuni certe, dincolo de toate inegalitățile acestui text, care a văzut lumina tiparului și a rampei la câțiva ani după ce a fost elaborat (...)

Din păcate însă, satira nu-și atinge decît în mică măsură scopul (în demascarea „familiiuței” și în alte mărunte intervenții critice), pentru că însăși tratarea este minoră, cu semnificații perisabile” (*Călin Căliman*, „Incisivitatea, această rară avis”, „Teatrul”, nr. 5/1966). Alte opinii: *M. Ungheanu*, „Scînteia tineretului”, 18 martie 1966; *Valentin Silvestru*, „Contemporanul”, 10/1966; *Dinu Săraru*, „Lucaefărul”, 11/1966.

1968, 23 octombrie — *IERTAREA*, dramă în trei acte.

Teatrul de Stat din Arad. Regia: Dan Alecsandrescu. Scenografia: Eva Györfy. Cu: Iulian Copacea, Zoe Muscan, Alexandru Fierăscu, Elena Drăgoi, Ion Petrache, Cristina Stamate.

Piesa reprezintă o dramatizare a nuvelei „Acceleratorul”. A fost distinsă cu Premiul Uniunii Scriitorilor, în 1968.

S-a mai jucat în stagiunea 1968—1969 la: Teatrul Mic din București (premierea la 14 februarie 1969, în regia lui Ion Cojar, cu Dumitru Furdui, Leopoldina Bălănuță, Eugenia Popovici, Mihai Dogaru. Const. Dinulescu și Elena Pop); la Birlad, Iași și la Teatrul Maghiar din Cluj; în 1976, la Universiteitheater din Amsterdam (Olanda) și în 1982, la Studioul de teatru al I.A.T.C.

„...Vizînd, mai cu seamă, analogii și neconcordanțe de timbru interior, scru-

tînd imaterialul psihic și urmîrind mișcarea imperceptibilă a firelor urzite de destin, Ion Băieșu a scris o piesă cu ecouri directe în conștiință, care pune pe gînduri și tulbură mai mult decît o clipă. Transfer din proză, ea dovedește că în forma inițială (povestirea „Acceleratorul”) existau serioase elemente de manifestare specific dramatice. Probă că e așa, e faptul că piesa își păstrează integritatea și rotunjimea, independența stării de sugestie.” (C. Paraschivescu, „Teatrul”, 12/1968).

„Să nu ne lăsăm înșelați de titlul blind al piesei lui Băieșu, iertarea nu e cu puțință — ne spune autorul — nu e cu puțință atunci cînd răul e săvîrșit cu luciditate, cu premeditare. Și nu poate fi acordată grație pămînteană nici binelui înfăptuit cu sila, împotriva voinței individului, binelui ce strivește — cu sau fără voie — libertatea internă a omului și ucide ultima fărîmă de personalitate. Are dreptate Băieșu cînd se explică în «program»: piesa aceasta care nu iartă neomenia e o piesă despre omenie.

Toate acestea ne sînt comunicate cu un fior al tragicului pe care puțini l-ar fi putut bănuși la un scriitor cu vocația umorului, ca Băieșu.” (Sanda Faur, „Flacăra”, 1968).

Alte opinii: Horia Medeleanu, I. Zarad, „Tribuna”, 51/1968; Dinu Kivu, „Contemporanul”, 4 noiembrie (44) 1968 și 8/1969; Ileana Popovici, „Teatrul”, 12/1968 și 4/1969; V. Răpeanu, „Știința”, 2 aprilie 1969; N. Carandino, „Steaua”, 7/1969; Monica Săvulescu, „Tribuna”, 10/1969; D. R. Popescu, „Tribuna”, 6/1971; Magdalena Boiangiu, „Teatrul” 1/1982.

1971, ianuarie — DRESOAREA DE FANTOME, comedie într-un act.

The Little Theatre, Londra, Anglia. Regia: Jonathan Gully. Cu: Gabor Vernon și Susan Hirsch.

Premiera românească: la 28 mai 1981, la Teatrul Dramatic din Constanța. Regia: Cristian Pepino. Scenografia: Alfred Ipser. Cu: Valentina Bucur-Carașian și Longin Mărtouiu.

„Toată bufonada implicațiilor metaforice, de obicei stranii, ale comediei lui I. B. este dominată de o severă luciditate care, în cele din urmă, te înspăimîntă și face să-ți înghețe zîmbetul pe buze. Iată, nu mai departe, *Dresoarea de fantome*.

Alegoria din *Dresoarea de fantome* este cît se poate de transparentă. Plasată într-un univers absurd, ireal și fantastic, ideea dominării teroriste își evidențiază astfel și mai mult caracterul odios, viciat” (Constantin Cubleşan, Caietul-program al spectacolului de la Teatrul Dramatic din Constanța, 1981).

„Comedia cu multe absurdități simpatice s-a transformat pe negîndite în altceva: o meditație profundă despre violență și umilință în istorie...” (Eugen Simion, „Trei piese de teatru: *Alibi*, *Dresoarea de fantome*, *Jocul*”, „Lucefărul”, 18/1978).

1971, 3 aprilie — VINO VATUL, dramă într-un act.

Teatrul de Stat din Arad. Regia: Alexa Visarion. Scenografia: Eva Györfy. Cu: Zoe Muscan și Iulian Copacea.

Cu acest spectacol s-a inaugurat sala „Studio 197” a teatrului arădean. Piesa s-a mai jucat în stagiunea 1971—1972 la Teatrul „Nottara” din București. (Regia: Alexa Visarion. Scenografia: Vittorio Holtier. Cu: Cristina Tacoi și Mircea Anghelescu.)

„...*Vinovatul* este o stranie confruntare între două personaje ultragiategate, o înscenare severă de proces-metaforă. El și Ea sînt ipostaze ale aceleiași conștiințe. Fabulația dramei se conjugă aici cu responsabilitatea individului față de propriile-i fapte. Acestea se dovedesc în cele din urmă determinante pentru existență. Criminalul (El) nu se sinucide fiindcă îi este teamă de denunț, cumva deznodămîntul cred chiar că ar fi putut fi evitat, ci pentru că ajunge să înțeleagă (...) în acea simbolică noapte a nunții, că obsesia crimei nu-l va părăsi niciodată, că vina există și va exista și pe mai departe. De aceea perspectiva apropiată a libertății, a ieșirii de sub urmărirea penală, are drept urmare adîncirea crizei. (...) Nu poți fi liber ocolind confruntarea cu societatea, cu legea, refuzînd — nu contează pe ce căi — să dai socoteală pentru ceea ce săvîrșești. Dezertarea e o soluție vremelnică, o culpabilitate în plus.” (Ion Cocora, „Tribuna”, 17/1972.)

Alte opinii: Ileana Popovici, „Teatrul”, 6/1971 și „Teatrul”, 4/1972; Monica Săvulescu, „Știința tineretului”, 12 aprilie 1972; Radu Popescu, „România liberă”, 12 aprilie 1972; Valentin Silvestru, „România literară”, 15/1972; Dinu Săraaru, „Săptămîna culturală”, 41/1972; Ovidiu Constantinescu, „Viața românească”, 6/1972; Sanda Faur, „Flacăra”, 883/1972.

1972, 1 octombrie, PREȘUL, comedie în două părți.

Teatrul de Comedie din București. Regia: Ion Cojar. Decoruri și costume: Sanda Mușatescu. Cu: Dem. Savu, Aurel Giurumia, Stela Popescu, Mircea Șeptilici, Cornel Vulpe, Constantin Băltărețu, George Șimonca, Iarina Demian, Consuela Roșu, Constantin Vintilă, Ștefan Tapalagă, Anca Pandrea.

Piesa s-a mai jucat în 1972 la Arad, Galați, Teatrul de Nord din Satu Mare secția maghiară și Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, în 1973 la Oradea și Bacău, în Iugoslavia (la Uzdin — 1974), Ungaria (Békéscsaba — 1975), Turcia (Ankara — 1975) și R.D.G. (Weimar — 1976 și Nordhausen — 1981).

„O cascadă de situații și replici hazlii în care spectacolul «recunoaște» aspecte frecvente sau «se recunoaște», face din *Preșul* o piesă ce dă sentimentul actualității. Dramaturgul și actorii vorbesc oamenilor din stal despre comedia, mai mult sau mai puțin plăcută, a vieții lor zilnice și asta face ca *Preșul* să aibă un spontan succes de public. I.B. n-a apelat însă doar la inserarea unor aspecte rizibile ori condamnabile într-un montaj mai mult sau mai puțin vertebraț, ci a încercat să dea o construcție dramatică în care situațiile să se nască pe o satisfăcătoare motivație psihologică. Umbra lui Caragiale plutește în chip inspirator dar și strivitor peste improvizația dramatică semnată de I.B. Mo-

torul acțiunii îl dă și aici vanitatea. Dacă în comedia românească este cunoscută vanitatea chereștegiului burghez Titircă, I.B. ne face cunoscută aici vanitatea vicepreședintelui de bloc Pamfil, a cărei expresie concretă este preșul din fața ușii, pe care nu trebuie să-l calce nimeni. (...) Cu un simț deosebit, dar nu întotdeauna șlefuit, al improvizației comice, înăscut, I.B. a compus o piesă în care arsenalul genului este folosit integral, deși nu într-un desăvârșit echilibru al mijloacelor.“ (Mihai Ungheanu, în volumul „În căutarea sensului pierdut“ (Teatru comentat) de Ion Băieșu, Editura „Eminescu“, 1979, p. 312—314).

Alte opinii : Radu Popescu „România liberă“, 4/1972 ; Margareta Bărbuță, „Scinteia“, 20 octombrie 1972 ; Valeria Ducea, „Teatrul“, 10/1972 ; Dinu Săraru, „Săptămâna culturală“, 96/1972 ; G. Timcu, „Steaua“, 23/1972 ; Dinu Kivu, „Contemporanul“, 41/1972 ; Victor Parhon, „Cronica“, 42/1972 ; I. P., „Teatrul“, 5/1973 ; Ion Cocora, „Tribuna“, 22/1973 ; A. C. Iordache, „România literară“, 45/1982.

„Rampă“, acum 50 de ani ianuarie 1934

Bilanț literar al anului încheiat : Camil Petrescu a publicat *Patul lui Procust*, G. Ibrăileanu — *Adele*, Gib Mihăescu — *Rusoica*, G. Călinescu — *Cartea nunții*, Mircea Eliade — *Maitrey*, Lucian Blaga — *La cumpăna apelor* (poezii) ; au mai fost în librării și cărțile lui Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, G. M. Zamfirescu, V. Voiculescu... ● Nicolae Bălățeanu îmbracă anteriorul lui Dinu Păturică, în dramatizarea lui Ion Pillat și Adrian Măniu după romanul lui N. Filimon. Piesa este un model al genului. ● Tot o dramatizare izbutită și uitată... după 50 de ani, este și *Neamul Șoimăreștilor*, pe care Conu Mihai

semnează cu Mihail Sorbul, după câteva săptămâni de lucru în dealul Copoului, dar și la „Bolta rece“ !

● V. Eftimiu a predat Teatrului Național comedia *Ploaia de aur*. A mai plouat cu aur peste conu Victor... ● Tragicul sfârșit al lui I. G. Duca trezește amintiri și oamenilor de teatru. Eminentul bărbat de stat avea o mare slăbiciune pentru arta lui Tănase. ● Apare primul număr din noua serie a „Bibliotecii Teatrului Național“. Se tipărește *Richard III*, tradusă de Ion Marin Sadoveanu, text pregătit pentru prima scenă de Ion Manolescu, și cu G. Ciprian în rolul titular. ● „Cine își stăpânește nervii, își stăpânește soarta ! Întârși-i cu Bromural-Knoli !“ — re : ama apare în mai multe numere de gazetă. Oare s-au pătruns de indemnul ei și redactorii ? ● I. Diaconofon, un harnic istoriograf al teatrului, ivertează că Teatrul Național din București își va serba, în acest an (1934), centenarul. El arată, cu temeii, că așezământul s-a născut

odată cu primul spectacol al „Societății filarmonice“ (1834), nicidecum odată cu clădirea (1852), așa cum vor mai crede destui și... peste 50 de ani. ● Atenție deci, în august 1984, Teatrul Național din București împlinește 150 de ani ! ● În trupa teatrului Mariei Ventura, alături de Jules Cazaban, Nora Piacentini, Nicolae Gărdescu, Al. Finți, actor, cere *Doar un sărut*. Distinsul regizor de mai târziu este încă un june-prim pe care fracul vine ca turnat. ● Tudorică Mușatescu intră în tratație cu faimosul impresar Lică Teodorescu, pentru organizarea turneului cu ...Escu. Lică este obosit, abia s-a întors din Moldova, după lungi peregrinări cu „regina Angliei“, Mița Filotti, protagonista unei melodrame din alte vremi. ● În preajma sărbătoririi tricentenarului Academiei Franceze, un distins membru declară : „Bineînțeles că vor fi festivități, dar ele vor fi în familie. Trei sute de ani sînt totuși puțini pentru niște... nemuritori !“

I. N.

1944-1984



1946

Scriu o notă la revista „Lumea 1946“ a lui George Călinescu, rubrica „Fapte-Idei“, despre jurnale și corespondență (Al. Odobescu, C. Negruzzi), și mai ales despre „Discursurile“ lui Titu Maiorescu, socotind că „fiecare e o admirabilă lecție și fiecare polemică, un exemplu de urbanitate“, încheind cu o invitație la lectura clasicii noștri și la reconstituirea reperelor eterne, „spre folosul unei continuități ascendente“.

Redacția revistei, din Sărindar nr. 5-7-9, e plină de lume; se discută, se rîde mult; foiesc figuri ilustre ale vieții literare și artistice. Ion Sava a adus un articol despre „Actor“, Victor Eftimiu îl așteaptă pe director cu un portret al lui Bogdan-Pitești. Dimitrie Stelaru e în picioare, lângă ușă, cu câteva poezii. Cîțiva tineri au constituit un mic grup: Adrian Rogoz, Emil Manu, Victor Kernbach, Nina Cassian, Crohmălniceanu... Călinescu apare la braț cu Camil Petrescu și însoțit de Camil Baltazar, salutînd afabil, strîngînd câteva mîini. „Voi — ne suflă secretarul de redacție la vreo doi-trei imberbi — ar fi bine s-o luați din loc“.

Ceea ce și facem.

1965

Mihai Dimiu mă invită la „Cercul de teatru“ al studenților Institutului „Caragiale“. Ascult o tinăra din anul III Regie, negricioasă, volubilă, mobilă, vorbind cu ardoare și documentație despre Pirandello. Se numește Anca Ovanez. Apoi vedem, în regia ei sensibilă, aplicată, un fragment din Șase personaje în căutarea unui autor.

Profesorul mă poștește și la viitoarea reuniune, cînd îl vom auzi pe Aureliu Manea („Controversat băiat! Dar interesant, zău!“), explicîndu-l pe Ionescu (Lecția), și vom vedea și piesa în regia sa.

★

Eliza Petrăchescu apare, împreună cu Victoria Dinu, în Rădăcini de Wesker, la Teatrul Regional București.

1983

Peisajul dramaturgic dezvăluie o pulsație emotivă particulară a scriitorului român de azi la marile împrejurări din viața națiunii și la convulsiile planetare. Drama analitică pare în involuție; un tip de dramă sintetică, pătrunzînd dincolo de colorațiile superficiale ale tegumentelor și investigînd nu numai psihologii individuale, ci și (mai ales) de grup, nu doar coliziuni directe, ci și stări de spirit, reprezentînd o mai largă cuprindere în compasul observației. Sînt propuse convergențe și divergențe insolite ale omului cu natura. Forma e mai liberă și în același timp mai mlădioasă. Configurația



eroului e încă, adesea, evazivă. Anumite drumuri ale actualității nu sînt străbătute; satul, de pildă, dispăre ca unitate socială și regn specific din literatura dramatică, după o perioadă de transpuneri bucolice sau de confecții artisanale. Se va remarca însă că sentimentul etnic al dramaturgiei e mai pronunțat, dobîndînd expresii citadine care țin, firește, de natura organizării sociale și de activitatea productivă, în centre urbane, a clasei conducătoare. În comedie, negarea caracterelor deficitare și denunțul devalorizărilor morale, al inautenticității are patos satiric, ceea ce învederează un etos caracteristic, cu prezența subtextuală a idealului. Prin raportare la idealul social se poate detecta și atitudinea, ca substanță medulară a literaturii dramatice și moment configurativ al creației teatrale.

★

Ne-am amintit în 1982/83, din nou, cum se cuvine, de Caragiale, Davila, G. M. Zamfirescu, Tudor Mușatescu, G. Ciprian, Lucian Blaga. Și, într-un chip emoționant, de prima piesă românească păstrată integral, Uciderea lui Grigore Ghica Vodă (de Samuil Vulcan), care, împreună cu Barbul Văcărescul... de Iordache Golescu, una dintre primele satire dramatice (acum, pentru întâia oară jucată, la 150 de ani de cînd a fost scrisă), a dat un spectacol de înaltă artă la Teatrul „Bulandra”, în viziunea originală, cutezătoare, de o modernitate excelentă, a lui Alexandru Tocilescu.

Felul în care ne-am reamintit de acești dramaturgi români de însemnătate vădește un spor de conștiință și, aș zice, de preocupare culturală care nu poate rămîne neobservat. Nu aniversări și comemorări formale, cu iz retoric, ci rememorări active, cu premiere absolute, simpozioane științifice, expoziții evocatoare. Caragiale s-a reîntîlnit, ca în fiecare an, cu membrii Societății culturale care-i poartă numele — la Craiova, într-o sesiune de trei zile. Acum s-au studiat aici descendențe și filiații caragialene, prezentîndu-se însă și un merituos colaj de proze, articole și fragmente dramatice: Al matala, Caragiale. Scenaristul și regizorul Mircea Cornișteanu l-a pus în scenă inspirat și hazos, cu o trupă craioveană; l-a reluat, la Ploiești, cu unele modificări și adăugiri, în aproximativ aceeași formulă; pe urmă, la Piatra Neamț. Cum cineva a criticat această triplă tentativă, deprecînd atît ceea ce văzuse cît și pe cele pe care nu le văzuse — obicei care se lățește neliniștit în publicistica spumantă de la fărîmurile criticii teatrale —, trebuie să-l încurajăm pe regizor să continue a monta acest colaj, care ni-l relevă pe omul Caragiale, pe prozator, pe autorul unor epistole delectabile. Spectacolul face parte dintre reprezentările care, împreună cu aceea numită Inele, cercei, beteală („Nottara”), sau cea înfăptuită vibrant de Al. Dabija la Cluj-Napoca, ori subtila alcătuire comparatistă Smotocea și Cotocea de Ștefan Cazimir, semnifică tot atîtea deschideri utile spre universul caragialean. Dealtfel, cu ultima, celebrul dramaturg a fost comemorat, la 9 iunie, și la Ploiești, într-o sesiune de o zi, cu pelerinaj la locul nașterii — așa cum se va întîmpla, de acum, în fiecare an, prin grija forului cultural prahovean și a teatrului ploieștean.

O formulă inedită de reconsiderare a vechiului repertoriu românesc a acreditat teatrul din Oradea, inițîind — cu ajutorul Secției de critică a A.T.M., și cu sprijinul Teatrului Național din București — „Monografia scenică”, manifestare complexă de artă dramatică și cercetare științifică. Anul acesta s-a înfăptuit o ediție G. M. Zamfirescu — cu premiera absolută a comediei satirice vitriolante Schimbarea la față și cu un colocviu de studiu și evocare — și o ediție Tudor Mușatescu, reunînd spectacole din mai multe centre, ocazionînd iarăși un simpozion și cabaretul literar-artistic Ale vieții valuri, scenețe și monoloage susținute de cunoscuți artiști orădeni și bucureșteni, într-o simbioză laudabilă. O aniversare ceva mai redusă ca întindere — totuși singulară — i-a asigurat teatrul din Constanța lui G. Ciprian (100 de ani de la naștere), înfățișînd și o premieră de nouă viziune asupra Capului de rățoi (regizor, Dominic Dembinschi), cu defecțiuni de organizare scenică și unele neclarități în expunere, dar de foarte actuală implicare politică antiextremistă.

Am mai revăzut Meșterul Manole de Blaga, sever redus ca text, dar cuceritor prin fantezia hiperbolelor scenice și joc strîns, de echipă, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, rod al osîrdiei și talentului tînărului regizor Tompa Gábor, Act venețian de Camil Petrescu la Național (doar cîteva episoade bune, cu Florin Piersic în Pietro Gralla), Vlaicu-Vodă de

Davila, tot la Naționalul bucureștean, devitalizat și strident. S-a mai reprezentat Răzvan și Vidra la Timișoara. Un Agachi Flutur incert, într-o factură comică foșnitoare, dar fără sunet distinct, n-a adus la Institut decât amintirea lui Alecsandri, pe care evident că Grigore Gonța de această dată nu l-a înțeles. Sau n-a știut cum să ni-l apropie. ...Escu (Cluj-Napoca), Titanic-Vals (Pitești, Botoșani), Interesul general de Baranga (Țirgu Mureș) au fost spectacole mai mult sau mai puțin trecătoare. Manifestarea de cultură teatrală consacrată Restituirilor dramaturgice (Botoșani), Săptămîna teatrului scurt (Oradea), Gala recitalurilor dramatice (Bacău), Colocviul despre arta comediei (Galați), Festivalul spectacolelor pentru copii (prima ediție — Focșani), Gala tinerilor actori (prima ediție, Costinești), Reuniunea spectacolelor pentru tineret (Țirgu Mureș) au propus și reevaluări scenice ale fondului nostru dramaturgic etern (printre cele mai interesante redescoperiri, cea a lui Ion Sava — dramaturgul), care-și cere mereu reconstituirea, cu reintegrarea firească a producțiilor valide în circuitul scenic actual.

★

Să semnalăm și alte câteva schișări de implicație culturală în sens superior, prin acțiune programatică, vizibile în stagiunea expirată.

Tendința fertilă către o shakespeareologie românească și-a făcut din nou făgaș — la București, Cluj-Napoca, Țirgu Mureș, Brașov. Tentativa cea mai amplă și mai cuprinzătoare a fost a Teatrului Mic. Richard III, construit cu migală de Silviu Purcărete, în scenografia simbolică a Adrianei Leonescu, a alăturat momente cuceritoare și secvențe fade; spre deosebire de alți confrăți — printre care s-au ivit, brusc, cițiva critici literari (unii atrași pentru prima oară într-o sală de teatru) — n-am reușit să descopăr o vertebrare pe idee a multelor și feluritelor scene. Legătura interioară ar fi dată de prezența nervoasă, continuă și originală a personajului central, conceput ca un histrion monstruos — o creație veritabilă a lui Ștefan Iordache — și de mereu prezenții sfetnici de taină ai regelui, doi criminali cabotini, invenție regizorală remarcabilă, de un sens adînc. Othello e o izbucnire parțială a Naționalului clujean, de asemeni într-un unghi amplu de conspect (Dan Alecsandrescu), cu o gândire mai bogată decît ceea ce s-a obținut pe scenă. Maurul venețian (Gheorghe Nuțescu) are forță și radiație, Iago (Marin Aurelian), ambasador malefic al antipatiilor colectate de general, n-a avut decît pasager fizionomia morală proiectată, din cauza teatralizării excesive a jocului. Viziunea scenografică asupra insulei, văzută ca o corabie în furtună, a interesat. Troilus și Cresida, montată de Mircea Marin la Brașov, a atras atenția prin analiza sensibilă a ravagiilor sufletești provocate de război și printr-o parodie de bună condiție comică a eroismului de paradă. Extraordinară, în spectacol, ca idee regizorală și structură tragică, prezența Casandrei (Victoria Cociaș-Șerban). Redundanțe imagistice debilitază însă demonstrația. Bufonada are clătînări între improvizație și aranjament. Criticii care au văzut Hamlet la Țirgu Mureș au manifestat reticență cu privire la regia lui Nicolae Scarlat, au admirat decorul lui Octavian Dibrov și l-au scrutat cu comprehensiune pe Cornel Popescu, interpretul prințului. E probabil ca toate aceste încercări onorabile, simptomatice totuși pentru cultura spectacolului shakespearean la noi, să pregătească vreun nou moment de culme, cum au fost Hamlet („Nottara“) sau Furtuna („Bulandra“).

1984

Telefon de la Alexandru Dincă, directorul Naționalului craiovean: „...Dar Sesiunea Societății «Caragiale» să știți c-o ținem oricum, oricare-ar fi...“. Întrevedere cu Georgeta Carcadia, președinta Comitetului județean de cultură și educație socialistă Vrancea: „Începem pregătirile pentru a doua ediție a Festivalului spectacolelor pentru copii, Focșani, 1984, aprilie.“ „Mde“ — zic. „Din partea noastră, vom face tot ce e necesar, tot ce ne stă în putință“. Scrisoare de la un coleg din țară: „Niciodată nu m-am simțit atît de atras de teatrul din orașul nostru. Mă credeți că m-am apucat să revăd toate spectacolele?“

Ileana Berlogea, Silvia Cucu,
Eugen Nicoară:
Istoria teatrului
universal*

Să zicem că Huizinga nu are dreptate decât într-o anumită măsură. Să acceptăm că elementul ludic nu e o funcție definitorie pentru cultură, cum susține învățatul olandez, ci numai una dintre componentele ei. Și încă putem vedea cât de important este, pentru existența și destinul omului, teatrul — această artă străveche, care conține prin definiție, care dezvoltă, ca nici un alt domeniu al existenței, jocul, libertatea ori regulile lui inventive.

Să modificăm unghiul, amintindu-ne că jocul, factor viu și creator, este asociat unei mari și importante părți a creației literare. Mai mult, prin tradiție, teatrul înseamnă — încă — în primul rînd dramaturgie. Aceasta este cea care asigură dimensiunea permanentă a teatrului. Autorul dramatic, împreună cu actorul, au făcut din teatru un univers bogat și generos. Un univers ce reflectă realitatea lumii, adîncind și potențînd experiența umană, energiile sufletești. Teatrul explorează rădăcini ale ființei individuale, ca și ale ființei popoarelor. Experiența individuală e ridicată la temperatura trăirii și comunității colective. În sens larg — și, acesta tinde să se impună azi — teatrul este etern și universal. Conținutul teatrului a variat, desigur, de la epocă la epocă, de la societate la societate. Dezvoltînd și prelucrînd ritualuri și practici magice, grecii au început printr-un teatru magic, existențial și politic. Indienii au ilustrat varianta poetică, lirică, intimistă, a teatrului psihologic. Chinezii și japonezii au văzut în spectacol un act de exorcism magic. Europeanii secolelor XVIII—XIX, o vatră a luminii rațiunii, o școală a moravurilor și o tribună a idealurilor naționale.

Joc sau (dar mai ales: și) literatură dramatică, teatrul a avut de la origini mai mult decât o funcție eliberatoare, cathartă: o misiune modelatoare.

Despre toate acestea, și despre multe altele, ce altceva poate vorbi mai cuprinzător și mai concludent decât o „istorie a teatrului universal“? Ce altceva poate

întreține mai puternic conștiința misiunii, decât resuscitarea „rădăcinilor“, a formelor primare, ca și a rațiunilor ce au stat la baza fenomenului teatral? Ce poate fi mai revelator ca parcurgerea căilor sinuoase, dar luminate mereu de un înalt sens spiritual, ale devenirii artei teatrale, în mai bine de douăzeci și cinci de secole?

„Istoria teatrului universal“ este disciplină cuprinzătoare, ramură a istoriei artelor, care se ocupă de acest domeniu. Tentativele de acest fel diferă între ele. Personalitatea fiecărei „istorii“ este dată de felul în care autorii delimitează teritoriul și particularitățile domeniului, de bogăția, subtilitatea și complexitatea raporturilor pe care le stabilesc între spectacol și celelalte domenii ale artei.

Nu este pentru prima oară cînd iubitorilor teatrului li se pune la dispoziție o „Istorie a teatrului universal“. Fie și numai la noi în țară s-au produs mai multe tentative reușite de acest fel (volumele semnate de Ion Zamfirescu, în primul rînd), superioare, aș zice, lucrărilor traduse (cea a lui Vito Pandolfi, de pildă).

Și, cu toate acestea, trebuie să saluțăm apariția „Istoriei teatrului universal“ elaborate de Ileana Berlogea (volumul I, în exclusivitate, și o treime din cel de-al II-lea), în colaborare cu Silvia Cucu și Eugen Nicoară. Mai întîi, fiindcă orice tipăritură recentă de acest fel, mai presus poate decât alte apariții editoriale din aceeași sferă întreține vie flacăra culturii teatrale, oferînd, mai ales tinerelor generații, cunoștințe de fundament, modelatoare, absolut necesare.

Denumirea, editura care a scos „Istoria...“, ca și egida Ministerului Educației și Învățămîntului indică o tipăritură de uz didactic.

O lucrare servind într-adevăr la „formarea și educarea omului de teatru, actor, regizor, scenograf, cercetător, familiarizîndu-l cu evoluția artei spectacolului, cu modul în care s-au stabilit de-a lungul timpului relațiile dintre creatori și public“. Adevărul este că ne aflăm în fața unei lucrări ce poate fi răsfoită (dar, odată răsfoită, se cere citită!) de către toți cei ce iau cu asalt casele de bilete, de către toți cei ce ne însușim mișcarea de amatori. Redactarea este elevată, dar accesibilă și concisă (în genere). „Istoria...“ este făcută extrem de atractivă prin ilustrație, nu numai bogată și colorată (la propriu și la figurat), dar și puțin cunoscută cititorului, iubitorului de teatru român.

Indicele ei de noutate, personalitatea ei distinctă sînt remarcabile. Lucrarea la care ne referim este cea mai „a teatru-

* Editura didactică și pedagogică, București, vol. 1/1981, vol. 2/1982.

lui“ din toate cîte le avem. Căci, pe de o parte, autorii insistă cel mai mult asupra artei spectacolului, în formele sale mai puțin dependente de cuvînt, de text ; iar, pe de altă parte, sînt preocupați de sincretismul pe care îl presupune spectacolul, surprinzînd ambianțe sonore, instrumentale, plastice, convenții de mișcare și gestică.

Pledoaria pentru universalitatea teatrului devine extrem de convingătoare prin bogăția informației cu privire la zone mai puțin cunoscute : teatrul indian, chinez, japonez (volumul I). La rîndul său, după ce epuizează principalele curente (iluminism, clasicism, romantism, naturalism, simbolism, expresionism, realism) și marile personalități ale dramaturgiei (de la Corneille, Racine, Molière, la Gozzi, Goldoni, Diderot, ori Schiller, Goethe, de la Tieck, Kleist, Byron la Hugo, de la Ibsen, Strindberg, Shaw, Cehov la Gorki, Pirandello, Giraudoux, O'Neill, Garcia Lorca, Maikovski), volumul al doilea propune concise sinteze privind caracteristicile unor mișcări naționale și profilurile unor animatori de frunte ai artei spectacolului. Aflăm astfel fișe consacrate lui Antoine, Appia, Stanislavski, Gémier, Craig, Copeau, Vahtangov, Tairov, Piscator, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Batty etc.

Notabile sînt, mereu, bogăția informației și amploarea documentării. Surselor tradiționale li se adaugă unele de dată mai recentă : istorii teatrale, literare, eseuri. La loc de cinste se situează și autorii români care au contribuit la exegeza teatrului universal.

Strădania către o metodă de natură să asigure cărții omogenitatea cuvenită este evidentă. Rezultatul este remarcabil, deși unele diferențe între autori — de nivel, de subtilitate, de putere a sintezei — apar. Așa, de pildă, tendința spre o exegeză personală face ca în partea a treia a volumului al doilea să găsim și capitole care par a ignora total perspective moderne și interesante (inclusiv contribuții românești). Aceeași ambiție conduce spre interpretări de mai joasă altitudine spirituală, stîngace estetic, ale unor opere (de pildă, comentariul la *Pescărușul*, ca de altfel întreg capitolul consacrat lui Cehov ; ori considerațiile despre Shaw, au-

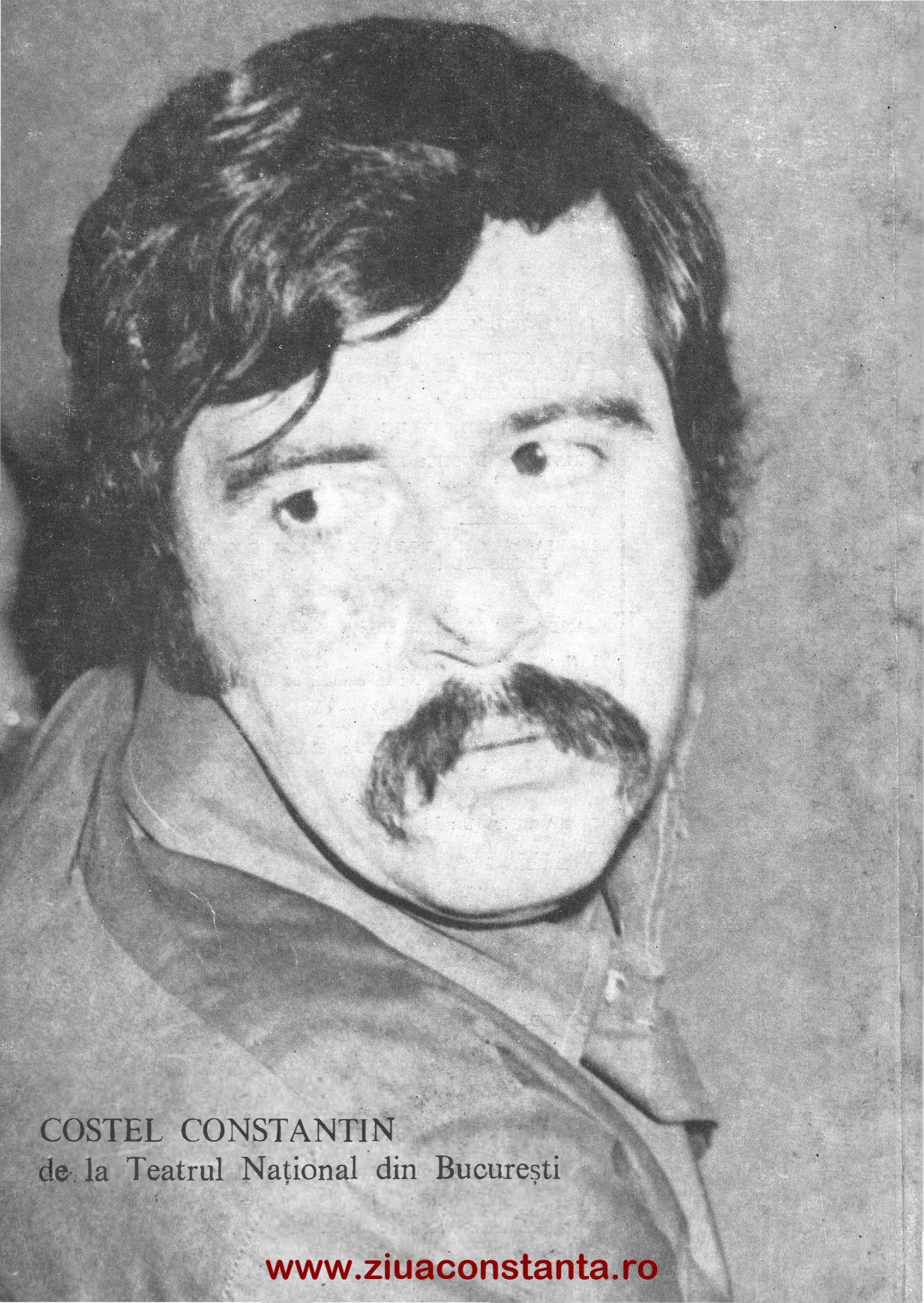
tor în legătură cu care, cu cîteva decenii în urmă, Alice Voinescu propunea o perspectivă mult mai nuanțată, ce putea fi, *mutatis mutandis*, fructificată) etc.

Tradiția teatrală este, în genere, în „Istoria teatrului universal“, consecvent adusă la zi, urmărindu-se resuscitarea rădăcinilor, influența în actualitate a unor deschideri estetice propuse la un moment dat. (Așa de pildă : ecoul modalităților teatrului antic — azi, influența teatrului oriental asupra lui Brecht ș.a.m.d.). Metoda istorică alternează cu cea comparativă. „Creația teatrală este studiată cronologic, urmărindu-se evoluția în timp, dar în legătură permanentă cu determinarea ei social-culturală, cu necesitățile sociale și estetice care prezidează la constituirea și evoluția acestei ramuri a artei“ — cum precizează Ileana Berlogea. Uneori, se renunță la cronologie pentru a se urmări sincron și diacronic „temele și motivele diferitelor culturi, forța lor de generalizare a experienței umane, puterea lor de circulație“, relevîndu-se de fiecare dată raportul general-uman/concret-istoric, ca și „modificarea unghiurilor de percepție“.

Descrierea peisajului fenomenelor teatrale, caracterizate de o reală bogăție a informației, este cîteodată întreruptă în folosul unor desfășurări (necesare) de estetică teatrală. Rețin în mod deosebit, în acest sens, conexiunile dintre locul și formele teatrului și ideologiile dominante ori cele revoluționare ale societăților respective ; considerațiile privind funcția imaginii despre om în stabilirea dominantelor vieții scenice (așa de pildă felul în care cultul individualității a dus la dezvoltarea teatrului psihologic) ; teoria tragediei ; examinarea naturii estetice a comicului ; reflecțiile prilejuite de circulația unor motive. Apoi : concepțiile despre actor, tendințele în arta interpretativă, relația text-libertatea creatoare a realizatorilor de spectacole.

Să salutăm apariția „Istoriei teatrului universal“ și să facem cît mai mult pentru ca ea să fie cunoscută, citită. Un teatru bun nu poate înflori decît într-un climat de cultură densă și bogată.

Natalia STANCU



COSTEL CONSTANTIN
de la Teatrul Național din București