

TEATRUL

REVISTĂ A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

*Din cronica Unirii
pe scena națională*

★

Centenarul Operei Române

★

Teatralitatea și dramaticitatea
operei eminesciene

★

La masa rotundă :

Istoria literaturii dramatice
românești, vol. I de V. MÎNDRA

★

Valori ale teatrului românesc

• CĂTĂLINA BUZOIANU

Evocări

MARIA VENTURA
GEORGE VRACA

Trienala de scenografie

★

Prezențe românești peste hotare

★

Cronica dramatică :

- BUCUREȘTI : TEATRUL NAȚIONAL,
MIC, „NOTTARA“, „ION CREANGĂ“
- CONSTANȚA • PLOIEȘTI



Revistă lunară editată de
Consiliul Culturii și Edu-
cației Socialiste și de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă Româ-
nia

Colegiul de redacție

THEODOR MĂNESCU

VIRGIL MUNTEANU

ILIE RUSU

DOINA TARHON

PAUL TUTUNGIU

Coperta I — Ovidiu Iuliu
Moldovan și Mircea Albu-
lescu, în „Jocul ielelor” de
Camil Petrescu, Teatrul
Național din București

ANIVERSAREA
TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU, SECRETAR
GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN,
PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE
ROMÂNIA p. 1

SILVIU STÂNCULESCU : Grandioase realizări . . . p. 4
HAJDU GYÖZÖ : Prinos de sărbătoare . . . p. 5
MIHAI VASILIU : Erou pentru prezent, erou pentru
viitor p. 6

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

DINA COCEA : Un exemplu de dăruire și devotament p. 8
ILEANA BERLOGEA : Omagiu p. 9

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

IONUȚ NICULESCU : Din crônica Unirii pe scena
națională p. 11

★

Caleidoscop p. 12, 80
„T” : Anul internațional al păcii p. 13

1885—1985 CENTENARUL OPEREI ROMÂNE

IONUȚ NICULESCU : Din hronicul Operei Române
din București p. 14

EMINESCU, 136 DE ANI DE LA NAȘTERE

IRINA COROIU : O ipoteză : teatralitatea și drama-
ticitatea operei eminesciene p. 16

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

PATREL BERCEANU : Festivalul artei și creației stu-
dențești, Craiova, ediția a XVI-a p. 19

★

PAUL CORNEL CHITIC : Trienala de scenografie '85 p. 23

MASA ROTUNDĂ A REVISTEI „TEATRUL”

În dezbatere : „Istoria literaturii dramatice românești”
(vol. I) de V. Mindra. Participă : ILEANA BER-
LOGEA, I. C. CHIȚIMIA, PAUL CORNEA. Din
partea redacției, PAUL TUTUNGIU p. 27

VALORI ALE TEATRULUI ROMÂNESC

CĂTĂLINA BUZOIANU : „Îmi doresc să fiu mereu
în condiția de descoperitor...” Convorbire reali-
zată de LUDMILA PATLANJOGLU p. 36

★

CRONICA DRAMATICĂ : „Arheologia dragostei”
(Teatrul Național din București); „Mielul tur-
bat” (Teatrul Mic); „Toate pinzele sus !” (Tea-
trul „Ion Creangă”); „Îndrăgostiții de la 9 seara”
(Teatrul Municipal din Ploiești); „Scapino”

rale a țării, a venitului național, deoarece numai pe această bază se asigură înțărirea patriei, ridicarea bunăstării generale a poporului.”

Referindu-se la necesitatea ridicării nivelului politico-ideologic al întregii noastre activități, cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu statuează rolul deosebit ce-i revine presei, radioului și televiziunii, creației artistice și activității cultural educative în general, în creșterea gradului de cultură al poporului, în îmbogățirea cunoștințelor sale la nivelul cerințelor actualității: „Este necesar să acționăm, cu toată fermitatea, pentru ridicarea nivelului politic-ideologic. Presa, radioul, televiziunea, activitatea culturală generală — literatura, arta, muzica, teatrul — toate formele noastre de creație și de activitate cultural-educativă trebuie să acționeze într-o direcție unică, de ridicare continuă a nivelului general de cultură și cunoștințe ale întregului popor. Numai un popor cu înalte cunoștințe, cu o înaltă cultură, cu înalt nivel de înțelegere a realităților, cu o concepție revoluționară materialist-dialectică despre lume și viață va putea să-și îndeplinească în bune condiții misiunea sa de a-și asigura progresul continuu, bunăstarea și fericirea și de a-și păstra permanent independența și suveranitatea!”

Grija pentru perfecționarea continuă a activității partidului, pentru asigurarea rolului său de forță conducătoare a întregii națiuni străbate puternic, emoționant și mobilizator, din cuvintele secretarului general al partidului: „Noi trebuie să facem ca partidul nostru să fie întotdeauna un partid revoluționar, al întregii națiuni, să acționeze permanent în strinsă legătură cu poporul, să servească poporul! El trebuie să fie centrul vital care să asigure buna funcționare a tuturor sectoarelor și înnoirea gândirii, să dea o perspectivă continuu nouă privind dezvoltarea societății noastre socialiste!”

În acest spirit trebuie să facem mai mult pentru perfecționarea activității partidului nostru și, legat de aceasta, a statului, a organizațiilor de tineret, de sindicat, a tuturor organizațiilor de masă și obștești, care — toate —, sub îndrumarea politică și sub conducerea partidului, trebuie să acționeze într-o direcție unică.”

Considerind că situația internațională la începutul acestui an „continuă să fie încă deosebit de gravă”, chiar dacă „au apărut la orizont unele raze noi, care prevestesc înseninarea vietei internaționale”, secretarul general al partidului, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a reafirmat dorința de pace a poporului român și hotărîrea României de a milita ferm pentru dezarmare, pentru o lume din care să dispară spectrul războiului de orice fel: „Trebuie să facem totul pentru a uni eforturile tuturor popoarelor, ale forțelor înaintate și realiste de pretutindeni, pentru că numai și numai cu participarea tuturor statelor, indiferent de mărime și orinduire socială, prin lupta unită a tuturor popoarelor, vom putea asigura înfăptuirea programului de renunțare la armele nucleare, de dezarmare generală, de realizare a unei lumi fără arme, fără armate, fără războaie, a unei lumi a colaborării și prieteniei între toate națiunile lumii.”

Strălucit exemplu de angajare moral-politică în fața partidului, a istoriei, a țării și a poporului său, cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, rostită cu prilejul sărbătoririi zilei sale de naștere și a peste cinci decenii de amplă și intensă activitate revoluționară, e mărturia unui crez revoluționar de o viață: „În ce mă privește, atît în activitatea încredințată de partid și popor pe plan intern, cît și în activitatea internațională, voi face totul pentru a servi în cele mai bune condiții, cu toată forța și ființa mea, poporul, cauza socialismului și comunismului, a bunăstării întregii națiuni, a independenței și suveranității țării.”

Sărbătorindu-și Eroul, națiunea română își reafirmă unitatea de nezdruțnat în jurul partidului, al secretarului său general, credința nestrămutată în drumul ales, dorința de pace și de prietenie cu toate popoarele lumii.



Grandioase realizări

În ansamblul grandioaselor realizări obținute de oamenii muncii din România socialistă în cei 40 de ani de istorie nouă, ultimele decenii, care au schimbat profund chipul patriei, reprezintă perioada cea mai rodnică și bogată în împliniri, pe care poporul nostru, cu mândrie patriotică, o numește Epoca Ceaușescu. Purtând pecetea personalității creatoare a secretarului general al partidului, această epocă a dus înflorirea culturii la un nivel încă neatins, înflorire care-și are temeiul în opera teoretică a tovarășului Nicolae Ceaușescu, contribuție de o excepțională importanță în dezvoltarea gândirii și practicii revoluționare, a întregii activități intelectuale din România.

Pentru noi, slujitorii artei, importante documente ce au fost adoptate de către Congresul al XIII-lea constituie un prilej ca, prin fapte de muncă, prin realizări artistice încărcate de dăruire revoluționară, să răspundem încrederii, sprijinului moral ce ni-l acordă permanent partidul, secretarul său general, ctitorul României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Nouă, oamenilor de teatru, tovarășul Nicolae Ceaușescu ne-a încredințat o misiune nobilă, misiune de cinste și răspundere, care constituie pentru noi îndreptarul de bază al existenței noastre. Sintem chemați, noi, actorii, să-i reprezentăm pe scenă pe acești eroi ai faptei comuniste, constructori de viață nouă, în care-și găsesc expresie cele mai frumoase însușiri morale, idealurile și acțiunile exemplare ale Comunistului. În realizarea acestor eroi avem în față o pildă de urmat, căci drept etalon al spiritului integru al sacrificiului de sine, al luptei pentru adevăr și al dragostei de țară, avem în față personalitatea și viața tovarășului Nicolae Ceaușescu.

De aceea, în preaplinul sufletelor noastre, în puterea noastră de muncă, de a crea și de a servi patria în numele destinului nostru colectiv, gândul ni se îndreaptă spre cel ce ne întrușează exemplar visele, arhitectul lucid al devenirii comuniste a României. În această recunoaștere de către un întreg popor a celui care îi personifică aspirațiile, demnitatea, setea de libertate, voința de mai bine poate fi aflată ideea centrală, elementul catalizator ce ne duce înainte. Imaginea de excepție a unei vieți de patriot și revoluționar se încheagă în fiecare faptă sau gând, în fiecare realizare a noastră, și, prin tovarășul Nicolae Ceaușescu, prin noi — uniți în jurul său — demonstrăm că societatea noastră este cea mai justă dintre orînduirile istoriei. Căci dovezi ale acestei vitalități le descoperim în toate domeniile vieții economico-sociale, științifice, cultural-artistice, impulsionate puternic de gândirea novatoare a secretarului general al partidului, de acțiunile revoluționare ale președintelui țării.

Străbătute de o vie răspundere față de soarta omenirii, propunerile și inițiativele tovarășului Nicolae Ceaușescu se bucură întotdeauna de un amplu ecou internațional. Tocmai de aceea, oamenii de cele mai diferite profesii și convingeri, din cele mai diferite colțuri ale lumii, îi pronunță 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 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

Prinos de sărbătoare

În aceste zile sărbătorești, când gândurile tuturor oamenilor muncii devotați României socialiste, fără deosebire de naționalitate, se fac purtătoarele înaltului omagiu adresat conducătorului iubit, și breasla noastră, a scriitorilor, salută cu entuziasm și fierbinte recunoștință aniversarea zilei de naștere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, președintele Republicii.

În persoana marelui nostru conducător, și noi, scriitorii de pe meleagurile Mureșului — indiferent de limba în care ne exprimăm gândurile — îl cinștim și iubim, ca de altfel întregul nostru popor, pe genialul ctitor, bărbatul viteaz și eroic, plămădit din sufletul națiunii, unit prin sânge și inimă cu sângele și inima întregii noastre clase revoluționare muncitoare, cu poporul din care provine, stegarul libertății și independenței naționale, eroul păcii mondiale, simbolul României de azi și de mâine, al egalității în drepturi și frăției, a cărei activitate teoretică și practică revoluționară de ordin istoric se constituie pentru noi toți într-un înalt exemplu mobilizator de viață și luptă.

Sînt convins că exprim gândurile tuturor colegilor mei, scriitorii, atunci cînd, în calitatea mea de om de litere și presă maghiar din România, îi mulțumesc celui mai iubit fiu al poporului român pentru strălucita operă revoluționară, de inestimabilă valoare, care va rămîne mereu vie în conștiința poporului nostru, cu care a îmbogățit viața de zi cu zi a patriei noastre, pentru tot ceea ce a făcut și face în interesul patriei și poporului nostru, pentru a rămîne uniți în cuget și-n simțiri, întru fericirea fiecărui fiu al patriei noastre.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu a exprimat convingerea noastră fermă, a tuturor, atunci cînd a spus că pentru un scriitor nu poate exista sarcină mai înălțătoare, mai sfîntă, decît slujirea partidului, a țării și poporului său, decît să scrie despre acei eroi ai vieții și muncii, care transpun în viață unitatea și frăția noastră, mărețul vis al întregului popor, socialismul și comunismul. Avem datorită sfîntă — după cum ne învață secretarul general al partidului — ca pe viitor să reflectăm și mai pregnant în operele noastre, în paginile cărților sau pe scenă, la lumina rampei, sentimentul puternic care ne leagă pe noi toți de unica noastră patrie iubită, adevărată vatră a frăției, România socialistă, dînd glas unității de nezdruincinat a poporului nostru, pe care jurăm și acum, prin cuvintele de neuitat ale iubitului nostru conducător, pe care le purtăm mereu în suflete :

„Din nou, tovarăși, să facem legămînt,
Uniți în veci să fim în crez și-n gînd
Să apărăm uniți ce-avem mai sfînt :
Poporul, comunismul, pacea pe pămînt !“

A devenit un adevăr cunoscut în întreaga lume că partidul nostru revoluționar, Partidul Comunist Român, a dat cu prisosință, în aceste mai bine de două decenii, care reprezintă glorioasa „Epocă Nicolae Ceaușescu“, o justă rezolvare problemei naționale în patria noastră. Ca un rezultat al acestei victorii istorice, dobîndite de partidul nostru, România socialistă este mama iubitoare a fiecăruia dintre noi, care-și iubește cu aceeași dragoste nețărmurită toți fiii, asigurînd egalitate deplină, în toate domeniile de activitate, tuturor oamenilor muncii, patrie care nu are nici privilegiați, nici fii vitregi, pentru că ea pretinde de la fiecare fiu al ei numai adevărul, munca egală și cinștită. Întîlnim în viața de zi cu zi mii de dovezi grăitoare în acest sens, una dintre ele fiind chiar literatura maghiară din România — cu dramaturgia originală pe care o include —, care nu a beneficiat nicicînd de posibilitățile de dezvoltare de care dispune azi, nu a fost nicicînd așa de bogată, diversă și variată, cum a fost în aceste ultime două decenii, pe care le denumim cu legitimă mîndrie patriotică „Epoca Nicolae Ceaușescu“.

Îi mulțumim marelui nostru conducător pentru această diversitate cu ade-vărat excepțională; îi mulțumim cu recunoștință pornită din inimă pentru că în această măreață epocă din dezvoltarea patriei noastre, simultan cu dezvoltarea vieții politice, sociale și economice, a renăscut și întreaga viață spirituală a pa-triei, și, în interiorul ei, noua cultură teatrală, artistică, a întregii țări.

Îi urăm mult iubitului nostru conducător, tovarășului Nicolae Ceaușescu, din a cărui mină am primit stindardul tricolor al iubirii de patrie și al Ome-niei profunde, sănătate, putere creatoare, elan tineresc, ani la fel de bogați în strălucite împliniri, ca și de acum încolo să stea încă mulți-mulți ani în fruntea partidului și statului nostru, spre fericirea și bucuria fiecăruia dintre noi, con-ducându-ne prin crez înflăcărat, patriotic, încă mulți ani de acum înainte spre culmile socialismului și comunismului.

LA MULȚI ANI!

HAJDU Gyözö

Erou pentru prezent, erou pentru viitor

Acum, la început de an nou, întregul popor român, strâns unit în jurul partidului, pășește cu toată hotărîrea într-o nouă etapă a dezvoltării sale pe calea victorioasă a comunismului; o nouă etapă, concretizată, potrivit hotărîrilor Congre-sului al XIII-lea al P.C.R., în cel de-al optulea plan cincinal și în orientările de perspectivă pînă în anul 2000, ca parte integrantă a unui proces evolutiv verificat temeinic și confirmat în mod strălucit prin succesele dobîndite cu deosebire după Congresul al IX-lea al partidului; o nouă etapă, care exprimă, odată cu faptul împlinit al unității și continuității dezvoltării independente a patriei, certitudinea viitorului. Un trecut încă apropiat, ale cărui numeroase realizări au intrat în cartea mare a istoriei, un prezent efervescent, marcat de accentuarea intensivă a progresului social-economic, și un viitor sigur, purtînd însemnele visului de aur al omenirii — iată ce a adus și aduce României socialiste această epocă de înaltă glorie, pe care cu justificată mîndrie o numim Epoca Nicolae Ceaușescu. O numim în acest fel noi, poporul român, pentru că știm de unde am plecat, și unde am ajuns, și unde vom ajunge, pentru că știm că sufletul acestei ascensiuni istorice — grea dar minunată — a fost, este și va fi Partidul Comunist Român, în fruntea că-ruia se află, cu cea mai ardentă dragoste de patrie și de om, secretarul său general, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, luptător neînfricat pentru progres și pentru pace, Erou al prezentului, erou al viitorului. Astfel, omagiul fierbinte pe care îl aducem astăzi, la aniversare, celui mai iubit fiu al patriei, izvorăște din conștiința clară a rolului său determinant în viața contemporană a poporului român, din sentimentul înălțător al recunoașterii neîntrecutelor sale merite și al recunoștinței pe care, cu adînc respect, i-o datorăm.

Vedem și simțim în personalitatea excepțională a tovarășului Nicolae Ceaușescu rodul bogat al clarviziunii sale politice, al cutezanței sale revoluționare, al energiei sale neostoite, care au imprimat și imprimă construcției socialiste, dezvoltării multilaterale a societății actuale românești spre zorii comunismului, acel extraordinar dinamism ce uimește întreaga lume. Vedem și simțim în personalitatea excepțională a secretarului general al partidului o voință de nestrămutat dedicată progresului științific organizat al patriei, prin elaborarea unor programe de o amplitudine și de o profunzime nemaiîntlnite în istoria milenară a României, dar și prin fermitatea care transformă aceste impresionante programe, zi de zi, în realități palpabile, reazem de nezdruncinat al libertății, independenței și suveranității patriei; au fost necesare pentru aceasta, desigur, uriașe eforturi, o imensă înțordare a întregului popor, dar, iată, într-un timp istoricește extrem de scurt, întregul popor culege acum și va culege mîne înzecit fructul bogat al unei puternice industrializări, al noii revoluții tehnico-științifice, al noii revoluții în agricultură, al ridicării puterii economice și standardului de viață în toate județele țării, al eliminării treptate a deosebirilor dintre sat și oraș, al stabilității economice, în condițiile crizei mondiale — precum și al creșterii planificate a nivelului de trai al oamenilor muncii; au fost și sînt necesare, au fost și sînt înfăptuite acele nenumărate opere ale socialismului victorios care sînt sutele de mii de apartamente moderne edificate pe întreg cuprinsul țării, cu dotările social-economice aferente, care sînt Canalul Dunăre-Marea Neagră, metroul bucureștean, puternicele hidrocentrale, noile porturi și sutele de nave, cetățile industriei chimice, dezvoltarea căilor ferate electrificate, marile unități medico-sanitare, mulțimea de școli de toate gradele, impresionantele edificii ale Teatrelor Naționale din București, Craiova și Tirgu Mureș și multe, multe altele.

Vedem și simțim în personalitatea excepțională a secretarului general al Partidului Comunist Român grija permanentă pentru evoluția social-politică a patriei, ca patrie a democrației socialiste, muncitorești-revoluționare, în care oamenii muncii, fără deosebire de naționalitate, sînt egali în drepturi și îndatoriri, în care munca se dezvoltă plenar ca esență a ființei umane, o patrie a umanismului revoluționar în acțiune, unde omul, participînd la făurirea celei mai înaintate orînduirii, participă în același timp, sub flamura Festivalului național „Cîntarea României”, la dezvoltarea culturii socialiste, a unei spiritualități naționale înfloritoare, menită să contribuie definitoriu la configurarea multilaterală a personalității umane, la afirmarea puternică a patriotismului revoluționar și a eticii comuniste.

Vedem în tovarășul Nicolae Ceaușescu pe marele erou al națiunii noastre socialiste, întiul președinte al țării, ne mîndrim cu geniala sa capacitate de a îmbina organic, într-o unitate monolitică, politica internă a patriei cu cea externă, prin care România socialistă luptă, cu marele său prestigiu mondial, cu generoasele inițiative permanente ale conducătorului nostru iubit, pentru eliberarea omenirii de spectrul războiului atomic, pentru dezarmare și corolarul ei firesc — o nouă ordine economică internațională —, pentru asigurarea unei păci drepte și durabile pe planeta Pămînt, pentru prietenie și colaborare între popoare, pentru un viitor fericit al oamenilor.

Omagiul recunoscător al patriei, al poporului român, se adresează acum, la acest început al viitorului comunist, marelui nostru Erou, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, mult iubitei sale tovarăse de viață și de luptă revoluționară, pentru progres, tovarăsei Elena Ceaușescu.

Din adîncurile sufletului Patriei, La mulți ani, Erou al Prezentei Socialist, Erou al Viitorului Comunist!

Mihai VASILIU

ANIVERSAREA
TOVARĂŞEI ACADEMICIAN
DOCTOR INGINER
ELENA CEAUŞESCU,
MEMBRU AL COMITETULUI POLITIC
EXECUTIV AL COMITETULUI CENTRAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Un exemplu de dăruire
şi devotament

Om de ştiinţă de cel mai înalt prestigiu internaţional, proeminentă personalitate în viaţa social-politică a României contemporane, eminent om politic cu o îndelungată şi rodnică activitate revoluţionară, tovarăşa Elena Ceauşescu păşeşte pragul unui nou an de viaţă însoţită de cele mai calde sentimente de preţuire şi stimă ale întregului popor.

Irradiant simbol ce exprimă portretul patriotic şi moral a tot ceea ce înseamnă fidelitate faţă de idealurile umanismului revoluţionar şi pilduitoare energie pusă în slujba operei de construire a socialismului şi comunismului în patria noastră, tovarăşa Elena Ceauşescu constituie, pentru toţi cei ce sînt angajaţi plenar pe drumul ascendent al României socialiste, un exemplu de dăruire şi devotament, de exigenţă şi înaltă competenţă — caracteristici superioare ce definesc calitatea de Om a comunismului.

Deschizînd drum larg cercetării ştiinţifice şi dezvoltării tehnice, tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu — spirit lucid, clarvăzător — mobilizează energiile oamenilor de ştiinţă şi cultură, în scopul înfăptuirii tuturor obiectivelor de dezvoltare a ştiinţei şi tehnologiei româneşti, îmbunătăţirii continue a procesului instructiv-educativ al tinerelor generaţii, afirmării inteligenţei creatoare şi personalităţii umane. Aducînd o preţioasă contribuţie la dezvoltarea ştiinţei şi culturii, învăţămîntului şi artelor, tovarăşa Elena Ceauşescu are meritul strălucit de a fi determinat modificări profunde în spaţiul culturii noastre contemporane prin direcţiile date ştiinţelor pozitive şi umaniste, al căror rol este fundamental în vastul proces de transformare a societăţii noastre socialiste. În înţele-

geră naturii și esenței acestor transformări, a cunoașterii complexității lor, opera teoretică și practică a tovarășei Elena Ceaușescu este definitorie.

Făuritorii de frumos, slujitorii adevărului, ai binelui și progresului, angajați, alături de toți fiii patriei, în făurirea unei noi civilizații — civilizația socialistă —, omagiază cu deplin respect și prețuire spiritul vast, cuprinzător, sufletul plin de dăruire și devotament al tovarășei Elena Ceaușescu.

Cu nelimitată grațitudine aduc un cald omagiu Omului, Savantei, Tovarășei Elena Ceaușescu, urîndu-i sănătate și rodnică activitate pentru progresul științei, învățămîntului și culturii în România socialistă multilateral dezvoltată.

Dina COCEA

Omagiu

Multe sînt idealurile care îi unesc pe oamenii cinstiți de pretutîndeni, dar parcă nici unul nu este atît de însuflețitor ca acela al păcii.

Este o adevărată bucurie să vedem că anul în care am pășit, anul ce-și deschide acum porțile pentru omenire, a fost dedicat păcii, înțelegerii între popoare, luptei împotriva glasului dușmănos al armelor.

Prind parcă aievea viață numeroasele și fierbințile apeluri pentru pace ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, adresate lumii întregi, cu atîtea și atîtea prilejuri, alături de care s-au auzit și chemările celei dintîi femei a țării noastre, tovarășa Elena Ceaușescu, minunat exemplu de savant și militant politic.

Tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, prim viceprim-ministru al guvernului, președinte al Comitetului Național Român „Oamenii de știință și pacea” și președinte al Consiliului Național al Științei și Învățămîntului, este cunoscută astăzi în lumea întreagă. Este o pildă vie de armonioasă imbinare a unei pasionate activități pe tărîmul cercetării științifice cu munca dirză și consecventă în domeniul politic, demonstrație a faptului că știința adevărată nu poate fi decît aceea pusă în slujba omului, știința ce ajută pacea și progresul omenirii. Cărțile sale, ce au deschis căi noi în domeniul chimiei, sînt astăzi traduse în numeroase limbi de circulație mondială, și multe sînt instituțiile științifice și universitățile de pe glob care i-au acordat înalte distincții. Aleasă membru titular și membru de onoare a numeroase societăți științifice din Franța, S.U.A., Mexic, Grecia, doctor honoris causa și profesor onorific al unor institute și universități din Londra, Buenos Aires, Manila, Teheran, Malta, Ankara, tovarășa Elena Ceaușescu reprezintă pentru toți savanții lumii un model, un îndemn de a pune știința în slujba păcii.

Pentru noi toți, această femeie dirză, înțeleaptă, plină de cutezanță și patos revoluționar, care a făcut și face față admirabil exigențelor vieții științifice și solicitărilor muncii politice, este imbold către muncă, seriozitate, dăruire fără preget pentru construirea societății socialiste, pentru făurirea viitorului comunist al țării.

Prezentă pretutindeni unde se hotărăște destinul patriei, tovarășa Elena Ceaușescu este întotdeauna alături de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la întâlnirile cu oamenii muncii — pe șantiere, pe ogoare, în ceasurile de muncă și în cele de sărbătoare. Cu permanentă grijă veghează la îndrumarea cercetării științifice, către rezolvarea problemelor pe care le pune dezvoltarea societății, situind totodată în prim-plan formarea și educarea cadrelor de mîine. Cu aceeași statornică și rodnică veghe, tovarășa Elena Ceaușescu se preocupă de destinele artei și culturii românești a căror înflorire continuă este garantată de întreaga politică culturală a partidului.

Sînt proaspete în memoria noastră cuvintele calde, sincere, rostite de tovarășa Elena Ceaușescu la Congresul Științei și Învățămîntului, desfășurat la sfîrșitul lunii noiembrie, prin care a pledat pentru ca tinerii de astăzi, elevi și studenți, specialiștii, muncitorii și tehnicienii de mîine, să cunoască și să iubească istoria națională, trecutul glorios de luptă al poporului român, limba și literatura română, să fie educați în spirit revoluționar, să militeze pentru pace și să facă totul pentru a împiedica distrugerea în masă, amenințarea cu războiul nuclear. S-a referit, concret, la sarcinile învățămîntului, dar sensul cuvintelor a fost mult mai larg, cuprinzînd, în fond, toate mijloacele de educare a maselor, termenul de știință fiind în permanență alăturat celui de cultură.

Ce sarcină mai minunată poate sta în fața oamenilor de teatru din țara noastră decît aceea de a se înscrie în frontul acestei lupte pentru formarea tuturor celor ce vin în sala de spectacol în spiritul iubirii de patrie, al respectului față de istorie, față de limba română, față de ideea de pace și armonie între popoare? Oare scena nu este unul dintre acele locuri unde răsună o frumoasă limbă românească, unde prind viață operele minunate ale autorilor noștri și cele mai bune din dramaturgia universală? Ne sînt scumpe îndemnurile tovarășei Elena Ceaușescu, nouă, tuturor, cei care răspundem într-un fel sau altul de destinul teatrului, și îi sîntem recunoscători, aducîndu-i prin tot ceea ce se realizează pe scenă un cald și profund omagiu, la acest început de nou an, un an pe care îl dorim cu toții al păcii și al înțelegerii între popoare, în care să se realizeze acea minunată imagine a viitorului despre care a vorbit atît de frumos, un viitor în care „știința și cultura să fie puse exclusiv în slujba păcii și înțelegerii între națiuni, a asigurării bunăstării și fericirii fiecărui popor“.

Ileana BERLOGEA

ARHIVELE TEATRULUI ROMÂNESC

Din cronica Unirii pe scena națională

În anii premergători Unirii, Principatele române lucrează asupra-și prin marii lor bărbați politici, sosiți din pribegia '48-ului. La București și Iași se constituie comitetele unioniste, se intră în apriagă dispută cu caimacamii rivnitori de hlamidă domnească cerșită la Sтамbul, se tipăresc, cu prețul libertății și al vieții, ziare, broșuri, cărți, foi volante. Credința în izbândă e mare, căci satele sînt pentru „secarea” Milcovului, deci pentru „țara” pe care Alecsandri o cînta aripat, în versuri cu cadență poporană.

La Teatrele Naționale din cele două capitale, Agia încerca zadarnic să stăvilească entuziasmul scenei. Credem a desluși, printre numeroasele mărturii ale arhivelor, momentul care a declanșat propaganda unionistă prin teatru. El stă sub semnul poeziei și al muzicii. La 9 iunie 1856, în revista **Steaua Dunării** a lui Mihail Kogălniceanu, s-a tipărit **Hora Unirii**, primită cu un ecou fără precedent în mase. Hora, tălăzuită pe străzi, pe ulițe, urcă triumfal pe scenă, unde „se cînta nebunește” (Bogdan-Duică). Sub impetuosul îndemn al cîntecului, urmează, fără zăgaz, reprezentații anume gîndite pentru a înălța inimile.

În uitata carte a lui Emanoil Al. Manoliu, artist dramatic și ziarist, **O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc. Din primele începuturi și pînă în anul 1924**, tipărită la Iași în 1925, autorul, culegînd multă informație orală de la bătrînii slujitori ai teatrului din Copou, fixează astfel momentul: „Din-

tre mijloacele găsite ca infailibile pentru ajutorarea acelei propagande era și teatrul, de pe scena căruia se cîntau cuplete unioniste, se intercalau în textele pieselor aluzii sfîchuitoare la adresa reacțiunei, ceea ce exalta mulțimea, făcînd-o să nu ție seamă de amenințări și mîgiorile administrației. Kogălniceanu și Alecsandri au trimis actori prin țară ca să joace canțonete și să cînte cuplete pentru Unire. Alex. Evolski a cutureierat țara de jos pînă la Focșani, cîntînd cuplete ca: „Unde-s doi puterea crește / și dușmanul nu sporește” și altele multe scrise de Alecsandri cu care a trecut pînă și în Muntenia, unde a fost arestat și trimis legat de jandarmi din post în post pînă la București și acolo după intervenția comitetului unionist a fost în sfîrșit eliberat”.

Faptul că Alecsandri și Kogălniceanu mobilizau în ascuns actori pentru propaganda unionistă trebuie reținut cu osebire, căci el întărește convingerea că în istoria modernă a patriei teatrul național a jucat un rol ideologic decisiv. Însuși Alecsandri mărturisește actorului Neculai Luchian că „tot teatrul oferea tribuna cea mai sigură și ultima, într-o epocă cînd publicațiile puteau fi lesne suprimate de cenzură”.

Bardul salutase zorii campaniei pentru întregirea țării prin opereta **Crai nou**, scrisă, ne încredințează Ioan Massoff, „încă din 1851, în care acțiunea e legată de credința că ivirea lunii noi — crai nou — aduce împlinirea dorințelor...”.

Atmosfera se înfierbînta în teatrul ieșean, caimacamul Vogoride avînd surpriza să-l asculte pe nedomolitul actor Neculai Luchian improvizînd într-o nevinovată melodramă franțuzească replica adresată „unui lacheu galonat din creștet pînă-n tălpi” — povestește actorul și publicistul N. A. Bogdan: „Îa mai dați-vă în lături, gulerati, galonați și nerușinați ce sînteți! Mai dați-vă în lături, să pășim și noi, sărmanii, să mai răsufptăm și noi!” Amenințat că va fi „surghiunit peste Dunăre”, actorul a fost o vreme ascuns de Costache Negri.

Este firesc, deci, ca istoricul Teodor T. Burada, în a sa **Istoria teatrului în Moldova**, unde iarăși multă informație provine de la bătrînii actori martori și participanți la evenimente, să scrie: „sala teatrului părea prea îngustă pentru ca să încapă în ea toți doritorii ce se îndesau să vadă jucîndu-se piesele

teatrale și mai ales acele cu subiecte naționale". Printre textele care, sigur, au transformat sala teatrului în loc de manifestare, a fost și sceneta lui Alexandri Picală și Tindală, tipărită întâi în foile Zimbrul și Steaua Dunării, scenetă prin care se combatea propaganda antiunionistă, cu replica incendiară adresată unui potrivnic al unirii: „Înțeleg că și tu vrei / Să jertfești o țară-ntreagă / Pentru-un ticălos bordei“.

Sînt spicuiți istoriografice necuprinse în contribuțiile noastre (v. **Teatrul** nr. 1, 1979; nr. 1, 1984) la un viitor studiu privind teatrul în epoca Unirii. Intenția sintezei a avut-o harnicul I. Diacu-Xenofon într-o utilă scriere: **Teatrul Unirii. Repertoriul pentru propaganda Unirii Principatelor**, Buc., 1935.

La centenarul Unirii din 1959, Mihai Florea publica în revista **Teatrul** (nr. 1) **Însemnări despre prezența teatrului în**

actul Unirii, ca, doi ani mai tîrziu, Ioan Massoff să reia subiectul, tratîndu-l concentrat în **Teatrul românesc. Privire istorică**, vol. I. Autorii tratatului **Istoria teatrului în România** (vol. II, Editura Academiei R.S.R., 1971) au valorificat mare parte din materialul documentar știut.

Arhivele rezervă surprize firești. Firești, pentru o viață națională atît de bogată ca a noastră. Firești, pentru bogăția încă neepuizată a tezaurului republican de documente. Cu răbdare, trebuie să aflăm împrejurările în care s-au desfășurat între 1856—1859 numeroase premii unioniste, să căutăm afișele, textele, deocamdată socotite pierdute. Dar cine putea-va vreodată să spună că are ultimul cuvînt în cercetarea științifică?

I. N.

CALEIDOSCOP CALEIDOSCOP

A apărut volumul IV din Shakespeare — „Opere complete“, ediție pe care o datorăm Editurii „Univers“. Volumul cuprinde piesele Henric al IV-lea, Mult zgomet pentru nimic, Henric al V-lea și Nevestele vesele din Windsor. Reamintim că ediția este îngrijită de Leon D. Levițchi. ● La Teatrul Dramatic din Brașov a avut loc o premieră pentru cei mici: Aventură în codru de Pavel Grym, în regia lui Florin Fătulescu și scenografia lui Ion Cristodulo. Următoarele premii aflate în pregătire: Insula de Gellu Naum, în regia lui Mircea Marin și Arca bunei speranțe de I. D. Sirbu, în regia lui Florin Fătulescu. ● La Editura „Meridiane“ a apărut volumul Teatrul ca

lume de Amza Săceanu. ● Teatrul „Nottara“ va prezenta spectacolul Ultimul bal, care nu este altceva decît dramatizarea romanului Pădurea spinzuraților de Liviu Rebreanu, dramatizare realizată de Ion Brad și Dan Micu. Regia spectacolului o semnează Dan Micu. ● Aflăm, cu regret, despre încetarea din viață a doi merituoși actori: Liviu Mărtinuș de la Teatrul de Stat din Arad și Valeriu Burlacu de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași. ● Am citit cu interes, în „România literară“ din 9 ianuarie 1986, articolul lui Valeriu Cristea „Un teatru deschis“, în care este vorba despre dramaturgia lui D. R. Popescu. ● La „Casandra“ s-au înălțat, după treizeci de ani

de la absolvirea I.A.T.C., regizorii Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Valeriu Grama, Eugen Vancea și colegii lor actori, dintre care Constantin Dinulescu, Ștefan Bănică, Gheorghe Gheorghe, Paul Lavric, Matei Alexandru, Cristina Tăcoi, Eugen Țugulea și alții. ● O premieră la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț: Acești îngeri triști de D. R. Popescu, în regia lui Nicolae Scarlat. La același teatru: La gura sobei de George Peele, în regia și scenografia lui Dan Mănescu. ● La Editura „Junimea“ a apărut volumul Stilistica spectacolului de Mihai Rădulescu, din care am reținut în special capitolul „Polisemia comportamentului non-verbal pur și despre valoarea tropică a comportamentului“.

Anul internațional al păcii

O nouă și strălucită inițiativă a României Socialiste în arena internațională se materializează în acest an, 1986, prin proclamarea lui, de către Organizația Națiunilor Unite, ca An internațional al păcii. Este încă un rezultat, de uriaș răsunet mondial, al consecvenței și fermității înalt umaniste ce caracterizează plenar politica internă și externă a Partidului Comunist Român, a țării noastre, născut din înțelepciunea revoluționară și din inima eroică a celui mai de seamă militant pentru pace pe care îl cunoaște omenirea contemporană, președintele Nicolae Ceaușescu.

Desigur, amplificarea eforturilor pentru menținerea păcii, recunoașterea acestei necesități acute de către cel mai înalt forum democratic internațional — Organizația Națiunilor Unite — înflorirea unor speranțe noi întru triumful rațiunii — care, în actualele condiții ale amenințătoarei suprainarmări nucleare, capătă semnificația triumfului vieții însăși —, această înălțătoare victorie a politicii românești nu înseamnă încă și victoria deplină a păcii asupra războiului; pentru aceasta vor mai fi necesare în continuare eforturi susținute, răbdătoare tratative, manifestarea energică a voinței de pace a tuturor forțelor progresiste și democratice, a tuturor popoarelor, cât și a voinței politice a statelor lumii, a conducătorilor lor.

Se vor fi întrebând unii, pe îndepărtate meridiane și paralele, de unde vine această neostoiită putere a României Socialiste de a lupta neabătut pentru țelul suprem al politicii internaționale contemporane, pacea? De unde își trage seva mereu proaspătă dorul de pace al românilor, al muncitorilor, al țăranilor, al intelectualilor, al femeilor și bărbatilor, al tinerilor și al vîrstnicilor, al militarilor și al copiilor români? Cum se face că — simbolic vorbind — o mîină de oameni, în mulțimea miliardelor de pămînteni, sînt preocupați într-atît de soarta drapelului imaculat al păcii, încît izbutesc să-și impună tuturor dorul și năzuința lor nobilă, cu o perseverență și o dirzenie nemaivăzute? Răspunsul pe care îl dă poporul român e simplu: această putere, această sevă, această perseverență și această dirzenie care dau expresie unui dor și unei năzuințe milenare, care însuflețesc vocația de pace a României Socialiste, izvorăsc dintr-o simțire națională și dintr-o conștiință revoluționară, comunistă, cu adînci rădăcini în trecut și cu largi deschideri spre viitor; dintr-un trecut al jertfelor pentru dreptate și libertate, pentru păstrarea neatinsă a celor mai de preț cuceriri pe care le poate visa un popor, și în numele unui viitor care își deslușește din ce în ce mai limpede profilul comunist; a unui viitor presimțit de mult, pregătit de patruzeci de ani încoace, începînd a prinde contururi vizibile mai ales după Congresul al IX-lea al partidului, și căpătînd acum, odată cu primele zile din 1986, chipul certitudinii înscrise cu litere de aur a muncii științific și patriotic organizate, în cel de-al optulea plan cincinal și în orientările dezvoltării pînă în zorile mileniului trei, pînă în zorile orînduirii comuniste. Această putere, această sevă, această perseverență și această dirzenie în lupta pentru pace a poporului român izvorăsc din unitatea lui de granit în jurul Partidului Comunist, din dragostea și din prețuirea nețărmurită cu care îl înconjoară pe Eroul edificării societății socialiste multilateral dezvoltate și al înaintării României spre comunism, pe Eroul păcii, secretarul general al partidului, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Anul internațional al păcii înseamnă pentru România, pentru toate popoarele lumii, pentru cultura și civilizația Terrei, clădite îndelung și cu o mare chelăluială de energie creatoare, nu numai un an al speranțelor, ci în primul rînd un an activ, un timp al luptei comune pentru dezarmare, pentru înlăturarea primejdiei de război, pentru instaurarea unei noi ere în istoria omenirii, o eră a prieteniei și colaborării între popoare, singura de natură să asigure, odată cu șansa vieții, șansa perpetuării și înfloririi creațiilor genului uman.



1885

1985

La finele anului 1985 a avut loc adunarea festivă dedicată împlinirii a 100 de ani de la crearea Operei Române din București și a 150 de ani de activitate lirică în România.

S-a dat citire Decretului Prezidențial prin care s-a conferit Ordinul „Meritul cultural”

Din hronicul Operei

1835. Elevii Conservatorului dramatic al **Societății filarmonice** (1833—1836), fondat de Ioan Cimpinea-nu și Heliade Rădulescu, interpretează, pe scena teatrului Momulo, opera **Semiramida** de Rossini. Aceiași elevi cîntă, sub bagheta lui Ioan Wachmann, primul vodevil românesc. Printre „ucenici”, Eufrosina Popescu, viitoarea „divă” Marcolini a scenelor italiene. ● În seara de 31 decembrie 1852, mii de lumînări de seu se aprind în policandrele Teatrului cel Mare (Național) de pe Podul Mogoșoaiei. Se inaugura lăcașul ce va adăposti zeci de ani Opera Română. ● Ca urmare a avîntului revoluționar pașoptist, se înființează la București și Iași conservatoare lirice și dramatice (1864). În ziarul „Dimbovița”, Pantazi Ghica scrie: „Fără o școală de muzică, niciodată nu se va propăși teatrul muzical român”. ● 1868. Eduard Wachmann înființează prima orchestră simfonică. ●

Al. Odobescu, atent spectator al reprezentațiilor italiene, glăsuiește cu înfocare, gîndindu-se la comora muzicală a națiunii sale: „Să se recunoască poporul în muzica sa, s-o guste și să tragă dintr-însa simțiri mari și nobile, căci aceasta este adevărata menire a muzicii”. ● Se afirmă viguros compozitori din toate ținuturile românești: Gavril Musicescu, Gheorghe Dima, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu, Ion Vidu etc. ● Moment istoric. Stagiunea 1885—1886. Trupa română de operă, condusă de George Stephănescu, prezintă pe scena Teatrului Național operele lui Donizetti **Linda de Chamounix** și **Lucia di Lammermoor**. Este actul de naștere al Operei Române, căci ansamblul este, în fine, pe de-a-ntregul autohton. ● Celebrități ale muzicii vocale românești ale vremii: Grigore Gabrielescu, Zina de Nori, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Hariclea Darclee, Ion Băjenaru etc.

● Se interpretează prime opere naționale. Eduard Caudella compune **Olteanca** (1879), **Fata răzeșului** (1881), **Hatmanul Baltag** (1882), aceasta pe libretul lui Iacob Negruzzi și I. L. Caragiale. ● **Feeria** lui V. Alecsandri **Sinziana** și **Pepelea** primește inspirația muzică a lui George Stephănescu. ● Drama lirică **Fata de la Cozia** (1880) prilejuiește un triumf componistic lui Al. Flechtenmacher, vechi colaborator al lui Alecsandri, autor a numeroase partituri care au impus melosul popular în transcripție cultă. ● 1902. George Stephănescu reorganizează trupa română de operă sub denumirea **Societatea lirică română**, pasul decisiv spre instituționalizarea formației sub oblăduirea statului. ● Tiberiu Brediceanu se adresează, întîiul, pentru operele sale, exclusiv creației populare, iar Dimitrie Cuculin aduce pe scena lirică mari teme și figuri mitice: **Agamemnon**, **Traian** și **Do-**

Operei Române

clasa I instituției sărbătorite.

Participanții la adunarea festivă au adresat o telegramă tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, Președintele Republicii Socialiste România.

Române din București

chia etc. ● La 8 decembrie 1921, George Enescu dirijează opera **Lohengrin** de Wagner, pentru inaugurarea Operei Române în sala Teatrului Lyric. ● Marii dirijori: George Enescu, George Georgescu, Ion Nona Ottescu, Alfred Alessandrescu, Ionel Perlea, Dinu Lipatti. ● Generația „clasică” a interpreților lirici: George Folescu, Florica Cristoforeanu, Jean Athanasu, Romulus Vrăbiescu, G. Niculescu-Bassu, Traian Grozăvescu, D. Onofrei, Viorica Ursuleac, Elena Drăgulescu-Stinghe, Maria Cebotari etc. ● Afișul interbelic al Operei Române este deosebit de bogat. Văd luminile rampei operele **Năpasta** de Sabin Drăgoi, **Alexandru Lăpusneanu** de Al. Zirra, **Oedip** de George Enescu, **O noapte furtunoasă** de Paul Constantinescu, baletele **La piață** de Mihail Jora, **Priculiciul** de Zeno Vancea etc. ● La 31 ianuarie 1954, se inaugurează visatul lăcaș al

operei bucureștene. O strălucită serie de interpreți se află printre cititori: Petre Ștefănescu-Goangă, N. Secăreanu, Arta Florescu, Nicolae Herlea, Octav Enigărescu, David Ohanesian, Dan Iordăchescu, Cornel Stavru, Valentin Teodorian. La pupitru, Jean Bobescu, E. Massini. Regizori: Jean Rînzescu, P. V. Cotescu. ● Scriu acum pentru operă Tiberiu Olah, Laurențiu Profeta, Alfred Mendelssohn etc. Noi și valoroase creații se așază în repertoriul permanent: **Răscoala** de Gheorghe Dumitrescu, **Pană Lesnea** Rusalin de Paul Constantinescu, **Hamlet** de Pascal Bentoiu, **Bălcescu** de Cornel Trăilescu, **Interogatoriu** în zori de Doru Popovici. ● În anul conferirii Ordinului „Meritul cultural” clasa I, în repertoriul primei noastre scene lirice figurează majoritatea partiturilor din tezaurul creației universale, dar și numeroase lucrări origina-

le, ultima premieră fiind **Peer Gynt**, balet în două părți de Mihaela Atanasiu. ● Săptămână de săptămână, lăcașul patronat spiritual de George Enescu invită iubitorii culturii naționale la spectacole demne de oricare scenă lirică a lumii. Noi serii de creatori au preluat torța: cîntăreții Ludovic Spiess, Elena Simionescu, Dan Zancu, Florin Diaconescu, Marina Mirea, Lucia Țibuleac, Eugenia Moldoveanu, Silvia Voinea, Maria Slătinaru, Elvira Cirje, Vasile Mărtinoiu etc., regizorii Hero Lupescu, George Teodorescu; coregrafii Doina Andronache, Tilde Urseanu, maestrul Oleg Danovschi; dirijorii Cornel Trăilescu, Carol Litvin, Lucian Anca; balerinii Ion Tugearu, Elena Dacian, Alexa Mezincescu, Aglae Gheorghe, Maria Cumbari...

Ionuț NICULESCU

O ipoteză: teatralitatea și dramaticitatea operei eminesciene



În conștiința opiniei publice, multă vreme, „dramaturgul“ Eminescu nu a existat... În 1902 Titu Maiorescu depunea la Academie 15 000 file de manuscris: poezii postume, variante, proză inedită — nuvele, un roman, numeroase încercări dramatice, culegeri de folclor, traduceri literare și filozofice, articole și fragmente literare și publicistice, proiecte diverse, însemnări, dicționare etc. Cu dificultate și abia după mulți ani s-au impus, pe rând, prin publicare, proza, publicistica, poezia postumă. Dar teatrul, manuscrisele dramatice au continuat să se păstreze în umbră. Exegeții, în marea lor majoritate, au ocolit acest subiect aparent incert sau i-au acordat o atenție minimă. Principala tentativă de investigare a manuscriselor teatrale se datorează lui G. Călinescu, a cărui bine-cunoscută metodă de narare analitică a înlesnit înțelegerea lapidarelor, elipticelelor și adesea dispersatelor elemente din care se alcătuieste opera dramatică — proiecte, fragmente, schițe și puținele lucrări finite. Prin truda cercetătoarei Aurelia Rusu, scrierile de teatru au văzut integral lumina tiparului — volumele 4 și 5 ale ediției complete EMINESCU — OPERE, de curând reluate și în colecția B.P.T. Analiza acestui amplu și dens teritoriu literar ar putea să incite la o reconsiderare globală a universului eminescian dintr-o perspectivă spectaculoasă, cea a TEATRALITĂȚII — obsesie temperamental esențială pentru genialul poet. Experiența dobândită printr-un contact timpuriu cu trupele de teatru ale vremii (Fanny Tardini, Mihail Pascaly, Iorgu Caragiale), activitatea sporadică de

sufleur și chiar actor, asimilarea regulilor de artă dramatică mediată de mari esteticieni și teoreticieni ca Lessing sau Röttscher (a cărui *Artă a reprezentărei dramatice* a tradus-o cu pasiune), lectura capodoperelor dramaturgiei universale începînd cu Shakespeare (pe care-l admira alît), cunoașterea temeinică a producției naționale (articolul *Repertoriul nostru teatral* o dovedește), îl indică pe Eminescu drept un om de teatru total — dramaturg, critic și teoretician. Cronicile sale dramatice, publicate în „Curierul de Iași“, în „Timpul“, denotă o pregătire estetică superioară, constituind nu doar un exemplar exercițiu de spirit critic, ci și un autentic compendiu teoretic, referitor la cerințele compoziționale ale dramei, la funcția elevată a teatrului, la arta actorului. Dramaturgia lui Eminescu, la fel ca întreaga sa creație, stă sub semnul propriei filozofii a istoriei. Pentru că — așa cum spunea el însuși — „din filozofia teoretică provin propozițiile practice“. Asemeni lui Schopenhauer, Eminescu considera că istoria înregimentează indivizii ca entități fizice, aparențe ale aceleiași esențe, probînd identitatea *devenirii* — forță motrice fundamentală. Pentru că, în fond, susținea poetul-filozof, orice moment istoric, ca orice fenomen natural, nu este decît o repetată manifestare sensibilă a vieții veșnice. Seria acestor considerații speculative desprinsă dintr-un volum de „Scrieri politice și filozofice“ este deschisă printr-o figură de stil de o intensă plăs-

ticitate: „...ființele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe sub care undele rîului, etern altele, formează o bălătură, singura ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un Ahasver al formelor lumii. Acum cătînd la organele acestei ființe, găsim, asemenea, că ele sînt ca părți constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziție — prin urmare, esența ființelor este forma, esența vieții e trecerea, mișcarea materiei prin ele“. În proiectele dramaturgice, Eminescu își propusese să evidențieze „voința“ de putere la diverse personalități ale istoriei neamului, încercînd permanent un racord în universalitate și avînd convingerea că Dacia mitică reprezintă un simbol al permanenței. În concepția sa filozofică se detașează cu pregnanță motivul „lumii ca teatru“, frecvent în literatură mai ales ca artificiu de natură simbolică, dar care la Eminescu semnifică în mod absolut o definitorie atitudine existențială. „Spectacolul“ lumii îl va obseda toată viața, „actorii“ istoriei defilîndu-i mereu prin fața ochilor minții. Versurile din poezia *Glossă*, într-o manieră dramatizată chiar, certifică afirmația:

*Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.*

În măsura în care această poezie este o confesiune (structura dramatică de monolog interior e lesne observabilă), nu trebuie ignorat nici substratul critic, poetul urmărind tocmai smulgerea măștilor, și, în ultimă instanță, catharsisul. Recomandarea stoiceii ataraxii trădează un protest disimulat, o reacție polemică, și nu o abdicare. Una dintre caracteristicile teatrului este aceea că pune omul și lumea în termenii acțiunii. pe scenă viața este surprinsă în manifestările ei acute, directe, concrete. În dramaturgia eminesciană, însă, acțiunea este un factor de suprafață. Întîietatea o deține monologul, a cărui dinamică interioară — un permanent contrapunct ideatic — ac-

tivizează intriga, scenicitatea fiind potențată de o consecvență structură binară care naște tensiunea dramatică. Situație valabilă și în poezie. În *Scrisoarea III*, redarea dialogului se face într-o manieră tipic teatrală. De altfel, Tudor Vianu, fără să fie deloc convins de puțința poetului de a se obiectiva în vederea realizării unor construcții dramaturgice, exemplificînd „lirica eului“ prin poezia *Singurătate*, „lirica măștilor“ prin *Rugăciunea unui dac*, „lirica rolurilor“ prin *Înger și demon*, pledează totuși indirect pentru această simbioză a genurilor coexistente în creația întregă...

Să-și desăvîrșească proiectele dramatice, Eminescu nu a perseverat. De ce? În acest sens nu se pot emite decît ipoteze. Numeroase poezii au aparținut inițial, fiind gîndite ca atare, unor eșafodaje dramaturgice care aveau să rămînă nededăvîrșite. Versurile și-au început apoi o viață independentă pe calea șlefuirilor succesive, minuțioase. Dar, așa cum preocupările pentru teatru i-au rămas constante poetului, o anume tehnică specifică dramaturgiei, convențiilor scenice, se poate depista de-a lungul întregii opere. Elementele de teatralitate ar putea fi subsumate poeziei romantice, în care se complăceau unii scriitori ai epocii, dar nu trebuie uitat că procesul de constituire a spiritualității eminesciene, apropierea sa de cultură s-a făcut prin intermediul artei teatrale, al literaturii dramatice. Este explicabil de ce din tinerețe a ambiționat să practice acest gen de maximă complexitate, a cărui fascinație intrase în rezonanță și cu o accentuată disponibilitate histrionică... Dualitatea irevocabilă a naturii umane, contradicțiile și antitezele i-au fost revelate prin normale procese psihice, cărora însă a vrut să le dea o formă nouă, adecvată dialectic conținutului lor. Introspecția i-a facilitat clarificarea esenței inteligibile, i-a relevat aptitudinile de creator total. Astfel s-a produs „concilierea“ dintre filonul liric și cel dramatic, poezia oferînd posibilitatea exteriorizării mai mult sau mai puțin directe a fluxului emoțional, genul dramatic dînd satisfacția elaborării riguroase. Materia fluidă a gîndului nu avea de urmat decît drumul comunicării dramatizate. Iată de ce în piesele sale de teatru abundă lirismul, pe cînd în poezie ideile par a fi subtil puse în scenă, regizate cu un deosebit simț al scenicului, cum sugerează — de exemplu — titlurile poemelor *Umbre pe pinza vre-*

mii sau *Panorama deșertăciunilor*. Aso-
cierile insolite, pe care limbajul poetic
le presupune, capătă proporții deosebite
la Eminescu, care — romantic fiind —
jongla cu imagini simbolice în specta-
culare materializări, dintr-o dorință de
a imprima generalitate filozofică repre-
zentărilor metaforice. Eboșele, făcute
probabil în momente de inspirație, cînd
„vedea” cite o scenă, încep mai totdea-
una cu precizarea cadrului, a ambian-
ței; sînt indicate personajele din respec-
tivel tablou sau scenă, precizîndu-se cu
scrupul și actul, apoi este notat cite un
dialog sau o tiradă; uneori de mare poe-
zie, chiar dacă este în proză:

*Adeseori m-adîncesc în noaptea
acestui suflet bătrîn și rece, în
marea lui cea adîncă și întinsă...
căci alta-i lumea ce-o vezi în oglin-
da speranței și în visul cel fru-
mos al trecutului și aceea-i fru-
moasă... altu-i fundul cel amar al
mării — alta-i fața apei cea lucie.
Adeseori iau de la istorie, de la
păzitorul cel posomorit al trecutu-
lui cheile de aur și deschid por-
țile inimei mele...*

(dintr-o replică a hatmanului
Arbore)

Raportarea contextualității creației emi-
nesciene la literatura românească a
epocii (dramaturgia junimistă, care se
exersa într-un banal și plat teatru
istoric — Samson Bodnărescu, de pildă,
nu și Alecsandri — bineînțeles) și la cea
universală ar putea descoperi valențe
sincrone, dar și anticipatoare. Prin ana-
logie cu proza, omologată cu o constantă
structură, conflictul psihologic, această
novatoare tendință ibseniană, nu va fi
unicul punct de reper; apropiindu-se
mult de Schiller, ai cărui eroi sînt exis-
tențe colective, exponențiali luptă*ori
pentru principii umanitare, Eminescu
face un pas spre ceea ce avea să aducă
expresionismul: părăsirea treptată a
psihologismului, personajele devenind
idei înzestrate cu voință, ființe ce con-
densează viața în sinteze energetice
exemplare, caracterul fiindu-le substituit
de nesfîrșite complicații de conștiință
supradimensionate de o anumită aură

lirică. Menit a întruchipa în formă sen-
sibilă ideile majore ale națiunii, Andrei
Mureșanu face parte din această catego-
rie a eroilor istorici idealizați, de propor-
ții titanice. În prima parte a variantei
complete a wagnerianului poem drama-
tic, personajul întreține un *pluriloc* cu
propriul eu, cu omul în general, cu esen-
ța divină, cu Satan, iar în partea
a doua este dramatizat un vis prin
procedeele teatrului în teatru. În caz-
ul proiectului intitulat *Bogdan Dragoș*,
de exemplu, meditația protagonistei,
Bogdana, atingînd importante teme filo-
zofice, modifică substanțial turnura in-
trigii shakespeareane, delimitînd teatrul
de factură epică de cel poetic (sau de
idei) practicat de Eminescu... Împrumu-
tînd poeziei anumite determinări tipice
pentru spațiul scenic, își va structura
lirica într-un fel cu totul aparte, acor-
dînd decorului o mare importanță. Prin
ecuația plastică se operează saltul de la
concret la abstract, saltul în idee. Trans-
larea se face simplu, firesc, de unde și
limpezimea literii eminesciene, care atin-
ge adesea puritatea cristalului:

*Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l indreaptă
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă...*

*Pe bănci de lemn, în scunda
tavernă mohorîtă
Unde pătrunde ziua printre ferești
murdare,*

Pe lîngă mese lunge...

*Lună tu, stăpîna mării, pe a lumii
boltă luneci*

*Și gîndirilor din viață,
suferințele întuneci...*

Evident, vizualizarea nu este un proce-
deu care să-i aparțină în exclusivitate
lui Eminescu. Spiritualitatea goetheană —
de exemplu — este profund vizuală. Dar
se pare că apetența extraordinară pen-
tru teatru, TEATRALITATEA, a influen-
țat modalitatea inefabilă în care Eminescu
își concepea viziunile poetice încărcate
de o infinită originalitate. O ipoteză ce
merită a fi luată în considerație... Iar
DRAMATICITATEA deschide și mai pro-
funde perspective analize!...

Irina COROIU

Craiova

decembrie 1985

Festivalul artei și creației studențești

(ediția a XVI-a)

Festivalul artei și creației studențești este un cadru de emulație spirituală, o competiție a valorilor, o modalitate de promovare a teatrului bun și de respingere, delicată dar fermă, a veleitarismului și erorii de gust.

O dată la doi ani, cele mai active și mai bune trupe studențești din România se pun în „starea de competiție”, pentru a-și vedea încununate munca, pasiunea și flerul artistic, într-un cadru sărbătoresc. Este o sărbătoare „de lucru”, fiindcă etapa finală a competiției de teatru studențesc este și cea mai nimerită ocazie de cunoaștere reciprocă. Cei mai înțelepți dintre studenți nu pleacă niciodată fără să-și fi îmbogățit, într-un fel sau altul, experiența artistică.

„Un fel de maraton...”, cum bine zicea Marin Sorescu la conferința de presă de după festival. Timp de patru zile, pe scena mare și pe cea a Studioului T 94 ale impozantului Teatru Național din Craiova s-au perindat 40 de formații studențești de teatru. Este, desigur, o cifră remarcabilă, care ascunde — sub masca rece a simplei statistici — și virtuțile, dar și slăbiciunile acestei a XVI-a ediții a festivalului.

La secțiunea **teatru-colaj**, două trupe au atins treapta adevărului artistic. A impresionat iarăși — a câta oară? — strălucitoarea trupă a studenților din Timișoara, cunoscută sub numele de Studio de caragialeologie. **Fintina III**, spectacolul acestui studio, a demonstrat puterea tinerilor de a reperia ironia cu valențe contemporane din opera în proză a lui Caragiale și de a găsi o formulă regizorală vie, ingenioasă. De altfel, studenții timișoreni nu fac decât să confirme renumele pe care și l-au cucerit în ultimul deceniu, ca exegeți-artiști ai operei caragialeene.

O emoție curată au transmis clujenii, montînd un spectacol pe baza unor texte

scrise sau folclorice care au păstrat neștearsă imaginea lui **Horea** (titlul spectacolului). Mi-a plăcut plasticitatea acestei montări, capacitatea ei de evocare.

În cadrul **teatrului dramatic** s-au detasat prin notele acordate de juriu și prin participarea publicului, spectacolele cu piesele **A treia țepă** de Marin Sorescu, **Opinia publică** de Aurel Baranga, **Ultimelme știri** de Adrian Dohotaru și **Năpasta** de I. L. Caragiale. În calitate de regizor al studenților craioveni care au jucat „țepa” soresciană, n-am să spun decât că e impresionantă ambiția oltenilor în alegerea unui text științietor dar dificil și prin capcane. Din același motiv, am fost alături de studenții Casei de cultură din Iași, care au jucat **Năpasta**, și care, cel puțin 30 de minute dintr-o oră de spectacol, au fost extraordinari. Cele două-trei inadvertențe regizorale au fost, după opinia mea, prea aspru sancționate de un juriu, altminteri, extrem de corect.

Dintre spectacolele secțiunii **experiment**, nu s-au putut reține decât **Operația** (text de Alexandru Tomcsó), jucat de tirgu-mureșeni, și **Coroană pentru Doja**, jucat de formația Facultății de științe ale naturii din Timișoara. Pretențiosul „experiment” a produs o oarecare confuzie în regie, ceea ce s-a răsfrînt asupra conținutului dramatic; am asistat la spectacole inuți complicate, la îndrumări regizorale care se doreau novatoare, menținîndu-se însă la suprafață, la contorsionări în interpretare, la lansarea unor texte „necoapte”, non-dramatice. De altfel, montări fastidioase, manifestări de snobism s-au ivit în toate compartimentele, căci „experimentul” a beneficiat de un passe-partout prea puțin justificat.

Un gen la care juriul n-a acordat decît un premiu al III-lea — și anume, studenților Facultății de filologie din Craiova, care au pus meritos în scenă **O sărbătoare princiară** de Teodor Mazilu — a fost **teatrul-document**.

Două spectacole care au plăcut au fost prezentate în cadrul **teatrului de valorificare a obiceiurilor populare**. Neașteptat, primul loc l-au ocupat studentele Filologiei din Timișoara, iar „Podul” bucureștenilor a trebuit să secondeze. „Cred că în acest caz juriul s-a lăsat sedus de acuratețea și frumusețea textului folcloric comunicat de timișorence, deoarece ca regie acest spectacol a fost simplist.

Cei mai buni la **monolog** au fost ieșenii Silvia Lăcătuș (excelenta interpretă din **Năpasta**), Gabriel Lazăr, și Irimie Odeț, iar la **pantomimă**, tot ieșenii Sil-

viu Petcu și Diana Coman, precum și clujeanul Iosif György (locul II). Aceste rezultate confirmă priceperea și predilecția ieșenilor pentru sugestia comică.

Simptomatic mi se pare faptul că **teatrului cu problematică studentescă** i s-a acordat doar un premiu II (bucureștenilor de la Facultatea de fizică).

Cum era și firesc, studenții la actorie s-au prezentat într-o categorie aparte. În palmares, laurii auriți au revenit bucureștenilor de la I.A.T.C., care au prezentat **Peer Gynt**, un text pe cît de fastuos, pe atît de dificil. Spectacolul regizat de tînărul absolvent Ștefan Iordănescu este, fără doar și poate, o reușită; filonul dramatic și cel meditativ-liric s-au intersectat benefic, interpreții s-au chelțuit în roluri multiple, cu har și dăruire (fără ca, din păcate, interpretul lui Peer să rămînă memorabil).

Premiile

TEATRU-COLAJ: Premiul I — Studioul de caragialeologie al Institutului Politehnic din Timișoara, pentru spectacolul **Pînă la III**; Premiul II — Formația Casei de cultură a studenților din Cluj-Napoca, pentru spectacolul **Horea**.

TEATRU-EXPERIMENT: Premiul I — Formația Casei de cultură a studenților din Tîrgu Mureș, pentru spectacolul în limba maghiară **Operația**; Premiul III — Formația Facultății de științe ale naturii din Timișoara, pentru spectacolul **Coroană pentru Doja**.

TEATRU DRAMATIC: Premiul I — Formația Casei de cultură a studenților din Craiova, pentru spectacolul **A treia țepă**; Premiul II — Formația Casei de cultură a studenților din Cluj-Napoca, pentru spectacolul **Opinia publică**; Premiul III — Formația Institutului de medicină din Timișoara, pentru spectacolul **Ultimele știri**; Formația Casei de cultură a studenților și tineretului din Iași, pentru spectacolul **Năpasta**.

TEATRU-DOCUMENT: Premiul III — Formația Facultății de filologie din Craiova, pentru spectacolul **O sărbătoare princiară**.

TEATRU DE VALORIFICARE A OBICEIURILOR POPULARE: Premiul I — Seminarul de etnologie al Facultății de filologie din Timișoara; Premiul II — Teatrul „Podul” al Casei de cultură a studenților din București.

INSTITUTELE DE TEATRU: Premiul I — Institutul de artă teatrală și cinematografică „Ion Luca Caragiale” din București, pentru spectacolul **Peer Gynt**; Premiul II — Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș (secția română), pentru spectacolul **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă**; Premiul II — Institutul de teatru „Szentgyörgyi István” din Tîrgu Mureș (secția maghiară), pentru spectacolul **Patima roșie**.

MONOLOG: Premiul I — Silvia Lăcătuș (Institutul Politehnic din Iași); Premiul II — Gabriel Lazăr (Institutul Politehnic din Iași). Premiul III — Irimie Odeț (Institutul Politehnic din Iași).

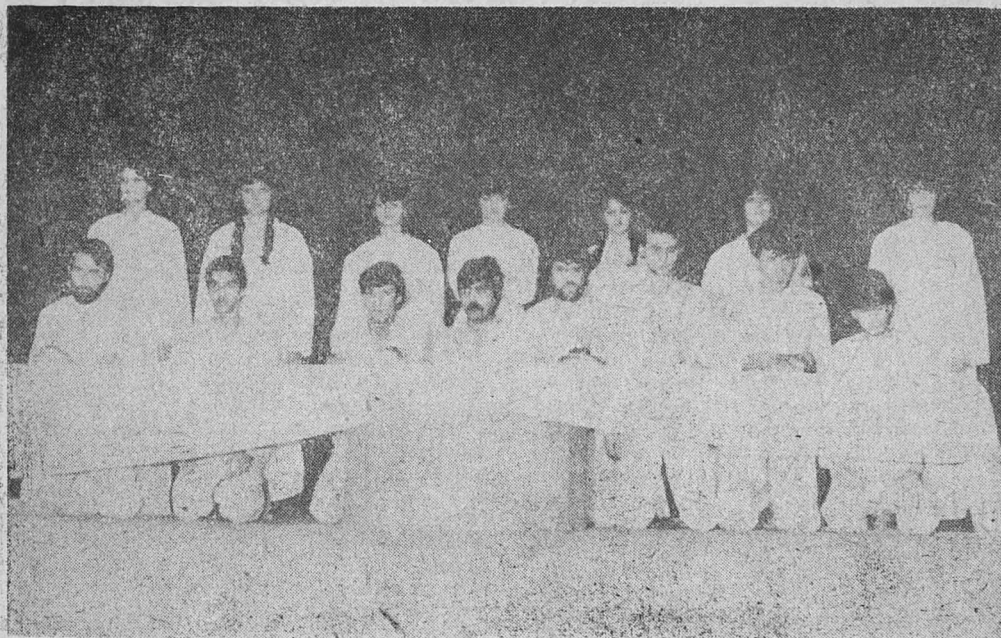
PANTOMIMĂ: Premiul I — Silviu Petcu (Institutul Politehnic din Iași); Premiul II — Iosif György (Facultatea de geologie-geografie din Cluj-Napoca); Premiul III — Diana Coman (Institutul de medicină și farmacie din Iași).

TEATRU CU PROBLEMATICĂ STUDENTEASCĂ: Premiul III — Formația Facultății de fizică din București, pentru spectacolul **Viața de zi cu zi**.



„Fintina III“ — colaj prezentat de Studioul de caragialeologie din T.mişeara

„Horea“, montaj de texte în interpretarea studenților din Cluj-Napoca



Studentii Institutului de teatru din Tîrgu Mureş, foarte buni şi ei, şi-au demonstrat prin repertoriu predilecţia pentru interpretarea psihologică, pentru relaţia scenică întemeiată pe tensiunea lăuntrică. Astfel că parabola antirăzboinică creată de Horia Lovinescu prin remodelarea arhetipurilor mitice — **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** — a fost pusă în scenă de studenţii secţiei române în spiritul textului şi cu virtuţi artistice evidente. Respect pentru valoare, pentru adevărul artei şi talent au dovedit şi studenţii secţiei maghiare, care au jucat cu patos **Patima roşie** a lui Mihail Sorbul.

Împărţirea spectacolelor pe secţii creează discuţii în ce priveşte atât forma cit şi fondul. Dacă se poate accepta existenţa unui teatru-colaj, şi a unei forme de teatru-document (corect: documentar), nu aceleaşi lucruri se pot afirma în chestiunea teatrului dramatic. Întreg teatrul e dramatic, din simplul motiv că „dramatic“ e un concept evasisimilar cu acela de „teatru“. Cit priveşte teatrul-experiment (corect: experimental), acesta mai că nu există. Este o tendinţă în practica teatrală, legată de ideea de căutare, de înnoire a mijloacelor, dar studenţii trebuie să-şi apropie mai întâi a-b-c-ul jocului, eventual să păşească mai departe pe traseul alfabetului teatral, şi, după şi dacă au epuizat mijloacele existente, să caute altele noi. În altă ordine de idei, nu prea s-a făcut observată dorinţa studenţilor de a juca pe scenă propria condiţie socială, psihologică, intelectuală. Cu atât mai mult au fost agreate spectacolele care au plecat de la texte va-

lide, clasice sau contemporane, cu o regie preocupată de comunicarea cu publicul.

Spectacolele studenţeşti prezentate la Craiova au fost văzute de un juriu cu maximă competenţă profesională, un juriu care ar sta la fel de bine şi în faţa teatrelor profesioniste: Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Ileana Berlogea, Ion Cojar, Theodor Mănescu, Mihai Berchet, Natalia Stancu, Tudor Gheorghe, Ion Marinescu, Leni Pintea Homeag, Ioan Popa, Magdalena Popa. Un juriu care a fost pus la grea încercare de programul foarte încărcat, dar care a împărţit laurii pe merit.

Publicul tînăr şi numeros a dat o alură sărbătorească întregii manifestări, aşa cum numai studenţii ştiu s-o facă. A fost o forfotă spirituală, culminînd cu festivitatea de premiere, cînd au fost ovaţionaţi învingătorii.

Conferinţa de presă, care a pus faţă în faţă juriul, ziaristii şi interpreţii, a încununat, prin disocieri, explicaţii şi propuneri, o manifestare care are nevoie de o atare limpezire a efortului artistic, de îndrumarea venită din experienţă. S-au rememorat reuşitele, s-au formulat rezerve faţă de diletantism şi snobism, faţă de textele precare care au fost prezentate în festival. A fost un 'colocviu' universitar sui-generis, care, credem, a prins bine celor care au avut urechi de auzit şi înţelepciunea de a prelucra cele auzite.

Patrel BERCEANU

TRIENALA DE SCENOGRAFIE '85



Care este scopul unei întreprinderi cum este o trienală de scenografie?

Să facă vizibile, expresive și convingătoare ideile, procedeele, modalitățile, tipurile de exprimare scenografică.

Să încerce să explice și să autorizeze teoretic segregarea direcțiilor și tendințelor artistice.

Să semnaleze, să comenteze și să prilejuiască meditația asupra genului proximal și a diferenței specifice dintre scenografiile care slujesc diferite genuri ale artei spectacolului.

Să selecteze și să impună noi valori.

Această ultimă ediție — a VII-a — pune în cea mai stinjenitoare evidență un fapt incontestabil și, totodată, paradoxal: scenografiile încă nu au „inventat”, nu au descoperit o soluție expresivă de prezentare a creației scenografice.

Scenografia — fie că e vorba de spațiul spectacolului, ca atare, în care se mișcă actorii, fie că e vorba doar de un aspect al ei, costumele — odată scoasă din contextul teatral, intră în criză letargică: devine o realitate flască, inertă, negrăitoare, o prezență fizică epuizată și inutilă, ca un reziduu.

Din cele șapte ediții ale trienalei, numai expoziția din 1979, dedicată televiziunii, avea o vivacitate atracționasă, un nerv propriu și acea capacitate de a da vizitatorului senzația că marele mecanism care este producerea unui spectacol, chiar și numai prin procesele sale (deci fără să fie vizibil și produsul finit — spectacolul), este o activitate fascinantă, care pretinde și înaltă specializare, nu numai talent.

Criza de retorică expozițională a scenografiei a devenit evidentă la cea de-a șasea ediție, când, din aceeași bine intenționată dorință de a comunica vizitatorului ceva despre uriașa muncă și despre inimaginabilul consum nervos înmagazinate într-un spectacol teatral, s-a recurs la o soluție de compromis: costumele de teatru, ca să nu mai stea agățate ca în vitrină, au fost așezate pe manechine de papier-mâché vopsite cu bronz și așezate în grațioase posturi-standard. Strădanie cu efect contrar intenției: totul era înghețat, golit de viață, și de nerecunoscut. Pe pereți erau așezate desene și schițe, fotografii și proiecte de plantație, amestecându-se astfel scenografia cu scenotehnica și cu tehnica trucajelor. Această soluție — cea mai sobră, cea mai reverențioasă și, totodată, și cea mai prudentă — a fost aplicată și la ediția din 1985. Rezultatul este același, imaginile din expoziție sînt palide și anemice în raport cu spectacolele respective.

Pentru împătimitul spectator de teatru — care este și prezumtivul vizitator al acestui gen de expoziții — o atare modalitate de expunere a scenografiei e la

fel de neconvingătoare ca și expunerea, la un tirg de mostre, a prospectelor și indicațiilor de folosire în locul aparatelor în stare de funcționare: doar tehnicienii pot descifra scheme, secțiuni și date tehnice. În cazul nostru, expoziții sînt și singurii tehnicieni apti să se descurce în hățișul datelor de specialitate. Așa stînd lucrurile, publicul ce are de văzut?

Iar criza de retorică expozițională este accentuată și de faptul că acele creații scenografice care au fost premiate cu prilejul manifestărilor teatrale (reuniuni, colocvii, gale) desfășurate în cadrul Festivalului național „Cîntarea României” nu sînt evidențiate în nici un fel. Așadar, nici măcar acele spectacole încununate de laurii obținuți de către scenografi, mai stăruitoare în memoria spectatorilor, nu pot constitui un ghid valoric pentru vizitatori.

Cu ocazia acestei ediții a Trienalei am mai putut constata că majoritatea scenografilor au renunțat și la tradiționala prezentare sub formă de machetă a creațiilor lor. Cu excepția promoției de absolvenți ai Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu” — secția de scenografie (profesor coordonator, Traian Nițescu) — și a altor trei-patru scenografi care au adus machete impecabil realizate, toți ceilalți s-au mulțumit cu așa-numitele „schițe de atmosferă”. Foarte puțini au considerat oportun să ofere și fotografii din spectacole. Așadar s-a putut constata o abdicare și de la minima procedură de expunere.

Care să fie cauzele acestei crize, pe care am numit-o „de retorică”? Urmă-



mind expozițiile personale ale scenografiilor — la organizarea citorva am și participat — am putut constata o neîncredere a creatorului în propriile sale lucrări, neîncredere apărută din momentul când acestea au fost extrase din „sistemul”, din „aliajul” numit spectacol. La o singură expoziție — cea a lui Ion Nedelcu, scenograf de film — am avut certitudinea că gestul expunerii în public a lucrărilor este coerent și organic legat de destinația și sensul unei scenografii: în seara vernisajului, pe un ecran instalat chiar în fereastra expoziției, a fost proiectat un „film”, câteva zeci de metri de peliculă despre costumele realizate de artist. Actorii unui film istoric fuseseră surprinși în momentul acomodării cu vestimintele și în pauză de filmare, când se mișcau cu gesturi contemporane și cotidiane în haine de epocă. Micul film era atât de elocvent în ce privește felul în care costumul și „ideologia” sa îl „manevrează” pe actor, încât comentariile, scutite fiind de descriere, au putut oferi publicului expoziției argumentele pertinente privind complexitatea creației scenografice și interpretative.

Neîncrederea în propria creație își are izvorul în faptul că scenograful își consideră munca încheiată tocmai în clipa când el ar trebui să înceapă să urmărească viața scenică a lucrării sale și să-i surprindă, măcar prin fotografii, momentele de vitalitate, cinetica în spațiu, lumina, precum și capacitatea de semnificare în contact cu actorul și prin prezența acestuia. Apropiate de acest deziderat au fost lucrările semnate de Romulus Feneș, Valeria Truță-Stoleru, Iuliana Manțoc, Rodica Arghir Porumbel, Lavinia Mîrșu.

Dar și această tehnică de minimă „re-animare” a creației scenografice este insuficientă. Căci „obiectele” prezentate de scenografii amintiți aparțin, fiecare dintre ele, unei anume modalități de concepere a spațiului scenic, a costumului, măștii etc. Tradiționala machetă a scenei ori a platoului, cu toate cele conținute, este, la rândul ei, văduvită de unul dintre elementele fundamentale ale teatrului modern: lumina. Cu excepția uriașei cutii în care se afla decorul lui Romulus Feneș la *Livada cu vișini*, și care, date fiind dimensiunile, suporta mai ușor lumina crudă și egală din sala Dalles, machetele, neprotejate de un simulacru de scenă, păreau, ele însele, timorate de neputința de a sugera „ce au fost ele” în realitatea spectacolului. Înzestrarea cu o minimă iluminatie „ca la teatru” le-ar oferi măcar șansa de a fi privite ca niște vietuitoare marine aflate în acvarii, deci într-un mediu asemănător celui natural.

A doua cauză a crizei derivă din „vitegia” scenografului față de creația sa:

neurmărindu-i existența pe scenă, odată ce a simțit mulțumirea că „este” și că „funcționează”, neîndrăznind să-i recupereze, să-i conserve, să-i consemneze evoluția în spectacol, scenograful are nostalgia ipostazei sale inițiale — aceea de pictor, de grafician care-și dezlanțuie impresiile, ideile, emoțiile în câteva linii, pete de culoare, accente și efecte optice. Toate aceste notații, de neprețuit pentru el, și de extremă valoare pentru exegeză, constituie, din punct de vedere al finalității, doar „probe de laborator”; în acest mod de expunere au excelat Paul Bortnovschi, Mircea Ribinski, Victor Țapu, Doina Antemir.

Absența imaginilor fotografice, regretabilă în cazul oricărui scenograf, devine un handicap de nedepășit într-o expoziție retrospectivă: din toată creația lui Teodor Constantinescu au rămas doar un număr de schițe cărora le poți admira simplitatea și esențialitatea liniei, finețea tușei (amintind de maestrul japonezi ai secolului XVIII); din punctul de vedere al scenografiei, însă, aceste impecabile desene sînt „amnezice”, nimic din ele nu amintește de destinația lor — scena.

Tot cu intenție retrospectivă au fost ordonate și un număr de schițe și desene semnate de Elena Pătrășcanu-Veakis; față de puținătatea lucrărilor și de stinjenita lor locvacitate grafic-picturală, creația acestei mari scenografe a teatrului românesc pare și săracă, și de importanță medie — ceea ce este departe de realitatea pe care memoria noastră încă o mai poate reconstitui.

O variantă a acestei zgîrcite expuneri o constituie lapidaritatea: o schiță de costum, o schiță de decor, fie acesta și „de atmosferă”, pot fi utile la trecerea în „material definitiv”; așezate pe o simeză, neînsoțite de variante (același costum, dar pe actor, în mișcare, același spațiu, dar surprins în trecerea de la un tablou la altul etc.) sînt imagini criptice.

Cel mai puternic se resimte aceasta în secția de teatru de păpuși și marionete, unde creatori ca Irina Borovski, Wilhelm Bölöni, Delia Ioaniu, Ella Conovici, Zoe Eisele Zsucs, aducîndu-și obiectele-personaje, dar prezentîndu-le în stare inertă, își sabotează propriile creații. Excepție a făcut Mioara Buescu, recondiționînd scena spectacolului *Petruska*, căreia, bineînțeles, i-a lipsit lumina. De altfel, teatrul de păpuși și marionete întîmpină cele mai mari dificultăți de expunere, deoarece obiectele-personaje reînvie și devin expresive grație mînuitorului.

Dificultăți de prezentare de același grad, dar de altă natură, cunoaște și filmul de animație. Ediția '85 a trienalei a fost dedicată acestui gen; motiv pentru care în sala Dalles a fost adusă o TRUKA, mașină care fabrică bucuria copiilor între

Afișe de film. Afișe de teatru. Pină în ultima zi a Trienalei, realizatorii acestor creații au rămas anonimi pentru public



7 și 70 de ani. Dar, în lipsa forfotei cineștilor, a tensiunii muncii și a produsului finit — pelicula — mașinăria rămâne rece și dezamăgitoare. Iar foile de acetofan, schițele, desenele care au constituit plămada atitor filme bune, de data aceasta, înșiruite pe pereți, erau nu lucrări de expoziție, ci semne ale unei trădări nemeritate: divulgându-și procedeele și trucurile, arta și meșteșugul filmului de animație nici nu câștigă stimă, nici nu trezesc curiozitate și nici nu sugerează complexitatea elaborării acestui produs artistic. (Singura notă de umor, singura înviore a atmosferei s-a datorat robotului „Galax“, care, așezat pe scaun în fața TRUKAI, îi poțtea pe vizitatori să vadă că el desenase, pe cadrul de sticlă al mesei de filmare, chipul omulețului lui Gopo. Dar mi-e teamă că prea puțini dintre puținii vizitatori ai Trienalei au sesizat faptul.)

Trienala de scenografie din 1985 a fost unul dintre minunatele prilejuri de exprimare pierdute de scenografii noștri, care, judecați în contextul spectacolului, se dovedesc a fi de indiscutabilă valoare.

Doar secțiunea lucrărilor de diplomă ale absolvenților secției de scenografie Grigorescu“ s-a situat la nivelul așteptat, spațiile de joc și concepția scenografică a Institutului de arte plastice „Nicolae fiind precis și clar formulate, iar din anume detalieri, din planșele cu secțiuni, din machete, puteau fi deslușite și propunerile de concepție rezorlă.

Și această promoție se arată a fi valoroasă. Școala noastră de scenografie nu se dezmente.

Paul Cornel CHITIC



„Istoria literaturii dramatice românești”

(vol. I)

de V. Mîndra

PAUL TUTUNGIU: Supunem discuției primul volum al „Istoriei literaturii dramatice românești” de Vicu Mîndra, apărut în 1985, într-o colecție cunoscută, la Editura „Minerva”. Alegerea noastră se întemeiază pe mai multe argumente; în primul rînd, o istorie a literaturii dramatice ca alare, și mai ales de o asemenea anvergură — tentativa de a urmări de la începuturi pînă la zi problematica respectivă — nu a mai apărut la noi. În al doilea rînd, această carte despre literatură dramatică românească ni se pare realmente importantă, rodul unei munci serioase, aș spune chiar o muncă de o viață, pentru că de o viață Vicu Mîndra se preocupă de problematica literaturii dramatice în teatrul românesc clasic și contemporan.

„Istoria literaturii dramatice românești” va avea trei volume. Probabil că volumul III va aduce studiul problemei pînă la zi. Să discutăm deci pe diferite fațete această primă carte a „Istoriei...” lui Vicu Mîndra. Sint convins că schimbul de opinii va fi de ajutor atît autorului, cît și cititorului.

PAUL CORNEA: Aș vrea să încep prin a formula o judecată generală, și aceasta cu atît mai mult cu cît am impresia că, atunci cînd se ocupă de o carte care ridică multe probleme și cuprinde sintetic un larg parcurs, deci adună un mare volum de informații și constituie rezultatul unei elaborări îndelungate și anevoioase, critica noastră eludează uneori rostirea unei judecăți clare. Deci, consider acest volum al „Istoriei literaturii dramatice românești” drept o reușită; lucrarea îmi pare valoroasă. De bună seamă, există o serie de puncte în care sînt în dezacord cu autorul, dar prezența controverselor e o dovadă a complexității problemelor și a pluralității so-

Participă:

prof. univ. dr. **ILEANA BERLOGEA**
prof. univ. dr. **I. C. CHIȚIMIA**
prof. univ. dr. **PAUL CORNEA**

din partea redacției :
PAUL TUTUNGIU

luțiilor, nu a vreunui deficit de substanță.

Mi-aș permite să corectez afirmația că este prima „Istorie a literaturii dramatice românești”. Este adevărat că noi am fost mai cu seamă hărăziți cu istorii ale teatrului — în afară de istoriile „clasice” ale lui Burada și Ollănescu, avem istoria regretatului Massoff, care a ajuns la volumul al VIII-lea, și istoria, din păcate neterminată, realizată la Institutul de teatru. Ambele acordă o mare atenție literaturii dramatice. Există apoi lucrările lui Virgil Brădățeanu, care acoperă în mod specific tema. Cartea lui Vicu Mîndra e de fapt prima monografie de viziune critică a dramaturgiei românești; în acest sens, împlinește un gol resimțit și reprezintă o performanță remarcabilă.

ILEANA BERLOGEA: Aș dori să subliniez că apariția acestei cărți este un fapt firesc. Mă așteptam la această operă de sinteză din partea lui Vicu Mîndra, un cercetător pasionat al fenomenului dramaturgic, care se ocupă de ani și ani de tot ceea ce înseamnă teatrul românesc. Să nu uităm că lucrările sale anterioare au tratat nu numai probleme ale literaturii dramatice, ci și ale artei spectacolului. Volumul său consacrat lui Victor Ion Popa are admirabile pagini despre viziunea și concepțiile regizorale ale acestui mare om de teatru. Cu nerăbdare aștept să cunosc și celelalte volume. Le consider extrem de necesare fundamentării teoretice a artei noastre teatrale, cu atît mai mult cu cît Vicu Mîndra face în permanență legătura între dramaturgie și spectacol, oprindu-se cu subtilitate, cu finețe și relevanță asupra influențelor reciproce.

O dimensiune fundamentală a lucrării lui Vicu Mîndra este situarea dramaturgiei noastre în context european. Fenomenul nu este privit în sine, ci raportat

la ceea ce s-a petrecut și se petrece concomitent cu nașterea și dezvoltarea dramaturgiei românești. Sînt analizate modelele de la care au pornit dramaturgii noștri, subliniindu-se originalitatea lor în asimilarea acestora sau în tratarea lor liberă. Aceste modele nu sînt numai străine, ci și autohtone. Mă refer concret la capitolul „Veleități literare și diletantism aristocratic”, unde cele două influențe sînt analizate în imbinarea lor organică. Dramaturgia cultivată de Conachi sau de alți autori ai începutului de veac nouăsprezece se leagă și de ambianța aristocratică, de rădăcinile unor forme de manifestare artistică specifice aristocrației, dar și de teatrul de păpuși, de care autorii se simt aproape, pe care îl iubesc. În același spirit, cu legături continue între influențele europene și cele autohtone, dar mai ales în contextul necesității nașterii teatrului românesc cult, sînt analizați și alți autori, Gh. Asachi, de pildă, sau cei ce îi urmează, definiți prin conștiința că fac parte dintre făuritorii teatrului, că au datoria să fie originali, să răspundă imperativelor momentului.

PAUL TUTUNGIU : Este interesant ceea ce ați spus. Într-adevăr, există în „Istoria...” lui Vicu Mîndra tentația de a apela consecvent la așa-numitul principiu al vaselor comunicante, de a lega starea teatrului românesc cu starea teatrului european la vremea respectivă sau de a recunoaște acel teatru european din care se trage o formulă de literatură dramatică, deși mi se pare că aceasta este valabil mai ales pentru partea întâi, și mai puțin pentru partea a doua, care se ocupă de literatura cultă.

I. C. CHIȚIMIA : Într-adevăr, cartea lui Vicu Mîndra interesează pentru că el încearcă în mod foarte serios să ajungă la o sinteză; cei enumerați adineauri au scris istorii ale teatrului sau ale dramaturgiei românești, dar fie că le-au realizat parțial, fie că au accentuat latura scenică, pe cînd Vicu Mîndra, deși nu se ține strict de intenție, declară că încearcă să urmărească valoarea estetică a dramaturgiei, dar nu va lăsa deoparte (ceea ce și face) influența teatrului asupra creației dramatice.

În altă ordine de idei, de la început desparte piesele create pentru scenă, ludece, de cele care au în sine valoare literară, și insistă asupra acestei valori literare. Multe dintre celelalte istorii ale teatrului sînt exclusiv legate de repertorii, adică înregistrează tot ce s-a produs și s-a jucat. Vicu Mîndra, în schimb, lasă deoparte unele lucrări nesemnificative și se ocupă de cele fundamentale,

care vor rezista din punctul de vedere al artei literare, precum și al teatrului.

Ceea ce mi s-a părut iarăși de luat în seamă este legătura pe care o face foarte acut (și destul de bine informat) cu teatrul popular, cu literatura populară, în general anonimă, identificînd absorbțiile din această literatură în dramaturgia cultă.

PAUL TUTUNGIU : Nu vi s-a părut că această carte are din pornire o intenție polemică? Că autorul nu dorește ca această carte să fie o simplă relatare obiectivistă? Nu există, ca atare, pînă la Vicu Mîndra, o istorie a literaturii dramatice. Istoriile teatrului — cite au fost, pînă acum — au înregistrat, cum spune și profesorul Chițimia, parțial și fragmentar, momente ale literaturii dramatice. O istorie a literaturii dramatice, un tratat de specialitate al compartimentului respectiv, de la începuturi pînă azi, nu avem. Toate încercările de mai înainte privesc fenomenul în cadrul teatrului ca spectacol.

ILEANA BERLOGEA : În legătură cu lucrările consacrate dramaturgiei românești, aș dori să precizez că Virgil Brădăceanu este autorul unei ample „Istории a literaturii dramatice românești și a artei spectacolului”, în trei volume. Însă o istorie propriu-zisă a dramaturgiei românești nu a existat pînă acum, deci Vicu Mîndra poate fi socotit autorul primei lucrări cu această temă. Dramaturgia și-a găsit pînă acum loc fie în istoriile literare, fie în cele de teatru. În istoriile literare, să recunoaștem, spațiul ce i se acordă este modest, prea modest uneori. Mă refer concret și la tratatul de „Istorie a literaturii române”, neterminat, doar trei volume, și la o lucrare pe care o admir, „Literatura română între cele două războaie mondiale”, a lui Ov. S. Crohmălniceanu, în care dramaturgia pășește în urma celorlalte genuri literare, precum o cenușăreasă. Din nefericire, același lucru i s-a întîmplat dramaturgiei și în tratatul de „Istoria teatrului în România”, și acesta neterminat, și în care arta spectacolului este pe primul plan.

Alîndu-ne deci în fața primei istorii a literaturii dramatice românești, judecățile noastre de valoare trebuie să pornească de la aceasta.

PAUL CORNEA : Faptul de a scrie o istorie a genului dramatic n-are nevoie de justificare. Așa cum putem face o istorie a liricii, putem face și o istorie a prozei ori a genului dramatic. Singura deosebire față de poezie și de proză este că genul dramatic are o specificitate; nu se poate vorbi de literatura dramatică fără a ține seamă de toată problematica

reprezentării, adică a teatrului, a spectacolului.

Fără îndoială, Vicu Mindra este un specialist prea calificat ca să-și fi propus o istorie a genului dramatic în sine, fără a urmări relațiile de intercondiționare cu scena. Totuși, în simbioza text-spectacol, el înclină spre primul termen. Opțiunea e perfect posibilă, dar tot atât de posibilă (și, am impresia, mai modernă) e și opțiunea contrară. Îmi amintesc, de pildă, de Caragiale, care spunea într-un răsunător articol că „teatrul și literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia”. Însă, aici și acum, chestiunea nu e teoretică, de a alege între o părere și alta. Practic, oricine se ocupă de începuturile dramaturgiei românești nu poate ignora dependența creației de condițiile funcționării instituției teatrale. S-a arătat, am arătat-o și eu într-un studiu special, că între 1840 și 1860 însăși orientarea trupelor de diletanți spre vodevil și melodramă, ca și calitatea modestă a repertoriului, se explică în bună parte prin situația terenului, în speță prin gustul încă puțin format al publicului, prin cererea plătitorilor de bilete. Neîndoindu-ne, Vicu Mindra cunoaște bine aceste lucruri, de altfel le și menționează. Mi se pare însă că n-o face suficient și că nu trage toate concluziile pendinte. De pildă, la p. 18 citesc: „Prestigiul artistic al piesei grave (în anii '60) se întemeia pe concepția aristotelică despre nobletea tragediei și pe predilecția crescîndă pentru drama romantică”. Dar concepția aristotelică data ... de la Aristot, iar drama romantică se manifestase zgomotos în Europa încă... de la 1830. De ce totuși aceste idei ajung să rodească de-abia spre 1870? Datorită faptului că acum se ivește contextul **obiectiv**, care face posibil aceasta: se creează, pe de o parte, prin intrarea vieții literare sub incidența unui climat valorizant, grație Junimii, un „circuit cărturăresc” (guvern timer de spirit critic și de stimularea creației calitative), pe de alta, prin profesionalizarea literaturii și a teatrului, un „circuit popular” (guvern timer de relația cerere-ofertă). Setea de teatru solemn a existat încă din vremea Filarmonicii, dar nu s-a putut concretiza. La 1836, B. Cărtărgi cerea „tragedii sîngeroase și drame scrise cu lacrimi”, combătînd înclinația spre un repertoriu ușor. În continuare, nenumărați vor fi cei ce se vor angaja în lupta pentru a aduce teatrul mai aproape de menirea sa educativă. Dar chiar și frecvența apelurilor și a pledoariilor demonstrează rezistența publicului, conflictul între idealurile îndrumătorilor și realitățile mișcării teatrale. Încît, din

unghi istorico-literar, evaluarea dramaturgiei epocii de pionierat trebuie să aibă mereu în vedere procesul de instituționalizare, a cărui influență e hotărîtoare.

ILEANA BERLOGEA : Sînt cu totul de acord, dar mai vreau să subliniez ceva. Arta spectacolului are tendința de a-și ciștiga independența față de literatura dramatică, așa cum și în cadrul teatrului se manifestă tendințe de autonomizare a diversilor creatori, printre cele mai puternice fiind cea a actorului. În jurul anului 1870 s-a produs la noi un salt serios în ceea ce privește viața teatrală. Este perioada în care putem vorbi cu adevărat de impunerea profesionalismului în teatru. Noi am avut actori foarte buni și înainte de această perioadă, și printre ei s-a numărat în primul rînd Matei Millo, dar aceasta nu înseamnă că toți au fost foarte buni și mai ales au fost profesioniști. Școala filarmonică din București și Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași au avut o perioadă de activitate mult prea scurtă pentru a putea contribui solid la formarea unor generații de actori. Abia după 1864, cînd se înființează, ca școli de stat, conservatoare de muzică și artă dramatică, asistăm la apariția unui număr mai mare de tineri talentați și cu pregătire profesională, ridicîndu-se astfel substanțial nivelul artei interpretative. Or, elementele de amatorism din arta spectacolului de pînă atunci nu erau de natură să-i atragă pe scriitori către teatru, nu constituiau un stimulent pentru ei.

În afară de aceasta, să nu uităm că nu orice scriitor poate fi și dramaturg. Genul dramatic își are legile și cerințele sale categorice. Sînt numeroase exemple de mari prozatori cărora nu le-au reușit încercările dramaturgice. Balzac este unul dintre ei. A fi dramaturg înseamnă nu numai talent, ci și condiții de dezvoltare a acestuia, un climat propice; învierea vieții teatrale, profesionalizarea artiștilor contribuie substanțial la dezvoltarea dramaturgiei. Să nu uităm că și mai tîrziu, după 1880, I. L. Caragiale, ocupîndu-se de viața noastră teatrală, critică vehement carențele artei spectacolului.

Preocupat de interdependența fenomenelor, Vicu Mindra urmărește cu rigoare modul în care apare la noi drama romantică, nu numai ca o influență a dramei romantice europene, ci și ca o necesitate organică a teatrului autohton; elementele romantice se îmbină cu cele neoclasice, tragedia dă naștere dramei romantice nu autonegîndu-se, ci încorporînd problematici și structurile sale trăsături specifice

dramei romantice. În ultimă instanță, avem nu numai influențe romantice și neoclasiche, ci și realiste, cele trei mari direcții ale literaturii europene manifestându-se și concomitent, și succesiv.

Vicu Mindra evidențiază riguros dorința autorilor români de a asimila nu ceea ce era în general valoros în cultura europeană, ci, de predilecție, acele forme care corespundeau necesităților spirituale ale poporului, îngăduind exprimarea universului său ideatic.

Am amintit mai înainte de modul în care tragedia neoclasică a dat naștere la noi drame romantice, aceasta din urmă păstrând ca element definitoriu mai ales principiul luptei dintre pasiune și datorie, cu victoria rațiunii. Vicu Mindra descoperă și alte date de autentică originalitate; drama romantică, mai ales drama istorică la Hasdeu și Eminescu, își dezvăluie și profunzimi existențiale; prin condiția sa tragică, eroul se situează în zona de influență a modelului shakespearian, ba chiar, în lupta sa de a-și înțelege și învinge destinul, a modelului antic.

I. C. CHIȚIMIA : Întrebarea pusă de colegul Paul Tutungiu este binevenită. Putem pune „atitudinea polemică” între ghilimele, cert e că Vicu Mindra ia o anumită atitudine atunci când tratează dezvoltarea literaturii dramatice sub raportul valorii literare, fără a eluda ceea ce este joc de scenă și unele interacțiuni ale teatrului cu dramaturgia, deși aici nu insistă. Or, probabil că literatura dramatică a fost creată nu pentru a fi citită, ca să fie judecată doar sub acest raport, ci pentru a fi jucată. Foarte rar se întâmplă ca un autor să scrie un poem dramatic doar pentru lectură, ci desigur urmărește să-l vadă transpus scenic. Când vom ajunge la al treilea volum, vom avea o sinteză cu o atitudine clară, tratând valoarea literară a dramaturgiei în consonanță cu scena.

În ceea ce privește valoarea dramei, de acord că cererea publicului a fost de slab nivel, și ca „să se plătească” biletele se venea cu vodeviluri și așa mai departe. Vicu Mindra însuși spune că s-a ajuns la situația aceasta pentru că așa era cererea. Poate că nu insistă destul asupra nevoii spirituale de literatură dramatică elevată.

Pe de altă parte, el își dă seama, și o spune destul de limpede, că nici actorii, arta actoriei, nu erau la înălțime. Îl consideră pe Millo un actor făcut pentru vodeviluri, pentru piesele ușoare. Mai târziu, adaugă el, vin Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu, care impulsionează o creație literară tinzând spre alt nivel. La un moment dat, vorbește de

drama **Grigore-Vodă (1864)**, drama lui Alexandru Depăreșteanu, care nu s-a bucurat de atenție la timpul respectiv, necum de reprezentare, pentru că n-a fost înțeleasă, ca și alte piese.

S-ar mai putea adăuga că există o pornire împotriva acestei dramaturgii vodevilești; adevărul este că era epoca în care nu numai la noi se jucau vodevilurile; ele erau la modă și în Europa Centrală, și în Occident, încît teatrul nostru se înscria mai mult sau mai puțin în atmosfera generală. Nu este deci vorba numai de publicul care cerea o dramaturgie de slabă valoare artistică.

Și, în fond, sînt într-adevăr vodevilurile complet lipsite de valoare educativă? Atunci cînd în paginile „Daciei literare” se cerea o literatură autentică și de educare a publicului, a cititorului român, vodevilurile lui Alecsandri încercau lucrul acesta, fiind creații artistice uneori realizate, alteori mai puțin realizate; se ajunge totuși, cu vremea, cum spunea colegul Paul Cornea, la noi viziuni. Partea serioasă, spre 1870, iese deasupra și de aici înainte vom avea o altă atitudine. Cred că în general Vicu Mindra vede lucrurile destul de judicios. Poate nu dă toate explicațiile în comentariul său, dar nici nu era nevoie, pentru că în lucrare este vorba de elemente antologice, deci de o expunere sintetică. Face judecăți cu competența pe care nu i-o putem contesta, ci dimpotrivă. În general poziția lui este de acceptat, cu oricîte sugestii ale noastre. În orice caz, este poziția lui și cred că este deosebită față de ceea ce s-a realizat pînă acum. Avem dreptul să ne așteptăm la o bună continuare.

PAUL TUTUNGIU : Eu cred că o primă problemă, legată de intenția polemică la care mă refeream, este apariția conștiinței de sine a dramaturgiei românești, locul și timpul în care plasează Vicu Mindra apariția conștiinței de sine a literaturii dramatice românești. Am impresia că nu putem trece cu ușurință peste capitolul în care tratează literatura dramatică folclorică, incursiunea destul de interesantă, foarte bine documentată, și pe care o realizează cu un scop vădit. Alte istorii încep prin a prezenta miturile principale, după care trec fulgerător la expresia literară cultă. Vicu Mindra construiește un capitol „Forme dramatice în literatura populară”, pe care îl comentează pe subcapitole, cu scopul de a arăta, în primul rînd, că literatura noastră dramatică cultă n-a venit pe un teren gol, și în al doilea rînd că drama și formula spectaculară erau asimilate de conștiința colectivă cu multă vreme înaintea apariției literaturii române culte. Nu știu dacă la bilci se plătește, acolo

parcă nu dai nici un ban, privești în aer liber, ca la spectacolul de Anul nou; deci nu prin relația comercială (mă refer la termenul de „plătitor de teatru”) erau înrădăcinate în popor texte și formule de spectacol cu un caracter original.

Cred că orice istorie a literaturii dramatice românești și a teatrului românesc nu poate să treacă peste acel **ritual dramatic al cerbului**, citat pentru prima dată, mi se pare, de un sol polonez la curtea lui Vasile Lupu. Etnologul V. Apostoliței comentează foarte interesant, spunând că toate celelalte forme spectaculare cu text, cum sint capra, păunul, barza și așa mai departe, derivă de fapt din acest ceremonial al cerbului, care reprezintă, după opinia mea, o formă de teatru medieval la curtea voievozilor noștri, formă care necesită o cercetare mai amplă: modalitatea histrionică este asigurată, scenografia acestui spectacol are caracter de unicat, și textul de asemenea. Mi se pare edificatoare incursiunea lui Vicu Mindra în formele dramatice ale folclorului; probabil că în volumele II—III va relua aceste motive care transpar în dramaturgia lui Voiculescu sau, mai nou, în dramaturgia lui Sorescu, D.R. Popescu, Iacoban...

Vicu Mindra vrea să rețină în „Istoria literaturii dramatice românești” și un autor necunoscut generațiilor de azi. Este vorba de Picu Pătruț din Săcele, autorul unor texte de teatru poporan. Motivația, departe de a fi un capriciu, are un suport teoretic foarte important, neglijat de unii istorici literari. Citez: „Nu împărtășim opinia după care folclorul trebuie studiat exclusiv ca fenomen cultural sincretic... Tendințele simplificatoare care au caracterizat adeseori implicarea folclorului în studiul literaturii au compromis, poate, ideea ca atare și au frînat analiza de adîncime. În ceea ce privește dramaturgia, trecerea în revistă a dramaticului poporan, de la cristalizările genuine și pînă la încrușișările cu textul de performanță, scoate în evidență o întreagă alchimie și aruncă lumini asupra multora din dilemele genului. Un dosar aparte cuprinde munca «autorilor poporani» de felul lui Picu Pătruț”. Iar în legătură cu scrierea lui Picu Pătruț, **Mironosițele** spune: „Comparînd această compoziție populară de pe la mijlocul secolului XIX cu textele, din același timp, ale dramei culte în versuri, nu putem să nu constatăm grația superioară a piesei lui Picu Pătruț”.

Aș vrea să vă mai atrag atenția asupra faptului că în foarte multe probleme de prioritate tematică Vicu Mindra optează declarat pentru ideea că avem de-a face cu o creație

autohtonă. De pildă, polemizează cu ipoteza lui Gaster: „Nu mai putem, desigur, accepta ipoteza lui M. Gaster care pune apariția **Vicleimului** exclusiv pe seama contactului cu repertoriul sacru al sașilor transilvăneni. Filiera **misterelor** catolice (și protestante) prin sași sau prin poloni nu poate fi neglijată, dar nici comunicările posibile cu piesele înrudite (oricît de puține au fost) din ortodoxismul bizantin și slavon. Concluzia unui cercetător avizat după care «au existat motive autohtone, peste care s-au suprapus influențele occidentale» ni se pare o înțelegere rezonabilă a problemei, dacă nu excludem total din procesul genezei ecurile unor jocuri dramatice similare din «orientul» european. A polemiza peste timp cu un erudit cum este Mozes Gaster este, în ultimă instanță, un act de curaj și de autoritate.

Acum dați-mi voie să vă întreb: cum și-a conceput Vicu Mindra compartimentele „Istoriei...” sale? Primul volum se încheie cu anul 1890; ar fi putut să se oprească înainte de Caragiale, dar a preferat să-l includă. Este aceasta o intenție polemică? Un risc asumat?

ILEANA BERLOGEA: Includerea lui Caragiale în primul volum al „Istoriei...” mi se pare firească. El reprezintă culmea a tot ceea ce s-a realizat pînă la el, un corolar al tuturor acumulărilor anterioare. Este concluzia unei demonstrații făcută de Vicu Mindra încă de la prima pagină, istoria literaturii dramatice fiind o istorie a unor acumulări cantitative ce aveau să facă saltul calitativ odată cu opera marelui nostru dramaturg. Modestele lucrări ale lui Conachi îl pregătesc. La Caragiale — arată Vicu Mindra — se face saltul de la comedie la satiră, după cum și de la separarea între tragic și comic la îmbinarea lor organică. Satira este văzută ca o formă superioară a comediei, în care se împletește atitudinea critică cu marile probleme sociale și umane.

PAUL TUTUNGIU: Apropo de Caragiale: am observat că autorul nu obișnuiește să citeze opiniile de vîrf care s-au emis în legătură cu un text sau altul. De pildă, să luăm **Năpasta**, care în istoria literaturii dramatice românești are o foarte interesantă poziție (nu mă refer la procesul acuzației de plagiat). Istoria acestei piese este foarte interesantă în relație cu lumea spectacolului. Piesa aceasta nu și-a cunoscut imediat adevărații ei lectori. După cum se știe foarte bine, la premiera absolută, piesa a căzut. Mi se pare că Aristizza Romanescu interpreta rolul Ancăi și că tot ea făcea publică,

mai tirziu, în memorii, relația ei precară cu personajul. Ce s-a întâmplat? Piesa nu a fost înțeleasă, nu a fost decodată. De-a lungul timpului, mizanscenele au reușit să aducă contribuții și în descifrarea mesajului. Oare aceste exegeze merita să fie luate în seamă de autor în această „Istorie a literaturii dramatice românești”?

În măsura în care, de pildă, un regizor de valoare reușește să facă lumină într-un text de teatru și își publică opiniile într-o carte sau într-o revistă, deci își tipărește exegeza și ea devine bun public, amendabilă în sensul bun al cuvântului, nu trebuie ea luată în seamă și însumată de istoria literară? Discursul lui Vicu Mindra despre *Năpasta* este foarte interesant, lipsesc însă opiniile colegilor de breaslă afirmate în cărți, lipsesc interpretările pertinente ale unor spectacole-eveniment... În ce măsură istoricul literar trebuie să aibă în vedere întreaga gamă de opinii validate în timp, în legătură cu o operă oarecare? Dacă Ion Savva sau Liviu Ciulei au emis niște ipoteze, au oferit niște repere importante, au descoperit niște lumini noi în legătură cu un text dramatic, cu un personaj — și acestea sînt proprii, în spiritul operei literare în discuție —, contribuțiile lor nu trebuie să fie însumate de istoricul literar?

PAUL CORNEA: Am afirmat că este perfect justificat ca cineva să se ocupe de istoria literaturii dramatice, cu condiția de a ține seama de dependența genului dramatic de spectacol, de imperativele reprezentației teatrale. Vicu Mindra face acest lucru, fără îndoială, însă accentul pus pe literatură îmi pare a fi excesiv. Astfel, opinia exprimată în capitolul introductiv — „Înnoirile fundamentale vin mereu dinspre literatură spre luminile rampei” — mi se pare prea categorică și, ca atare, imprudentă: în vremea noastră, multe înnoiri au venit și vin dinspre regie spre literatură și nu invers. La fel, cred că discutabilă e și ideea că „Istoria universală a dramaturgiei ni se oferă ca o succesiune de ciocniri între propunerile îndrăznețe ale poeziei dramatice și conservatorismul scenei întreținut de gustul unui public format la rutina vechilor succese”. Foarte adesea, antagonismul nu e între literatură și spectacol, ci între un teatru inovator și un teatru tradițional.

Cît privește influența teatrului asupra literaturii dramatice, vreau să mai dau un exemplu. De ce Shakespeare a fost la noi tradus și montat tirziu? Din cauza incapacității cărturarilor noștri de a-i înțelege genialitatea? De bună seamă că nu. Cauza e cu totul în altă parte și e foarte

prozaică. Din pricină că piesele sale erau anevoie de montat și greu de învățat, impedimente majore într-o vreme cînd un spectacol se juca doar două—trei zile. În asemenea condiții nu te apuci să montezi o mare tragedie care necesită zeci de personaje. Cînd să mai înveți și rolurile? Instituția sufleurului, atestată de biografiile lui Eminescu și Caragiale, cu funcția de a substitui memorarea dificilă a rolurilor, explică îndestul de ce spectacolele de mare montare n-au fost posibile pînă pe la 1860—1890, cînd actorii devin profesioniști, iar teatrul începe să nu mai fie condiționat de spectacolele în beneficiu și de gustul unui public incipient.

Al doilea punct: nu cred că putem vorbi despre vodeviluri ca despre un gen derizoriu. Nu există, după părerea mea, genuri derizorii. Ideea că unele genuri sînt privilegiate și altele lipsite de privilegii mi se pare o prejudecată. Există desigur vodeviluri-rebut, dar există rebuturi și printre romane ori tragedii. Fiecare gen își are propria-i specificitate și trebuie judecat în funcție de ceea ce și propune. Reprezentarea vodevilurilor la jumătatea secolului trecut n-are în sine nimic reprobabil. Rău e că marea majoritate a vodevilurilor erau proaste și că repertoriul nu era echilibrat (lipseau dramele, tragediile etc.).

Al treilea punct. Dumneavoastră vorbiți de primul capitol — folclorul. Este un capitol atrăgător, pe care l-am citit cu mult interes. Nu sînt specialist, ca să pot intra în detaliu. În consecință îi cedez rîndul prietenului Chițimia.

Ați întrebat dacă anul 1890 este o dată bună pentru încheierea volumului. Cred că da. Anul 1890 reprezintă pentru întreaga mișcare literară, ca și pentru teatru, un început și un sfîrșit de etapă. Am arătat într-un studiu că și romanul românesc intră în 1890 în altă vîrstă. Orice periodizare e desigur problematică, dar, în limitele celei mai rezonabile aproximații, există un relativ consens asupra faptului că epoca marilor clasici încheie o fază distinctă a evoluției literare. Primul volum nu se putea termina cu Alecsandri. Cred că Vicu Mindra a procedat firesc.

Capitolul despre Caragiale — vin aici la obiecția dumneavoastră privind metodologia citării —, ei bine, capitolul despre Caragiale mi se pare unul dintre cele mai izbutite ale cărții. Cred că este bine scris, inteligent, personal. E lucrarea unui critic pătrunzător care are capacitatea de a formula proaspăt despre o materie bine cunoscută. Nu e un capitol de expoziție a opinilor „despre”, ci de interpretare proprie. Situiindu-se încă o dată, ca de

atitea ori în această carte, în afara perspectivei istorico-literare, Vicu Mindra „scapă” de obligația de a-și explicita referințele ori de a se situa în orizontul consensului. Este bine? Este rău? Cred că și aici trebuie să ținem cont de specificitatea genului. În calitate de critic, Vicu Mindra avea oricum dreptul să dea propria lui versiune despre Caragiale.

PAUL TUTUNGIU : Și atunci face polemică: criticul polemizează cu istoricul.

PAUL CORNEA : Nu spun că polemizează cu istoricul, ci doar că-și exprimă părerile proprii, în care chiar și substanța asimilată de la alții e reconfigurată.

PAUL TUTUNGIU : Vicu Mindra polemizează cu Vicu Mindra.

PAUL CORNEA : Mă siliți la o explicație și am să încerc s-o dau. Cartea aceasta este mai puțin o carte de istorie literară și mai degrabă o carte de critică, se înțelege, foarte bine informată, totuși oferind mai mult o reinterpretare personală a patrimoniului decât un scenariu global și detaliat al evoluției genului. O dovadă, între altele, o constituie tratamentul aplicat autorilor minori de la jumătatea veacului (Costache și Iorgu Caragiale, Matei Millo). Într-o perspectivă propriu-zis istorico-literară, asemenea autori prezintă un mare interes, deoarece ei formează țesutul conectiv al genului. Dar, presupunând că ar fi voit să se ocupe de ei, Vicu Mindra tot n-ar fi putut-o face (cu un „preț” rezonabil) în mod deplin. De ce? Pentru că nu s-a realizat încă inventarul avuției dramatice românești. Și am oarecare autoritate să vă spun acest lucru, în calitate de proaspăt autor (împreună cu doi colaboratori) al volumului V din colecția de **Documente și manuscrise literare**, care urmează să apară la Editura „Minerva” în aprilie—mai 1986. Acest volum de 500 de pagini cuprinde numai teatru inedit de la mijlocul secolului al XIX-lea. Nici una dintre piesele deshumate de noi (cu excepția unei mențiuni mai mult de expresie protocolară) nu este luată în considerație de Vicu Mindra, și nu pentru că aceste lucrări ar fi de o calitate derizorie, ci pentru că ele nu erau publicate, și nu poți cere celui care face sinteza să explozeze toată avuția manuscrisă. Abia când va fi inventariată această vastă producție dramatică de la mijlocul secolului trecut și selectat din ea ceea ce merită să apară, de-abia atunci se va putea ajunge la un tablou istorico-literar complet al epocii. Deocamdată acest lucru este dificil.

Vicu Mindra a făcut mari eforturi de documentare, dar de ceea ce era în arhive n-avea cum să țină seama. De aceea,

de pildă, amintește doar în treacăt de pamfletul politic dialogat **Voiaj din Podu Mogoșoaiei până în țigănia Vlădiciei**, atribuit până acum lui Iancu Văcărescu, dar care, de fapt, îi aparține lui Heliade Rădulescu, așa cum demonstrez în volumul menționat. Această lucrare, absolut remarcabilă, de o mare violență și petulantă a condeiului, ar merita un comentariu generos — și-l va avea, desigur, după apariția vol. V din **Documente și manuscrise literare**, în orice viitoare panoramă a literaturii dramatice a secolului al XIX-lea). După mine, **Barbul Văcărescul vinzătorul țării. Povestea Huzmetarilor ș.c.l.** aparțin unui gen autonom, cu caracteristici proprii, pe care-l numesc — în lipsa unui alt termen — „pamflet politic dialogat”. În afară de scrierile lui Iordache Gulescu, genul poate fi ilustrat cu cel puțin încă opt—zece texte, inclusiv **Voiaj din Podul Mogoșoaiei...** Printre trăsăturile definitorii pot fi menționate: lipsa intrigii, prezența unor personaje istorice contemporane, conținutul pronunțat politic, caracterul vehement și partizan al persiflării. Textele sînt semnalate între 1815—1845 și par a fi circulat în unele cazuri ca „libere” exprimînd răfuiele de interese din sinul clasei boierești. Mă îndoiesc deci că au fost scrise pentru păpușari și cred că le apreciem eronat ca pe încercări stingace de teatru. La urma urmei, un cărturar luminat, ca Iordache Gulescu, traducător al lui Montesquieu în grecește, dacă ar fi vrut realmente să scrie teatru, n-ar fi avut oare la dispoziție destule modele care să-l orienteze? Ajunge să punem întrebarea ca să înțelegem că ceea ce ne-a dat Iordache Gulescu nu e un teatru primitiv (din cauza lipsei de „experiență”) ci un alt tip de text: pamfletul politic.

ILEANA BERLOGEA : Nu se poate nega totuși un anumit tip de vizualitate unor piese ale lui Conachi, la fel și piesei lui Gulescu, unde îl găsim pe Bufon, fundamentat de imagistica teatrală, legat de formule de la noi, de teatrul de păpuși.

PAUL TUTUNGIU : Avea niște modele mai bine verificate cu scena.

PAUL CORNEA : Nu e exclus să fi avut un model neogrec pe care l-a autohtonizat.

ILEANA BERLOGEA : Această imagistică scenică era proprie secolului al XVIII-lea și începutului secolului al XIX-lea.

PAUL CORNEA : Ideea că așa-zisele „piese” ale lui Gulescu nu se încadrează în teatru, ci în pamfletul politic dialogat e o ipoteză care urmează desigur să mai

fie verificată. Oricum, nu e de admis ca toate textele similare pe care le cunoaștem (în volumul de teatru inedit prevăzut să apară curînd, public un pamflet și descriu alte trei) să fi fost destinate reprezentării.

ILEANA BERLOGEA : Sînt texte destinate lecturii cu voce tare și avînd, într-un plan secund, imagistica teatrală specifică nouă.

PAUL CORNEA : Vicu Mîndra spunea că textul lui Iordache Gulescu este un teatru stingaci. Nu este un teatru stingaci, este un alt tip de text.

I. C. CHIȚIMIA : Cred că pentru a ajunge cît de cît la niște limpeziri trebuie să avem în minte și care este dialogul în teatrul de păpuși. Cine a urmărit în copilarie teatrul de păpuși, și are la dispoziție textele culese, comparîndu-le cu textele lui Iordache Gulescu și Conachi, observă că acestea sînt pur și simplu de structură similară, adică modelul este al textului teatrului de păpuși, fie că ei voiau să-l impună și piesele să ajungă cumva în joc, fie că nu ; legătura există ca dispoziție în scrierea *Barbul Văcărescul...* etc., iar analogia nu se poate percepe ca atare decît într-un teatru de păpuși la țară, jucat pe timpul sărbătorilor de iarnă. Vicu Mîndra nu s-a gîndit la impunerea unor piese de teatru, ci la raportul lor cu teatrul de păpuși.

Nu se poate discuta prea mult, de asemenea, în ce privește tratarea lui Caragiale. După părerea mea, viziunea autorului este întemeiată. În toată această epocă, cu etapele ei, linia este a comediei, indiferent că vodevilul este de valoare sau nu, indiferent că avem comedii de bună clasă pînă la Caragiale. Caragiarele nu face altceva decît să încununeze linia aceasta. Vicu Mîndra „duce” volumul întîi pînă la 1890, unde într-adevăr este o limită rezonabilă, căci de aici înainte vom avea altceva și în proză, și în dramă, și în poezie.

În afară de aceasta, legătura cu cultura populară, cu teatrul popular este tratată pertinent. Este altceva că găsește elemente de teatru popular în balade, în basme, însă la drept vorbind tot folclorul este „de scenă”, el se zice, se povestește, se cîntă la scenă deschisă, încît nu întotdeauna trebuie să luăm toate genurile populare ca teatru sau ca bază pentru autohton exista dinainte ; dovadă măcar Vicu Mîndra are dreptate și în cazul *Irozilor*, al *Vicleimului*, să se opună lui Gaster și altora, în legătură cu teatrul săsesc etc. Pot fi undeva niște transferări de elemente, niște asemănări, dar un teatru autohton exista dinainte ; dovadă — magii din *Legendele lui Afrodițian Persul*, al cărei manuscris se găsește în a doua

jumătate a secolului al XVIII-lea, dar a existat categoric mai înainte, pentru că textul bizantin este cu mult mai vechi, și anume din secolul IV sau V e.n., și după aceea a circulat în evul mediu. Cei trei magi, irozii, nu aparțin unui teatru tîrziu (aici Vicu Mîndra nu are dreptate).

În orice caz, demersul lui Vicu Mîndra este organic și competent, chiar dacă se pot face observații în unele amănunte : linia generală este continuă și bine argumentată.

ILEANA BERLOGEA : Totuși, o remarcă : dacă Vicu Mîndra se arată foarte sensibil și atent la modul în care s-a dezvoltat și s-a afirmat comedia, este mai puțin sensibil la formele teatrale bazate în primul rînd pe jocul actoricesc și doar în subsidiar pe text. Este firesc acest lucru la un om de litere, la un critic literar preocupat de cuvînt și de valorile acestuia. De aici atitudinea critică față de farsă sau vodevil, specii mizînd pe jocul actoricesc, pe farmecul interpretului, pe varietatea mijloacelor sale de expresie — cînt, dans, mimică —, și în care nu primează valoarea literară.

Este însă un merit al lui Vicu Mîndra : modul în care a pledat și pledează pentru teatrul de valoare, pentru teatrul grav, bogat în idei.

I. C. CHIȚIMIA : Noi citim afirmația sau textul cuiva și îl percepem în felul nostru. El poate a gîndit altceva. Acolo unde Vicu Mîndra afirmă că se merge de la dramă la teatru, el nu s-a gîndit numai decît că teatrul nu are nici o influență asupra dramei, ci a presupus că dramaturgul are în minte jocul de scenă, chiar anumite talente actoricești. În fond, teatrul trăiește prin creația dramaturgică, nu există teatru dacă nu-i punem la dispoziție piesele, fie ele comedii, drame sau tragedii.

Și în creație există niște salturi. Piesele cîștigă pe parcurs înălțime și mai tîrziu vom avea altfel de teatru. Dacă autorul a avut în minte asta, s-a și exprimat în acest fel, pentru că o creație de tip nou, pe altă treaptă, impune și din partea jocului de scenă înnoiri, precum și alte atitudini în creația scenografică. Re-lecturarea piesei a dus și duce mereu la înscenări variate.

PAUL TUTUNGIU : Unghiul de vedere al cărții îl exclude dintre exegeți pe directorul de scenă, care, în timpurile moderne, se vadește a fi un comentator de primă calitate. De aceea puneam întrebarea : în ce măsură istoricul literaturii dramatice trebuie să facă eforturi de a înregistra exegeza regizorală ?

I. C. CHIȚIMIA : Oare greșește aici Vicu Mîndra ? Și eu mi-am pus problema aceasta de la începutul lecturii, citînd :

„Eu voi urmări valoarea literară a dramaturgiei, mai aproape de celelalte genuri literare decât de artele interpretative, fără a neglija total jocul de scenă”; el se gîdea probabil (și avea dreptate, zic eu) că viziunile regizorale diverse, cu aceeași piesă și cu piese diferite, ar putea constitui obiectul unei alte „istorii”, separate, foarte interesante (cel puțin în cazul marilor creații dramaturgice), pe care nu o putea cuprinde în toate detaliile ei, în raport cu ceea ce și-a propus. Se ridică și problema în ce măsură avea toate datele ca să-și dea seama cum a fost reprezentată o piesă, sub direcția unui regizor ori a altuia. Cred că au rămas mult prea puține însemnări ca să nu greșească, de aceea a și evitat, just, în podfa reciprocității relației literatură dramatică-spectacol, subliniată de noi.

PAUL CORNEA: Am mai spus-o și o repet: cartea lui Vicu Mindra e, în primul rînd, opera unui critic, deși formula ei nu e scutită de o anume ambiguitate. În adevăr, ici și colo, autorul pare a-și asuma perspectiva istorico-literară, de pildă cînd întîrzie asupra unor autori minori (Pelimon, Vasile, Maniu) spre a demonstra formarea genului dramatic. În schimb, el redevine critic cînd trece sub tăcere dramele lui Bolintineanu (care totuși meritau o soartă mai bună) ori **Boieri și ciocoi** a lui Alecsandri, un eșec de bună seamă, dar la nivel Alecsandri.

Aș vrea acum să supun discuției o mică problemă de terminologie: Vicu Mindra distinge între „drama poetică” și „drama ludică”, atribuindu-i celei dintîi statutul pozitiv al inventivității și deschiderii, iar celeilalte — statutul negativ al rutinei și închiderii; Corneille și Racine ar întruhipa „poeticul”, iar Crébillon — epigonismul ludic. La noi, **Scrisoarea pierdută** ar aparține primei categorii, **O alegere la Senat** de I. Negruzzi, celei din urmă. Cred că acest mod de a folosi termenii riscă să provoace confuzii. Critica și teoria literară contemporane înțeleg prin ludic o categorie a creativității, manifestată prin dezinvoltura jocului verbal (decî invers decât la Vicu Mindra). Cît despre termenul de „dramă poetică”, el pare a conveni desigur unui teatru prin excelență liric, de exemplu dramei simboliste (decî altfel decât la Vicu Mindra). Putem vorbi despre poetica **Scrisorii pierdute**, nu însă despre **Scrisoare** ca „dramă poetică”.

PAUL TUTUNGIU: Aș propune să mai spunem cîteva cuvinte despre stilul cărții, stilul literar al acestei cărți...

PAUL CORNEA: Vreți să-i definiți particularitatea stilistică?

I. C. CHIȚIMIA: Este un stil științific, sobru, adică vrea să spună niște lucruri care să fie clare pentru toată lumea. Nu are mare înclinare spre frazeologie eseistică și spre epatare lexicală. Formulează judecăți în termeni intelighibili pentru publicul larg.

PAUL TUTUNGIU: Țin să vă mulțumesc pentru că ați abordat cîteva importante aspecte ale noii cărți semnate de Vicu Mindra, „Istoria literaturii dramatice românești”. Ea este scrisă într-un limbaj științific, dar are în același timp și o tonalitate eseistică. Poate și din cauza aceasta, paginile cărții sună și consună mai mult cu stilul unui critic decât cu stilul unui istoric.

Volumul întîi pune multe date într-o nouă lumină. Desigur, după cele semnate de dumneavoastră, probabil că a doua ediție va comporta adaosuri și reexaminări. Aș dori să vă reamintesc că autorul urmărește apariția la noi a principilor moderne de teatru; de pildă, vorbind despre Picu Pătruț, pe care îl „lansează” în „Istoria literaturii dramatice românești”, spune: „Varianta scrisă în 1838 (dar, după mărturia autorului, concepută și verificată prin reprezentății cu doi ani mai devreme...”. Sublinierea „verificată prin fesionalitate. Și iată că Vicu Mindra El urmărește să releve astfel că o metodă modernă azi în scrierea dramaturgiei există și la acest Picu Pătruț din Săcele. Mulți valoroși dramaturgi de azi nu-și publică piesele decât după ce au fost validate prin reprezentare, așteaptă botezul scenic. De ce? Pentru că scena vine cu „inspirația” ei, verifică textul la public și, uneori, te obligă să-l rescree. Anumite fraze și propoziții nu pot fi rostite firească, actorul protestează și regizorul îi dă dreptate. Și, atunci, autorul lucrează cu teatrul. De ce? Din motive de profesionalitate. Și iată că Vicu Mindra semnalează apariția acestui mod de scriere teatrală, în 1838, la dramaturgul popular Picu Pătruț din Săcele.

Vreau să spun că lui Vicu Mindra îi sînt familiare marile probleme ale teatrului și a scris cu dragoste această „Istorie a literaturii dramatice românești”. Poate că stilul mai degrabă eseistic și vigoarea de critic au pus în umbră de cîteva ori pe istoricul consecvent, dornic să înregistreze ca atare fluxul și refluxul pieselor, consonanța lor și în același timp interacțiunea cu realitatea scenică.

Bineînțeles că vom putea judeca la adevărata ei valoare această carte abia atunci cînd va apărea ea în întregime. Pînă atunci, să-i urăm drum bun în viață acestui volum întîi. ■



VALORI ALE TEATRULUI ROMANESC

Cătălina
Buzoianu:

„Îmi doresc
să fiu mereu
în condiția
de descoperitor...”

Povestește, glumind, că „a debutat” în echipa de teatru a școlii, și că „natura ei artistică duală” se manifesta încă de pe atunci, intrucât interpreta o gingașă Albă ca zăpada, dar și pe crutul Irod împărat (în travesti). Mama, profesoară de economie politică, se ocupa îndeaproape de educația ei. Acasă avea o bibliotecă foarte mare, lua lecții de pian și de balet. Câștiga olimpiadele de literatură, dar și cele de economie politică. Urmează o școală de comerț și intenționează să continue acest drum profesional. O întâmplare o cucerește definitiv pentru lumea de mister și poezie a teatrului: pe cînd lucra la Teatrul de păpuși din Baia Mare, regizorul Horea Popescu îi propune rolul unei fetițe în *Moralitatea Doamnei Dulska*. Începe o carieră de actriță la teatrele din Baia Mare și Timișoara. Spectatorii au reținut rolurile Liudmila din Egor Buliciov și alții de Gorki, Katia din Într-un ceas bun! de Rozov, Fira din Vlaicu și feciorii săi de Lucia Demetrius, Ioana din Anton Pann de Lucian Blaga, rolul titular din Ecaterina Teodoroiu de Nicolae Tăutu.

— În ce împrejurări ai renunțat la actorie și te-ai îndreptat spre regie?

— Actoria era un alt fel de viață. Am interpretat multe personaje, am avut și reușite. Dar eram nemulțumită. Știam că nu sînt făcută pentru această profesie. Am descoperit curînd că nu puteam să joc în fiecare seară același rol. Eram subțire, micuță, cu o aparentă fragilitate fizică. Cariera mea s-ar fi încheiat odată cu rolurile de ingenuă. În acei ani am acumulat, am cunoscut scena în toate dimensiunile ei, cu ce e bun și rău. Făceam nenumărate deplasări, sînt puține teatrele din țară pe care să nu le fi străbătut în cei nouă ani. La Baia Mare, Mihai Dimiu, care mă poreclise „enciclopedie ambulăntă”, mi-a spus primul, în timpul unei repetiții: „De ce nu dai tu la regie? Că ai idei.” Geta Anghelută, cu care am lucrat la Studioul tînărului actor de la Timișoara *Menaajeria de sticlă*, m-a îndemnat și ea să urmez regia la Institut. Mulți oameni au avut încredere în mine atunci, m-au ajutat moral foarte mult. Printre ei, și Gilda Marinescu, cu care eram colegă. Încrederea lor mi-a dat curajul să mă prezint la examen.

— Cînd ai intrat în Institut, la clasa profesorului Ion Olteanu, la secția regie se practica formula atelierelor. Climatului lor artistic a rămas pentru toată viața în conștiința învățăcelilor.

— Erau niște academii în sens elin. Institutul era un loc ales, dănuia o stare



În repetiții cu Bolnavul închipuit de Molière la Naționalul ieșean

de grație. Nu idealizez. Oricare dintre colegii mei spune același lucru. A fost perioada cea mai pasionantă din viața mea. În acei ani m-am format, de fapt. Problemele teatrului mi se puneau într-o lumină nouă, care mă deconcerta. În ciuda lecturilor, a experienței de teatru, aveam un provincialism care l-a făcut pe Ion Olteanu să nu aibă încredere în mine. M-a chinuit foarte mult în anul întâi. Zicea că arăt ca o balerină. Mă pune să mă urc pe scenă și, dacă se întâmpla să mă împiedic, le spunea colegilor „Nu așa să faceți teatru!” Atunci am suferit, am plins, mai târziu am înțeles că avea dreptate. Profesorul meu nu a putut să citească în mine, dar nici eu nu mă cunoșteam îndeajuns. Atitudinea lui m-a făcut să sufăr, m-a obligat să mă caut și să mă descopăr. Aceasta mi-a dat profunzime. Surprins că la materiile teoretice aveam numai note de zece, Ion Olteanu a avut probitatea să-mi spună că, deși nu crede în vocația mea regizorală, îmi lasă libertatea să fac ce vreau la clasă, și la sfârșit îmi va comunica verdictul lui. Și așa a făcut, fapt pentru care am să-i rămân recunoscătoare toată viața. După examenul cu **Pictură pe lemn** de Ingmar Bergman m-a felicitat și mi-a spus că rareori auzise atâtea lucruri bune despre un examen al unui elev de-al lui. Știam

că laudele lui sînt drepte, pentru că nu mă iubea. A fost un moment de neprețuit în existența mea. Atunci am înțeles că pot. Tot de la Ion Olteanu, care avea o distincție naturală rară, am deprins seriozitatea în pregătirea unui spectacol. Prin cursurile lui m-am apropiat de teatrul expresionist și de dramaturgia lui Blaga.

— După absolvire ai plecat la Teatrul Național din Iași, unde se înființase un Studio al tinărului regizor. Ce a însemnat întâlnirea cu acest colectiv, în devenirea ta artistică ?

— Imens ; a doua mare experiență, după Institut. Am găsit un oraș cu o tradiție minunată care mustea de viață culturală efervescentă, unde toate artele erau bine reprezentate, muzica, pictura, sculptura, literatura, teatrul. Erau acolo spirite creatoare cu care te puteai aduna și reanșa ceva.

Contactul cu actorii a fost uluitor. De Sergiu Tudose, Dionisie Vitcu, Violeta Popescu, Emil Coșeriu, Cornelia Gheorghiu, atunci foarte tineri, m-a legat o relație profesională, dar și sufletească, profundă. Am rămas foarte buni prieteni pentru toată viața. La Iași am aflat și ce înseamnă marii artiști de altădată, cu farmecul, distincția, adevărul lor de viață



Marele drum al încrederii de Paul Cornel Chitic (Teatrul Național din Iași)



Gina Patrichi și Octavian Cotescu în interviu de Ecaterina Oproiu (Teatrul „Bulandra”)

Mitică Popescu și Eugenia Balaure în Peer Gynt de Ibsen (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț)



nesofisticat. M-am întâlnit cu mari personalități care jucaseră cu Ion Sava, îl cunoscuseră pe Sadoveanu. De la ei am învățat un lucru prețios: să-mi respect condiția de artist. Mi-amintesc un rapt emoționant, care pare să țină de anecdotică, dar pentru mine are semnificație deosebită. Deseori mă duceam la Anny Braesky. Făcea zilnice exerciții de gimnastică sau vocalize, acompaniindu-se la pian. Într-o vitrină, ținea obiecte moștenite de la mari actori. La fiecare premieră oferea cite unul colegilor mai tineri. Mi-amintesc ce tulburată a fost de această investitură Cornelia Gheorghiu. Primise de la Anny Braesky un cordon cu pafale de argint, pe care, mi se pare, îl purtase Aristizza Romanescu în **Romeo și Julieta**. Un fapt deosebit pentru mine a fost colaborarea cu Margareta Baciuc în **Celestina**. Jocul ei era atât de modern! Teatrul mi se părea un castel plin de personaje cu strămoși încă vii. Pentru acești minunați actori, scena era adevărata lor casă. În cei cinci ani cât am stat la Iași, m-am ocupat numai de teatru, la Teatrul Național, la Casa studenților sau la Teatrul de păpuși. Atunci, am trăit cu adevărat. Institutul a fost o revelație, Iașul a însemnat o perioadă vitală, în care nu mă obosea nimic și în care am fost foarte fericită.

— La sfârșitul celor cinci ani petrecuți la Naționalul din Iași, critica te califică drept un tânăr regizor remarcabil. Îl citez pe Ștefan Oprea, care scria că spectacolele tale „au impus o direcție nouă în activitatea colectivului artistic, i-au revizuit stilul de joc, au contribuit decisiv la impunerea unei atmosfere de muncă și credință în arta teatrală modernă, la sudarea generațiilor și la vitalizarea relației cu publicul”.

— Aici am început marea aventură a perfecționismului. Experiențele teatrale realizate, foarte diferite, m-au condus la stilul de lucru care m-a definit mai târziu. Pentru **Bolnavul inchipuit** am inaugurat un studio cu exerciții psihofizice. Era un spectacol ambițios despre Molière și Ludovic al XIV-lea, despre relația dintre creator și putere. Toate intermezzo-urile erau jucate în întregime. Relațiile dintre personaje erau feroce, se păstra spiritul comediei, dar totul se termina tragic prin moartea lui Molière. În montare m-am inspirat din procedeele teatrului de bîlci. Azi toate acestea par normale, dar atunci erau noi, născute din starea noastră de libertate creatoare. Dintr-o colaborare deosebită s-a născut și **Marele drum al încrederii**. Noi imaginăm unele scene în repetiții, iar Paul Cornel Chitic ne scria cuvintele. Foloseam teme ale teatrului folcloric transpuse în limbajul agitatoric

„Spectacolul Romeo și Julieta în direcția de scenă a Cătălinei Buzeianu a avut tot publicul la picioare, într-o adevărată orgie de entuziasm și aclamații. Una dintre cele mai extraordinare producții teatrale ce se pot imagina.

...Rămân de neuitat acuitatea sfîșietoare a scenei din noaptea nunții, caracterul cu adevărat festiv al balului din casa Capulet, simplitatea magică a evocării interiorului cavoului, duelul atît de natural... fervoarea adolescențină a Julietei, strălucitul joc de ansamblu, pe tot parcursul spectacolului, splendida folosire a muzicii, puterica frumusețe teatrală a experimentului... De ce asemenea culmi de virtuozitate ale unui ansamblu plin de dăruire depășesc posibilitățile propriilor noastre școli de teatru ?“

Clive Woolfe — directorul Festivalului Internațional al Teatrului studentesc de la Durham, Marea Britanie — în revista „The Stage“ — 1978



Mariana Buruiană și Adrian Pintea, protagoniști în Romeo și Julieta pe scena Studioului „Casandra“

al teatrului politic. Era un spectacol deschis, ce se putea juca oriunde — pe stradă, în curte, pe platformele întreprinderilor sau în cămine studențești. Folosind Tehnica colajului am prelucrat piesa lui Alecsandri **Iași în carnaval**. Adăugînd texte de Kogălniceanu, Negruzzi, am încercat să sugerez starea de spirit a pașoptiștilor, o generație care a instaurat tradiția culturală ieșeană. **Istoria ieroglică** după Cantemir a fost o întreprindere vastă, la care am lucrat aproape doi ani. Primul meu spectacol monumental. Preluînd sugestia lui Cantemir, care a conceput cartea ca un **theatrum mundi**, am imaginat un circ uriaș, cuprinzînd niște cuști mobile, plasate la diverse niveluri ale scenei, ce adăposteau lumea păsărilor și animalelor ; într-un sistem eteroclit, se îmbinau elemente teatrale din secolele XVII—XVIII, de mister medieval, de teatru persan, turc, grec. Atunci am învățat să conduc un ansamblu teatral. Aveam în distribuție 52 de persoane. Iașul, dar și Piatra-Neamț, unde am montat în acei ani cîteva spectacole, mi-au dat perspectiva propriilor mele forțe.

— Te-a ajutat aceasta să cucerești mai ușor, cînd ai venit la București, cele două redute : Teatrul „Bulandra“ și Teatrul Mic ?

— Cred că nu eram pregătită să lucrez cu mari actori care trecuseră prin școala lui Ciulei și Pintilie. Neîncrederea celor de la „Bulandra“ m-a marcat m-a făcut să mă simt handicapată. După **Hedda Gabler** și **Interviu**, am rămas cu lecția teatrului psihologic, care în Institut se practica mai puțin. Primul spectacol a fost pus în scenă corect, fără forța mea obișnuită, fără fanatismul cu care lucrasem la Iași. Al doilea nu a reținut din personalitatea mea decît partea telurică. Am regrete pentru eșecul parțial al muncii, nu al rezultatului. Teatrul Mic a însemnat mult. Sint anii în care m-am definit. Pentru public, Bucureștiul este un fel de măsură. Existam și înainte, dar prin Teatrul Mic am devenit eu însămi, mi-am consolidat numele, atmosfera de aici este propice lucrului, spi-



Horățiu Mălăele printre păpuși în Tyl Ulenspiegel, dramatizare de Theodor Mănescu după Charles De Coster (Teatrul „Țândărică“)

Claudiu Bleonț, George Mihăiță, Simona Măicănescu și Mihai Pălădescu în Strigoi la Kitahama de Kobo Abbe (Teatrul de Comedie)



ritul de muncă impus de Dinu Săraru dând rezultate excelente. Aici am întâlnit oameni cu care lucrasem în timpul Institutului. Cu mulți dintre ei eram prietenă, deci mi-a fost mai ușor. Printre actori erau mulți veniți de la Piatra Neamț, cu școala de acolo, dispuși să lucreze cu crîcine, fără feteșisme. La Mic există spirit de competiție, pe care tot Dinu Săraru l-a instaurat. Teatrul Mic e jumătate din mine, în altă parte, poate așa fi evoluat altfel. Nu consider că tot ce e La Mic e foarte bun, dar aici s-a putut lucra serios, la început din frică, pe urmă din spirit de competiție. apoi din entuziasm, firește, cu perioade mai schioape sau mai bune, se crease un climat în care am fost mult timp implicată, în care am crezut.

— Ai făcut spectacole de păpuși, de operă, musical, ai dramatizat cîteva lucrări literare. Te-am urmărit de-a lungul timpului, în repetiții. Gîndești o reprezentație pe planuri ample, în imagini luxuriante, în care grotescul se îmbină cu sublimul, tragicul — cu comicul, se înlînesc procedee diverse, aparent antinomice. Această natură barocă a spectacolelor, dar și a personalității tale artistice, te particularizează. De unde, această foame de forme în desfășurare, această nevoie de apropiere de genuri diferite de activitate?

— Iubesc termenul de baroc. Iubesc arta barocă. Dar nu cred că toate spectacolele mele sînt baroce. Cînd am debutat, se purta „antiteatrul“, spațiile goale; muzica era considerată ceva melodramatic. Eu am simțit nevoia să mă desfășor pe toate compartimentele unei montări. Am o natură tumultuoasă. E o problemă de fecunditate. Ține de natura mea feminină. Limitele, dar și calitățile, în viață sau în profesie, tot ea mi le dă. Am o mare capacitate de a trăi. Trăiesc din plin viața. N-am avut numai experiențe plăcute. Greutățile m-au făcut să sufăr, am dobîndit discernămint. Nu-mi pare rău că am dus-o și greu. Am cunoscut viața nu numai din cărți, la modul livresc. Piese care mi-au ieșit cel mai bine sînt cele ce mi-au corespuns ca experiență personală. Mi s-a propus să pun în scenă **Richard al III-lea**. Am refuzat. Am spus că este o piesă pentru bărbați care au făcut armata. Nu am severitatea unui bărbat regizor. Nu-i adevărat că prefer piesele cu roluri pentru femei. Cînd am regizat asemenea texte, aceasta s-a datorat unor mari actrițe, care m-au îndemnat — Olga Tudorache, Valeria Seciu, Gina Patrîchi, sînt feminină, dar nu feministă. Mă bizui mult pe instinct. În repetiții construiesc însă de multe ori pe intuiție, deși clădesc arhitecturi solide. Adesea am reacții violente. Am defectele sexului căruia îi aparțin. Cînd nu reușesc cu farmecul personal, încerc să suplinesc forța bărbătească printr-un sistem de lucru inchizitorial. Sînt foarte intransigentă cu actorii, fapt greu de suportat. Se nasc uneori conflicte, dar din starea de revoltă a interpretului pot să apară și creații excelente, ca aceea a Rodicăi Negrea în **Ivona, principesa Burgundiei**. Dar sînt și actori care mă iubesc mult.

— Sistemul inchizitorial, cum îl ru-mești, naște de cele mai multe ori în actor energii tulburătoare. Amintesc cîteva performanțe extraordinare în acest sens, reperate ca atare de critică și de public: Mitică Popescu în **Peer Gynt**, Horățiu Mălăele în **Tine-**

rețe fără bătrînețe (**Piatra Neamț**), **Dionisie Vitcu** în **Bolnavul închipuit** (**Iași**), **Gina Patrichi** și **Octavian Cotescu** în **Interviu** („**Bulandra**”), **Valeria Seciu** și **Ștefan Iordache** în **Să îmbrăcăm pe cei goi**, **Dan Condurache** și **Gheorghe Visu** în **Maestrul** în **Ca Margareta**, **Leopoldina Bălănuță** în **Ca frunza dudului din rai**, **Olga Tudorache** în **Efectul razelor gamma asupra anemonelor** (**Teatrul Mic**), **Claudiu Bleonț** în **Strigoi la Kitahama** (**Comedia**).

— Sînt natuiri artistice care mă pasionează. Obişnuiesc să „dezbrac” actorul, să-l dezgolesc. Cînd se repetă ușor, poate fi și superficial. Lucrurile pot fi la primul nivel, la prima mină. În general, actorii buni cu care am lucrat mai avuseseră performanțe. Ei știu cit de greu le vine să iasă dintr-un rol. Majoritatea riscă să se maniereze după un succes. Îmi plac actorii care își simt limitele, și pentru care personajul înseamnă competiție cu sine, un nou salt mortal: așa este fiecare rol pentru **Ștefan Iordache**. E un interpret pe care îl admir foarte mult, partener ideal în repetiție. În concepția mea despre teatru, actorului îi revine primul loc. Am făcut spectacole fără decor (**Romeo și Julieta**, **Bolnavul închipuit**), în cadrul căroră sarcina artistică îi revenea în exclusivitate. Montările le văd ca niște experiențe existențiale ale unui anumit moment, o posibilitate de contact cu ceva din natura umană. Întîlnirile trebuie să fie ca niște scînteii, ca în viață, în dragoste. Pentru asta e nevoie de sinceritate, de dezbărare de orgoliu, de dăruire totală.

— Un asemenea moment de comunicație totală cu partenerul-actor a fost spectacolul **Să îmbrăcăm pe cei goi**, unde te-ai întîlnit cu **Valeria Seciu**.

— Așa cum spuneam și altădată, această actriță reprezintă un capitol important din viața mea.

— Ai spus-o foarte frumos, așa că, dă-mi voie să te citez: „S-au scris multe cuvinte despre **Valeria Seciu**, pentru că farmecul ei aburit a incitat destule condeie să-i dedice elogii, să-i surprindă enigma, să-i descifreze misterul. Poate numai un pictor al incertitudinilor ar fi putut să surprindă în tonuri blinde, calde, irizate, și neașteptat crude, impresia de deconcertant trezită de grația talentului ei. E chinului să repeți cu **Valeria Seciu**, exigențele ei neobosite ar putea părea capricii, dacă n-ar fi cu adevărat pentru ea chinuri insuportabile. Nu știu dacă o iubesc. În lumea noastră se spune dezgustător de des «îl iubesc» sau «o iubesc mult pe cutare». Eu nu o iubesc pe **Valeria Seciu**; mă irită, mă nemul-

„Este un om remarcabil, un artist de mare forță, un creator adevărat. Întîlnirea mea cu exigența și disponibilitatea ei creatoare a dus la necesitatea căutării stilului, la cunoaștere. Mă fascinează cum gîndește, modul în care adună și desparte semnificațiile artistice ale faptelor de viață despre care noi vorbim oamenilor. Sensibil, cu fermitate m-a întors spre mine, constituindu-mă într-un fel nou, neașteptat, neștiut parcă. Cu un pas de gînd înaintea fiecăruia dintre noi, născînd și rupînd echilibrul, ea ne redă prin această revelare mai adevărați, mai încercați. Alături de ea, chiar și neputința unui moment devine loc de tensiune înaltă, sfredelitoare, fertilă. Este o şansă să-i stai în preajmă. E un noroc al vieții mele și mă sperie gîndul că aș fi putut să nu o întîlnesc”.

Valeria Seciu

țumește, mă obligă să fiu tot timpul în poziție de start, de luptă, de suspiciune față de mine însămi. Afinitate inexplicabilă, care nu ține doar de vîrstă sau de experiență. **Borges** a scris o povestire despre două cuțite care se caută și se întîlnesc. Poate întîlnirea noastră era inevitabilă, poate că e o întîmplare, hazardul guvernează adesea viața noastră, dar am sentimentul că această actriță, de care mă leagă o relație profesională, este una dintre valorile sigure al vieții mele, alături de copiii și de părinții mei, sau de puținii prieteni printre care ea nu se numără. Cred că ceea ce m-a legat pe viață de ea este nu făptura ei materială, imaginea enigmatică a femeii **Valeria Seciu**, enunțul patetic **Valeria Seciu-omul**, ci ideea de simbioză perfectă cu actorul.”

— Iată că am ajuns să fiu citată...

— **Teatralitatea bogată a spectacolelor tale se alimentează nu numai din jocul actorului, ci și din elemente imprumutate din modalități teatrale**

„Ne aflăm în fața unui creator important, un regizor ambițios și talentat care a demonstrat de-a lungul carierei sale că nu este un artist comod. Gînditor de spectacol care își programează mizanscena, oferindu-ți o viziune personală asupra unui text, **Cătălina Buzoianu** te solicită intens, îți creează dificultăți stimulatoare, ca să ajungi să implinești această viziune”.

Mitică Popescu „**Teatrul**”, nr. 3/1984



Rodica Negrea, Adriana Șchiopu, Olga Tudora-che, Ioana Ciomirtan în Efectul razelor gamma asupra anemonelor de Paul Zindel

Două creații actoricești antologice : Ștefan Iordache (Consulul Grotti) și Valeria Seciu (Ersilia Drei) în Să îmbrăcăm pe cei goi de Luigi Pirandello



SPECTACOLE

„Regizoarea Cătălina Buzoianu a îndrăznit în modul cel mai ferm să gindească un spectacol pirandellian... o pasionantă interpretare a unui vibrant moment de poezie dramatică“.

Alexandru Balaci,
„România liberă“,
18 dec. 1978

„Într-o realizare exemplară prin acuratețe și precizie, cu o distribuție în care nu a existat nici un punct slab, Teatrul Mic ne-a oferit un foarte mare moment de teatru“.

„Un Pirandello captivant“, Geó H. Blans, „Nouvelle revue de Lausanne“, 1979

„Am convingerea că cititorii și spectatorii sovietici trebuie să facă cunoștință cu această regizoare, artistă de înaltă clasă, care minuieste cu ușurință bogatul lexic al limbajului teatral contemporan.

Ea știe să «se dizolve în actor», supunându-l concepției sale, știe să muncească din greu pentru a obține efectul elevat al partiturii ritmico-plastice”.

M. Svidkoi, revista „Teatr“ nr. 2

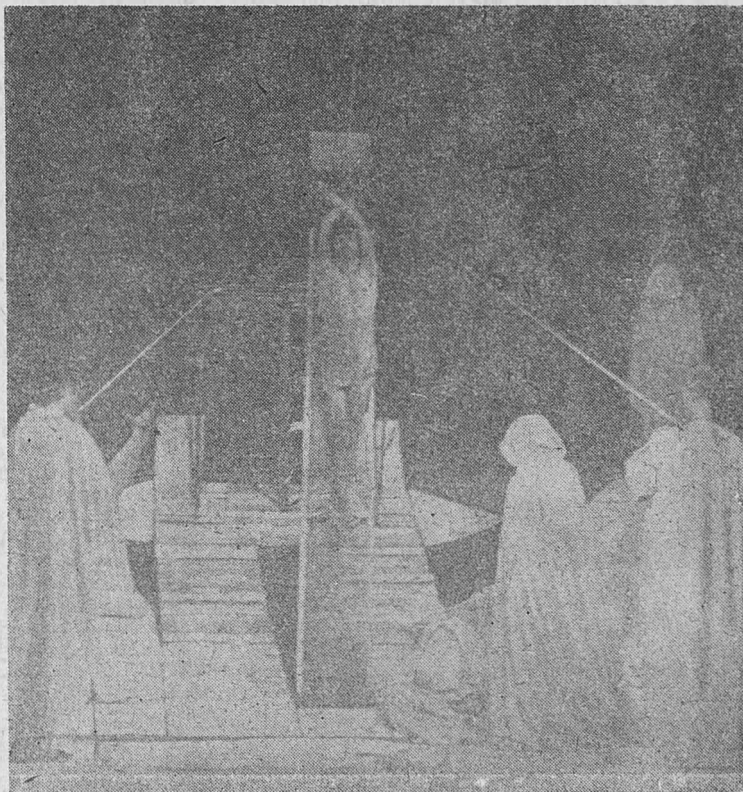


Niște țărani, scenariu teatral de Cătălina Buzoianu după Dinu Săraru

Maestrul și Margareta, adaptare pentru scenă de Mihaela Tonitza Iordache și Cătălina Buzoianu după Mihail Bulgakov

„În creația ei e infuză o idee energică despre teatru ca artă independentă, capabilă să emane, cu ajutorul literaturii culte, opinii generale despre lume. (...) Distincțiile obținute de regizoare printre ani, printre care și Premiul Criticii, consacră o artistă adevărată, care nu introduce niciodată în lumea scenei bagatele literare, care gândește pe cont propriu fiecare reprezentație, dorind să comunice spectatorului român de azi un gând însemnat, care lansează autori, piese, actori, investind încredere în talentele tinere”.

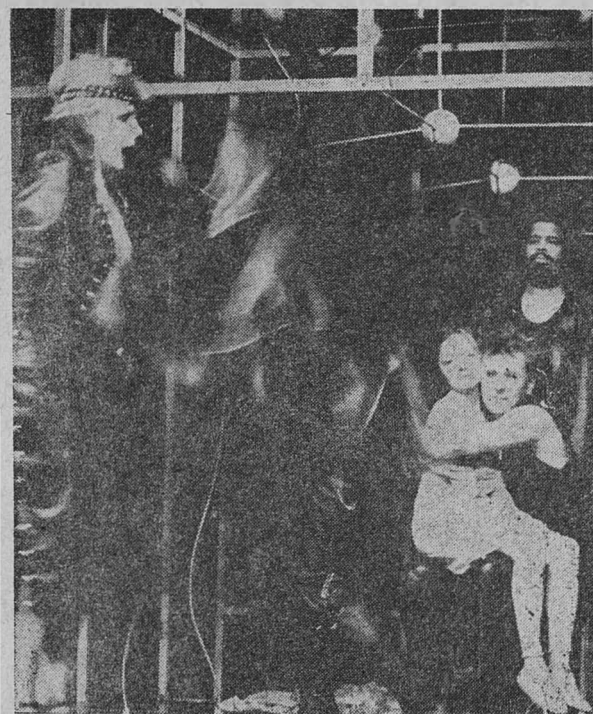
Valentin Silvestru, în volumul „Ora 19,30”





Leopoldina Bălănuță și Dan Condu-
rache în *Ca frunza dudului...* de
D. R. Popescu

Ivona, Principesa Burgundici de
Gombrowicz



străvechi, ca teatrul mistic, tea-
trul folcloric, teatrul de bilei.

— **Tinerețe fără bătrânețe...** montat la Piatra Neamț, a fost considerat la Festivalul Mondial de la Nancy un eseu teatral pe tema sincretismului elementelor specifice mitologiei românești. Încă din 1969, cînd am realizat **Bacantele**, cu măști, la Studioul „Cassandra”, mi-am propus să exploatez această sursă. Ea îmi definește estetica teatrală. Montările mele de la Iași, Piatra-Neamț sau Teatrul Mic se înscriu în acest sens într-o suită programatică. De altfel, aceste forme străvechi atestă documentar pe teritoriul țării noastre, cînd nu sînt folclorizante, oferă un abecedar teatral savuros, ale cărui imagini, ritmuri, procedee — măști, păpuși, mișcare, spațiu sonor, relații cu publicul — în același timp magice și demitizatoare, alimentează de multă vreme și poate nu de ajuns teatrul românesc, atît în dramaturgie cit și în arta regiei.

— În ultimul timp asistăm la o adevărată renaștere a spectacolului de operă, și asta în primul rînd datorită regizorilor de teatru. Cum îți explici atracția colegilor tăi pentru acest gen? Ce au însemnat cele două opere pe care le-ai regizat la Lucerna și la Ateneul Român?

— Cred că regizorii de teatru sau cei de film ca Zelfirelli, Pintilie, Bergman s-au apropiat de operă cu intenția de a adecva genul la receptivitatea contemporană. Eu sînt melomană. Îmi place spectacolul de operă în sensul în care îl teoretizează Wagner, ca spectacol total. **Oedip și Lumea de pe lună** sînt spectacole-concert, etape intermediare spre marile reprezentații de operă pe care mi le doresc. Cred că nu greșesc cînd spun că fiecare reprezentație a mea are o tîmă muzicală, o tonalitate, o linie muzicală anume. De fapt, de la prima lecură obișnuiesc să-mi „cînt” spectacolele. Nu pentru a da tonuri actorilor, ci pentru a le sugera modul în care textul respectiv se răsfrînge în universul meu lăuntric. Atunci simț patetismul și surdina, violența și seninul, adevărul adînc pe care-l descopăr cufundîndu-mă în unde lui sonore ca într-o cantată de Bach. Întreg spectacolul funcționează pe principiul operei, cu soliști, cor, orchestră. Nu-mi pot imagina teatrul fără o severă arhitectură sonoră, fără o orchestrare viguroasă a vocilor actorilor, aceste minunate instrumente ale naturii. Încă de la primele repetiții obișnuiesc să acordez vocile pe principiul arie-monolog, duct-dia-log, sau piesă de amplă amplitudine compozițională, de tip simfonic. Uneori recurg la colaborarea cu anumiți compozitori, în ultima vreme am lucrat mai ales

cu Mircea Florian, care îmi aranjează arile vocale de care am nevoie.

— Printre multiplele preocupări pe care le ai, ce loc ocupă activitatea de pedagog? Cum apreciezi creațiile tinerilor regizori, dintre care mulți ți-au fost studenți?

— Experiența cu studenții mă reconfortează. Acest dialog, în acest moment, este tot ce e mai bun în mine. Uneori mă suspectez de scleroză. Totuși, la cîțiva ani, mă schimb, Istoria ieroglică sau Să îmbrăcăm pe cei goi nu seamănă cu Ivona... Sînt etape pe care le-am marcat. Or, dialogul cu studenții mă face să depășesc ciclurile biologice, și copiii mei mă ajută. E drept că sînt mai puțin în dialog cu băiatul meu, care își păstrează independența. A trebuit să învăț meseria de pedagog. Lucrez cu elevii mei așa cum lucrez cu actorii. Sînt foarte exigentă, îi oblig la foarte mult, le cer o cantitate mare de informație. La cursuri urmăresc să le dezvolt un sistem de analogii personale. Încerc să-i ajut să nu piardă nimic din ceea ce gîndesc. Uneori sîntem dispuși să renunțăm, să facem compromisuri. Îi îndemn să nu escamoteze greutățile, să lupte, să devină ei înșiși. Aștept mult de la ei. Se și definesc ca o generație. Sînt răspinși în toată țara, unde creează nuclee. Sînt destui ca să ne facă să privim viitorul cu încredere. Cîțiva sînt foarte buni de pe acum, dau semne de maturitate și îndeplătesc speranțe: Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Dragoș Galgoțiu, Liudmila Szekely Anton, Szabo Agnes, care mi-au fost studenți. Victor Ioan Frunză, Tompa Gabor, Alexandru Darie, Dominic Dembinski. Serie bună, omogenă valoric. Sînt deschiși și permeabili, se poate dialoga cu ei creator.

— Ai călătorit în Marea Britanie, Statele Unite ale Americii, R.F.G., Polonia, R.D.G., Franța, Elveția. Ai participat la festivaluri importante, ai vizionat mari montări aparținînd unor regizori renumiți, ai cunoscut, cu unele chiar ai lucrat, personalități teatrale. De care din aceste întîlniri culturale ești legată afectiv, care anume te-au marcat uman și profesional?

— Am fost foarte emoționată de participarea la Festivalul Internațional Studențesc de la Durham. Important mi s-a părut atît mie cît și gazdelor — așa cum s-a subliniat și la colocviu — posibilitatea dialogului a două spații culturale diferite, oferită de această manifestare artistică. Cu ocazia Seminarului de la Salzburg sau a bursei de studii ce mi s-a oferit în Statele Unite ale Americii m-a interesat nu numai contactul cu oa-



Valeria Seciu, alături de Ștefan Iordache în Cerul înstelat deasupra noastră de Ecaterina Oproiu...

...și împreună cu Gheorghe Visu în Doamna cu camelii după Al. Dumas fiul



FIȘĂ PROVIZORIE

Data și locul nașterii : 13 aprilie 1938, Brăila. Actriță la teatrele din Baia Mare și Timișoara (1956—1965). Absolventă I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, clasa prof. univ. Ion Olteanu, 1970. Examen de diplomă : **Pescărușul** de A. P. Cehov (Teatrul Național din Iași). **Bolnavul inchipuit** de Molière, **Marele drum al încrederii** de Paul Cornel Chitic — 1971, **La Celestina** de Fernando de Rojas, **Iași în Carnaval** de Vasile Alecsandri — 1972, **Istoria ieroglifică** după Dimitrie Cantemir — 1973, **Poveste de iarnă** de William Shakespeare — 1974, **Într-o singură seară** de Iosif Naghiu — 1975 (Teatrul Național din Iași) ; **Peer Gynt** de H. Ibsen — 1971. **Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte** de Eduard Covali — 1975 (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) ; **Hedda Gabler** de H. Ibsen — 1975, **Interviu** de Ecaterina Oproiu — 1976 (Teatrul „Bulandra“) ; **Efectul razelor gamma asupra anemonei** de Paul Zindel — 1977, **Să îmbrăcăm pe cei goi** de Luigi Pirandello — 1978, **Nu sint Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu — 1979, **Maestrul și Margareta** de Mihail Bulgakov — 1980, **Niște țărani după Dinu Săraru** — 1981 ; **Ca frunza dudului din rai...** de D. R. Popescu — 1982, **Ivona, principesa Burgundiei** de W. Gombrowicz — 1983, **Cerul înstelat deasupra noastră...** de Ecaterina Oproiu — 1984, **Doamna cu camelii** după Al. Dumas-fiul — 1985, (Teatrul Mic) ; **Patricia** de Krystyna Milobedzka, **Cununa Soarelui** de Nela Stroescu — 1973 (Teatrul de Păpuși și Marionete din Iași) ; **Tyl Ulenspiegel** de Charles de Coster, dramatizare de Theodor Mănescu — 1979 (Teatrul „Tâmbărică“) ; **Irod-împărat** de George Călinescu — 1972 (Casa Studenților din Iași) ; **Oedip** de George Enescu (spectacol realizat la Cluj-Napoca cu concursul unor interpreți și soliști din teatre de operă și filarmonici din întreaga țară) ; **Lumea de pe lună** de Joseph Haydn — 1984 (Ateneul Român) ; **Nu sint Turnul Eiffel** — 1971 (Teatrul din Lublin, Polonia) ; **Maestrul și Margareta** — 1984, **Visul unei nopți de vară** de William Shakespeare — 1985 (Teatrul Municipal din Beer-Sheva).

Este profesor asociat la catedra de regie a I.A.T.C. „I. L. Caragiale“.

Distincții : Diplomă pentru înaltă tinută artistică la Festivalul Tineretului de la Piatra Neamț (**Bolnavul inchipuit**). Mențiune pentru regie la decada dramaturgiei originale, Premiul U.T.C., acordat de ziarul Scinteia Tineretului la Festivalul Tineretului de la Piatra Neamț (**Marele drum al încrederii**) — 1971, Premiul U.T.C. la Festivalul Tineretului de la Piatra Neamț, Premiul Uniunii Scriitorilor (**Istoria ieroglifică**) — 1975.

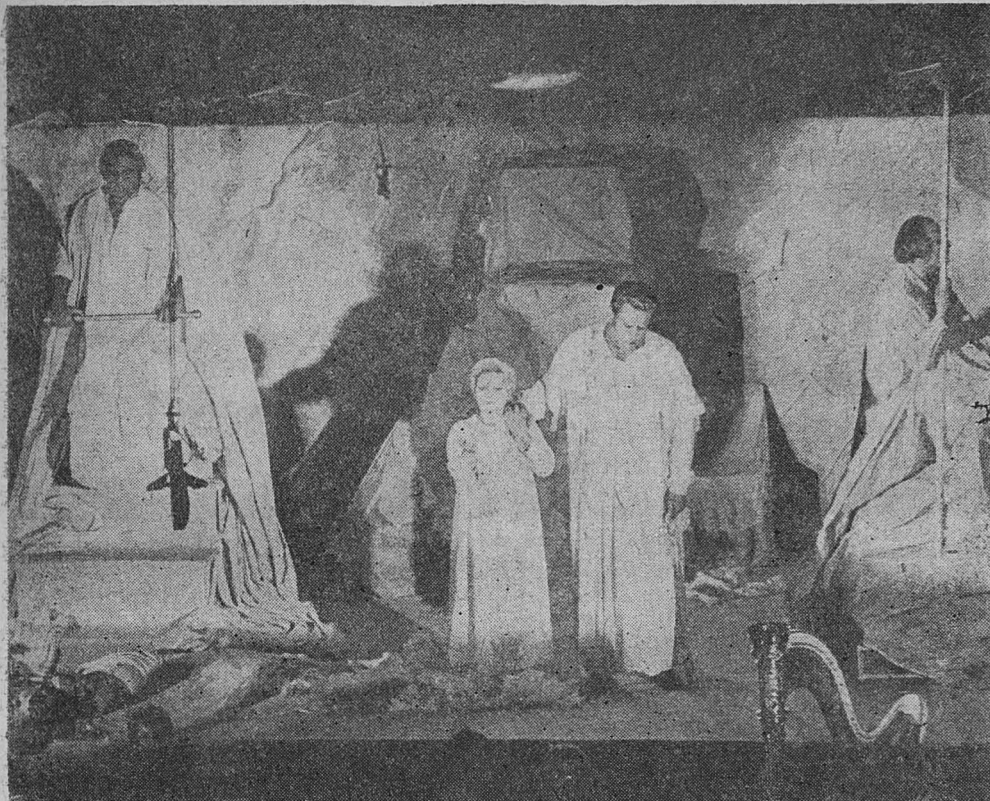
Premiul pentru regie la Festivalul dramaturgiei originale — Iași, (**Tinerete fără bătrînețe**) — 1975, Premiul pentru cel mai bun spectacol și pentru regie la Festivalul de teatru contemporan, Brașov, (**Efectul razelor gamma asupra anemonei**), Premiul special al juriului la Festivalul Internațional studentesc de la Durham, Marea Britanie (**Romeo și Julieta**), Premiul revistei „Tribuna“. (**Să îmbrăcăm pe cei goi**) — 1978, Premiul A.T.M. pentru regie (**Nu sint Turnul Eiffel**), Marele Premiu la Festivalul Tineretului de la Piatra Neamț, Premiul A.T.M. pentru regie (**Tyl Ulenspiegel**) ; Premiul pentru cea mai bună reprezentație la Festivalul „Arta actorului în dialog cu publicul“ — Satu Mare (**Interviu**) — 1979, Premiul A.T.M. pentru cel mai bun spectacol (**Maestrul și Margareta**) — 1980, Premiul A.T.M. pentru cel mai bun spectacol și Premiul A.T.M. pentru regie (**Niște țărani**) — 1981 ; Premiul A.T.M. pentru cel mai bun spectacol (**Ivona, principesa Burgundiei**) — 1983 ; Premiul pentru regie la Gala dramaturgiei românești — Timișoara, 1985 și Premiul A.T.M. pentru cel mai bun spectacol, 1985 (**Cerul înstelat deasupra noastră**).

Turnee : **Bolnavul inchipuit** — 1971. **Marele drum al încrederii** — 1972 (Polonia), **Poveste de iarnă. Într-o singură seară** — 1974 (U.R.S.S.), **Interviu** („Zilele culturii române“, Dortmund — R.F.G., Berlin — R.D.G.), **Tinerete fără bătrînețe** (Festivalul mondial de la Nancy, Franța) — 1977. **Nu sint Turnul Eiffel**, **Să îmbrăcăm pe cei goi** (Lausanne — Elveția), **Romeo și Julieta** (Festivalul Internațional de la Durham — Marea Britanie), **Tyl Ulenspiegel** (Festivalul de la Charleville-Mezières, Franța) — 1978, **Oedip** (Lucerna, Elveția) — 1981, **Maestrul și Margareta** (Festivalul BIŢEF. de la Belgrad, Iugoslavia) — 1982.

Participă ca invitată la Festivalul mondial de la Nancy — 1969, Festivalurile studentești de la Lublin și Wrocław — 1971, Festivalul I.T.I. de la Berlin — 1979, Sesiunea 205 a Seminarului american de teatru contemporan, Salzburg — 1981.

Primește burse de studii în Marea Britanie oferită de British Council (1975) și în Statele Unite ale Americii, acordată de Institutul de Educație Internațională — Centrul de Comunicații Internaționale (1982).

Festivalul național „Cântarea României“ Premiul I pentru regie la următoarele spectacole : **Niște țărani**, 1981 ; **Ca frunza dudului...**, 1983 ; **Cerul înstelat deasupra noastră**, 1985.



Oedip de George Enescu sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu la Lausanne, Elveția

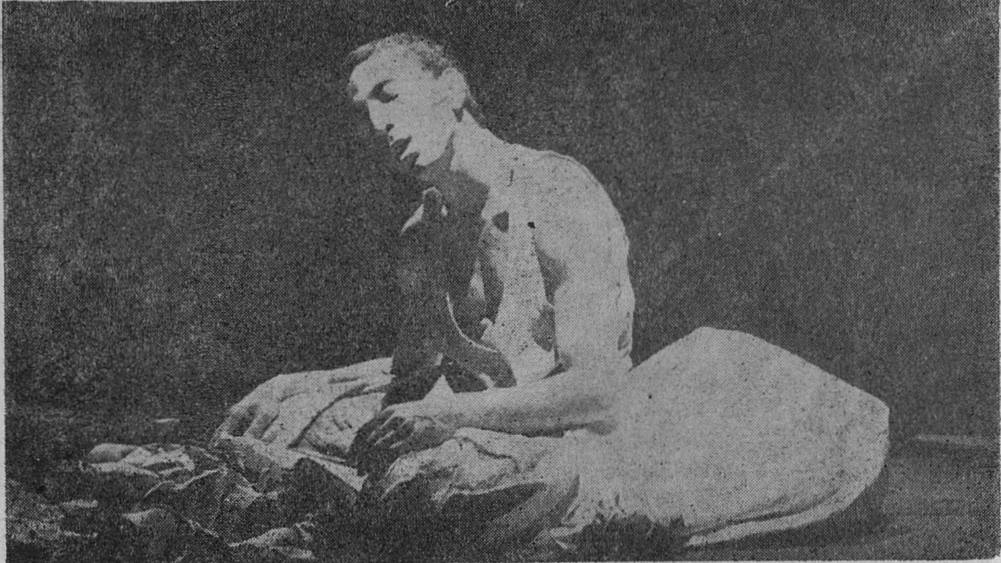
SUCCESSE PE SCENE DIN STRĂINĂTATE

Maestrul și Margareta după M. Bulgakov la Teatrul din Beer-Sheva, Israel



„Cel mai important lucru este originalitatea regiei. deosebita imaginație creatoare... Un spectacol pe care n-ai voie să-l pierzi. Adevărul este că demersul regizorului român nu este regizarea propriuzisă a romanului, ci montarea anumitor momente, rezultând o reprezentație care ne cutremură. Spectacolul cu Maestrul și Margareta are accente politice puse foarte bine. Actualitatea și imaginația, istoria și realitatea se întrepătrund într-o structură monolitică, neașteptată. Teatrul din Beer-Sheva, cel mai interesant din țară, a montat o piesă atracționasă de o factură neobișnuită, unul dintre cele mai bune spectacole din acest an“.

Dr. Emil Porstein, „Hat-zofe“, Israel



Visul unei nopți de vară de William Shakespeare (Teatrul din Beer-Sheva)

menii și cultura țărilor respective, dar și întâlnirea cu colegi de breaslă din alte colțuri ale lumii, care participau și ei ca invitați. A însemnat foarte mult la începutul carierei experiența poloneză. Am cunoscut-o îndeaproape, când era chiar în centrul spiritual al lumii teatrale. Deși nu m-a influențat în ceea ce privește mijloacele de expresie, a fost o revelație pentru mine în acel moment. Am rămas cu o mare dragoste pentru cultura poloneză. În revista „Dialog” am publicat eseuri despre spațiul spiritual românesc. Am fost foarte mișcată când în urma montării piesei lui Gombrowicz, **Ivona, principesa Butgundiei**, am primit în acest an insigna și brevetul de „Amicus Poloniae” — alături de profesorul Chițimia și de alte importante personalități din lumea întreagă, ca Yehudi Menuhin. În ultimii doi ani experiența de la Teatrul Municipal din Beer-Sheva m-a readus în condiția de la Piatra Neamț, și în cea de la Institut când am pus în scenă la **Cassandra Romeo și Julieta**. M-a întâmpinat acolo un climat viu, proaspăt și o trupă cu multă pasiune pentru teatru. Succesul spectacolului **Maestrul și Margareta**, apreciat elogios de public și de oamenii de specialitate, a fost stimulator. Am văzut că pot să comunic foarte bine și într-un alt spațiu cultural. De asemenea, **Visul unei nopți de vară**, spectacol pe care mi-l doresc de zece ani, înseamnă pentru mine o performanță și un prag profesional. Aceste contacte profesionale sînt utile pentru că ne putem vedea atît calitățile cît și limitele într-un context „sportiv” și cultural. Ele înseamnă o confruntare a culturii noastre cu marile culturi univer-

sale, și cine dorește să-și dedice activitatea, forțele creatoare culturii române trebuie să știe care este locul ei în lume.

— Pregătești un spectacol bazat pe o dramaturgie proprie după un roman al **Gabrielei Adameșteanu**, la Teatrul „**Bulandra**”. Urmează **Uriășii munților de Pirandello** la același teatru. Faci regie de teatru de aproape 15 ani, ai cunoscut lupta, succesul, dar și insuccesul. Cum te simți la maturitate, în această profesie?

— Toată existența mea este cuprinsă în profesiune. La un moment dat, viața de ficțiune și iluzie devine chiar mai importantă decît realitatea. Mă preocupă adevărul de viață simplă pe care omul de pe stradă îl simte. Acum nu știu exact ce înseamnă condiția de regizor, poate toate la un loc și încă ceva pe care-l descoperi în timp. Simt din ce în ce mai mult nevoia să mă curăț de aluviuni, să renunț la căutarea performanței. Cred că lucrez prea mult, nu am timp să gîndesc, să meditez la lucrurile importante. Aș vrea să pot să fiu mai liberă, să pot să scriu. Nu amintiri despre teatru, ci un roman. Mă sperie condiția de profesionist, ca și tehnica succesului. Îmi doresc să fiu mereu în condiția de descoperitor, de laborator de cercetare. Fiecare spectacol este pentru mine o dramă, că nu reușesc să mă depășesc, că nu sînt capabilă să ajung la acea perfecțiune, la miezul incandescent, cînd știu că lucrul e viu.

Convorbire realizată
de **Ludmila PATLANJOGLU**

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN PREMIERĂ ABSOLUTĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

ARHEOLOGIA DRAGOSTEI

de Ion Brad

Data premierei: 2 decembrie
1935.

Regia: ANCA OVANEZ-DOROȘENCO. Scenografia: GEORGE DOROȘENCO.

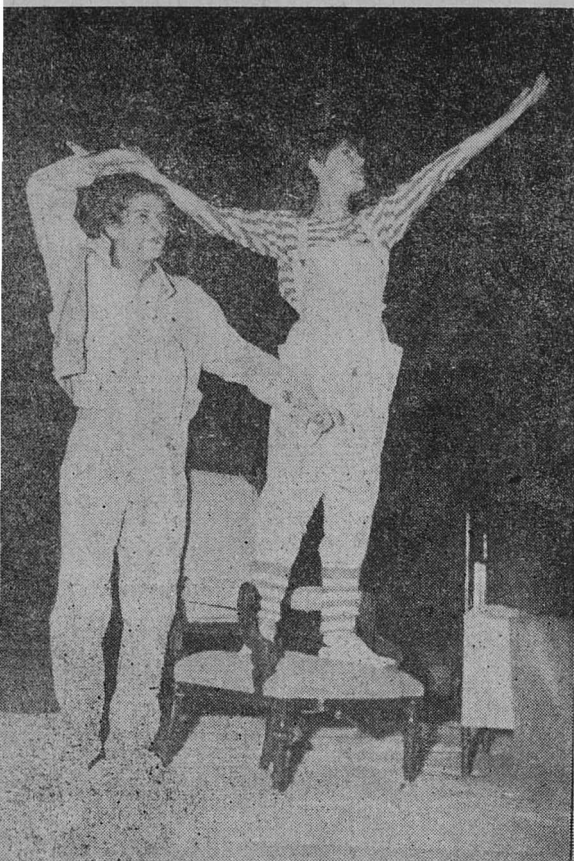
Distribuția: STELIAN NISTOR (student I.A.T.C. — Studentul); TRAIAN STĂNESCU (Profesorul Ardelean); RUXANDRA BUCESCU (studentă I.A.T.C. — Ana Maria); CEZARA DAFINESCU (Cornelia); MAGDALENA CERNAT (Sempronia); VALERIA GAGEALOV (Mama); ILEANA STANA IONESCU (Bătrîna); N. GR. BĂLĂNESCU (Străbunicul); MATEI ALEXANDRU (Domnul Conte).

Există mari diferențe între textul tipărit („Teatrul” nr. 10/1983), cu subtitlul „tragicomedie aproape fantastică”, și cel jucat la Teatrul Național din București, subintitulat „vis în opt scene”. Colaborarea regizoarei Anca Ovanez-Doroseanu cu autorul, în vederea realizării specta-

colului, a avut drept obiect și drept rezultat nu numai o reducere substanțială a textului, ci și o mai limpede structurare pe un ax dramatic central, o creștere a dramaticității, a tensiunii.

În spectacol, declanșarea acțiunii are loc în momentul în care Studentul, pornit să exploreze ruinele unei Cetăți, în căutarea unor argumente materiale ale existenței noastre istorice, cade la mare adâncime, într-o hrubă, pierzînd legătura cu ceilalți cercetători (colegii lui și Profesorul-Filozof) și, în același timp, pierzîndu-și cunoștința. Întreaga acțiune se prezintă ca o proiecție a conștiinței eroului, aflat în stare de vis, chiar de delir uneori, în timp ce, din cînd în cînd, ecouri ale realului intervin sub forma colegilor săi de cercetări, care-l caută îngrijorați, creîndu-se astfel momente generatoare de tensiune a acțiunii exterioare. Pe plan interior, tensiunea izvorăște din starea febrilă a eroului, care caută răspuns la întrebări și obsesii, la gînduri și preocupări din starea de veghe, punctul de convergență al acestora topînd, într-o ardere unică, pasiunea sa pentru adevărul istoric, pentru aflarea unei soluții de „ieșire din Cetate” și pentru propriul său adevăr, iubirea sa neliniștită, plină de îndoieli, pentru Ana-Maria, colega de facultate.

Căderea în adînc și visul eroului sînt, desigur, procedee convenționale, mijloace prin care poetul-dramaturg Ion Brad deschide porțile fanteziei și meditației, dîndu-le un suport plauzibil, concret. Iar răsii, „căderea în adînc” are un sens simbolic, metaforic, dincolo de semnificația sa concret-realistă. În adîncul conștiinței eroului, în starea sa de vis, pot avea loc întîlnirile fantastice ale unor personaje din epoci și locuri diferite. Mîndurile sale pot izbîndi o expresie materială, umană,



Stelian Nistor și Ruxandra Bucescu

aparenta incoerență a imaginilor onirice avînd, de fapt, o finalitate limpede : comunicarea unor adevăruri, a unor date și informații despre biografia eroului și, mai ales, despre istoria noastră, laolaltă constituind o pledoarie fierbinte, argumentată, pentru unitatea patriei, exprimînd un mesaj patriotic de profundă vibrație. Aici, în adînc, pietrele sfînte cercetate de arheologi depun mărturie despre continuitatea existenței poporului român pe aceste meleaguri, de ambele părți ale Carpaților. Aici, în adînc, prezentul se întîlnește cu istoria, „rădăcinile” comunică între ele vești despre zborul sateliților și despre primejdia unui nou război, amintirile despre vechile războaie sînt evocate de cei care le-au trăit, între vii și morți se stabilește un curent de intercomunicare, pe lungimea de undă a dragostei de țară, temelia de neclintit a dăinuirii poporului român.

Asistăm, în fapt, la un proces de limpezire a conștiinței tînărului erou, fiecare nouă apariție, fiecare nou personaj însemnînd o nouă etapă în drumul său

spre cunoaștere, spre autocunoaștere. Mama, plină de tandrețe, evocă anii agitați ai copilăriei, într-o familie dezmembrată ; Cornelia („colega teatrală”), Sempronă („colega sinceră”), Ana-Maria („mămuța cu două fețe”) reprezintă ipostaze, tendințe, ale vieții studențești ; Bătrîna („Umbra tătarilor dispăruți”) intruchipează un fel de spirit al pămîntului românesc, dînd expresie dorului de unire cu țara al românilor din Transilvania, idee la care se raliază povestirile Străbunicului, în care vibrează și ecouri ale spiritului revoluționar al iobagilor transilvăneni asupriți de veacuri, și o undă de umor popular de străveche sorginte ; Profesorul zis Filozoful aduce argumente științifice ideii de continuitate și de unitate, în timp ce Domnul Conte, personaj simbolic, intervine brutal pentru a contesta și a nega evidența istoriei noastre, disputa cu el înscriind piesa în aria actualității imediate.

Bogată în idei generoase, scrisă în tonalitate evocatoare și cu alură poetică, piesa are totuși un caracter prea expozițiv. Dintre personajele care apar în conștiința eroului, prea puține sînt cu adevărat angajate într-o dezbatere, într-o dispută, într-un proces. În ultima parte mai ales, în care Profesorul citează pasaje dintr-o lucrare a Studentului, „Sensul istoriei în muzeele din Transilvania”, argumentația, utilă în plan ideatic, e mai mult didactică decît dramatică.

Spectacolul realizat de Anca Ovaniez-Doroșenco izbutește, parțial, să teatralizeze textul, creînd unele momente de tensiune prin sublinierea stării febrile a eroului, a zbaterilor sale în căutarea adevărului, a căii de ieșire din labirint. Aparițiile colegilor care-l caută cu lanternele, jocul frînghiilor în care eroul se zbate, ritmul variat al mișcării scenice, ce atinge uneori grația plutitoare a dansului, jocul luminilor mînuite în mod semnificativ, ambianța sonoră — totul se înscrie într-un sistem spectacular apt a potența scenic valorile literare ale textului. În scenografia prea puțin sugestivă — un spațiu alb, neutru, dar în care se descoperă la un moment dat un pat (unde ne aflăm ?) — creată de George Doroșenco, actorii s-au integrat concepției de ansamblu, creînd personaje-simbol, personaje-argument și, totodată personaje concrete, cu o identitate umană, reală.

În rolul Studentului, studentul-actor Stelian Nistor convinge prin flexibilitate psiho-fizică, prin capacitatea de sugerare a stărilor de vis și trezie febrilă, prin concentrarea obsesivă asupra unor întrebări, prin permanența neliniște a celui ce caută, caută, se caută. Valeria Gagealov dă consistență umană viabilă

Mamei, încărcată de duioșie, de emoție, de grijă pentru fiul ei. Cu mare sobrietate a compus Ileana Stana Ionescu rolul Bătrinei (Umbra tătarilor dispăruți), dându-i soliditatea pietrelor de temelie și căldura sufletului popular. Un grăunte de umor hitru îmblânzește solemnitatea cu care N. Gr. Bălănescu a întruclupat rolul Străbunicului, imbinând emoția evocării cu autopersiflarea, cîntînd cu patos popular și încheind cu un moment de mare frumusețe, prin simplitate monumentală, această pagină vie de istorie. În rolul mai direct implicat în procesul lăuntric al eroului — Ana-Maria, studenta I.A.T.C. Ruxandra Bucescu relevă vivacitate spiritală, farmec scenic și sensibilitate, o atenție mai mare față de acuratețea dicțiunii fiindu-i necesară. Nostimă, fri-

volă, mai puțin angajată în proces, „colega teatrală” Cornelia a dobîndit substanță scenică prin interpretarea de relief a Cezarei Dafinescu, iar fanatica Sempronîa, „colega sinceră”, s-a concretizat, fără mare relief, prin jocul Magdalenei Cernat. Traian Stănescu dă prestanță academică Profesorului, sensul simbolic al Domnului Conte, mereu pe poziții de contestare a adevărului; istoric al țării noastre, fiind subliniat în scurtele apariții, bine marcate, ale lui Matei Alexandru.

Lucrat cu seriozitate și devotament, spectacolul pune în valoare noblețea ideilor și tonalitatea poetică a textului, fără a-i estompa cu totul carențele de construcție dramatică.

Margareta BĂRBUTĂ

PIESA ROMÂNEASCĂ ÎN NOI VERSIUNI SCENICE

TEATRUL MIC

MIELUL TURBAT

de Aurel Baranga

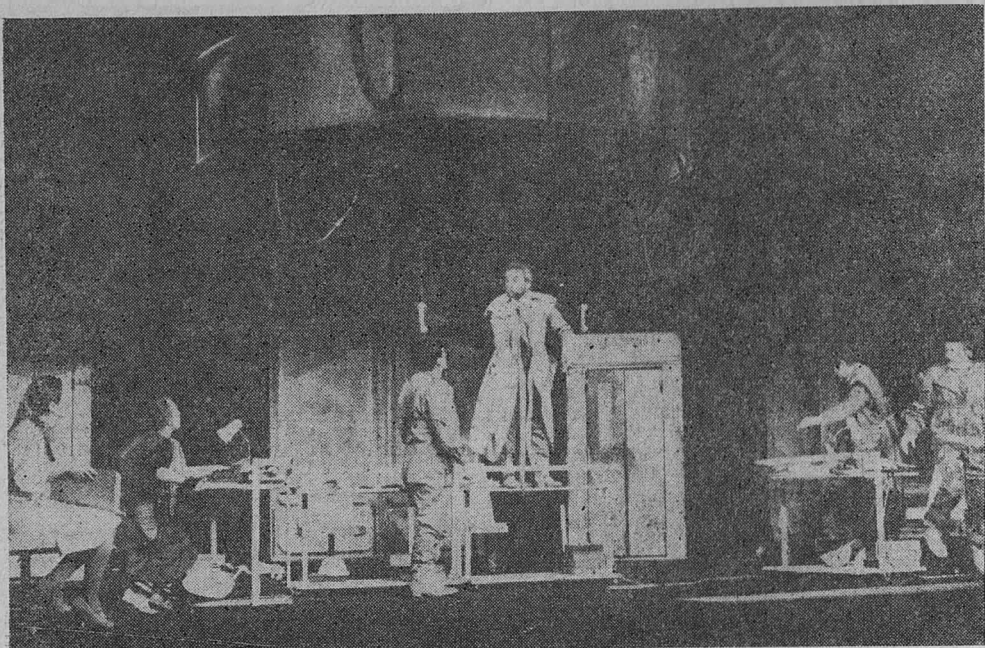
Data premierei: 12 noiembrie 1985.

Regia SILVIU PURCĂRETE.
Decoruri: arh. VIRGIL LUSCOV.
Costume: UCA MARIA IOV.

Distribuția: DINU MANOLACHE (Spiridon Biserică); MIHAI DINVALE (Mitică Ionescu); DAN CONDURACHE (Radu Cristescu); FLO-RIN CĂLINESCU (Mircea Cavafu); MARIUS IONESCU (Toma Dumitrescu); SORIN MEDELENI (Vasile Bontaș); ADRIANA ȘCHIOPU (Maria Vasiliu); MONICA GHIUȚĂ (Margareta Petrescu); GHEORGHE VISU (Tache Imireanu); CONSTAN-TIN BĂRBULESCU (Doctorul).

„Dramaturgia nu explică. Implică. Un spectacol la sfîrșitul căruia nu te simți vinovat pentru tot ce s-a arătat pe scenă e un madrigal”. Prin aceste considerații Baranga însuși sugerează cel mai bun

criteriu de apreciere a spectacolului Teatrului Mic cu **Mielul turbat**, piesă care, în 1952, marca data nașterii comediei românești contemporane. „Prima satiră a timpurilor noi” — cum o numea Valentin Silvestru, își păstrează actualitatea. Racilele infierate, în forme aproape identice, continuă să dăinuie. Și responsabilitatea apasă pe umerii fiecăruia. Un sentiment amar, de tristețe, de culpă, a impregnat concepția regizorului Silviu Purcărete, o viziune tragicomică, intens grotescă. Ceea ce la premiera absolută, pentru exactitatea surprinderii faptului cotidian, trecea drept o performanță a literaturii de tip reportericesc, azi se încarcă de rezonanțe alegorice, fabuloase, potențate și prin ilustrația sonoră — comentariu fals patetic pe teme wagneriene. Extinzînd convenția inițială a maniheismului didactico-artistic (pe care fabulistul Baranga nu se sfia să o practice, fiind un excelent tehnician al actului dramatic), supralicitînd nonsensul, dilatînd absurdul, s-a produs o deplasare a textului din sfera relativ benignă, a comediei satirice, în cea atroce, a farsei grotești. Tolerarea ineptiei, persistența stereotipiei, mecanica seacă a sentimentelor par să țină de acum de domeniul iraționalului, frizează alienarea. Evidențiindu-se exagerarea și disproporția, respectiv flagranta hipertrofie a derizoriului și inadmisibila bagatelizare a esențialului, indirect se amintește că autorul și-a făcut debutul (ca poet) sub auspiciile suprarealismului avangardei (de aici, probabil, și anume ecouri maiakovskiene la acest scriitor de **pro-teatru**, care, ajuns la maturitate, a



O viziune tragicomică, intens grotescă

ținut să se delimiteze de **anti-teatru**, la modă în epocă). Pe de altă parte, tinerasca montare încearcă și reușește să demonstreze că dramaturgia lui Baranga reprezintă o verigă importantă, de neignorat, între clasicul, nemuritorul Caragiale și modernul Mazilu, maestru neîntrecut încă al ironiei acide, de factură hiperbolizantă. În spectacol, personajele caricat, intriga schematică converg paroxistic într-o frenetică desfășurare. Motivul spai-me (ce apare și la Mazilu cu similară funcționalitate), teama aproape animalică de „control” reprezintă elementul revelator ce provoacă demascarea. De aceea și personajele pozitive se păstrează aparent în expectativă, pentru că, în virtutea predispoziției spre delațiune și din meschin egoism, „negativii”, pînă la urmă, se trădează unii pe alții. De fapt, nici unul dintre cei trei eroi pozitivi ce țin piept „liotei de sclerați” — generică adunătură de ariviști și birocrați, calomniatori și carieriști, delatori și detractori, escroci și impostori, intriganți și oportuniști — nu rămîne pasiv, ci acționează energic. Tinăra Adriană Șchiopu, insignifiantă funcționară, este de fapt o intransigentă justițiară ce refuză nedorita „promovare” ca proiectantă și intervine hotărît, în scris, furnizînd gazetei locale date prețioase. Societatea urmînd a-și vindeca bolile, ca orice organism sănătos, eliminînd viciile și pe vicioși, Ionescu-Perjoiu, secretarul de partid, jucat de

Mihai Dinval, are seninătatea omului stăpîn pe situație, care își cunoaște adversarii și astfel îi domină: „Asta — se referă la Cavaful — e în stare să-ți spună și adevărul numai ca să te înșele”. Tipologia care se va cristaliza prin eroii lui Mazilu începe aici să se profileze. Pe omul de bună-credință și bun-simț, muncitorul Spiridon Biserică, Dinu Manolache îl prezintă ca pe un ins oarecare, blind, sincer, privind în jur mai întii cu moderată compasiune, apoi cu indignare și dispreț, ca brusc să atingă culmea sarcasmului, uimindu-și auditoriul prin teribila metamorfoză, modificînd și simbolică semnificație a sacrificiului orb. Pentru grupul autarhic ce izbutește o vreme să modifice în chip abuziv adevărata scară de valori, cîstea și corectitudinea reprezintă simptome ale nebuniei, iar medicul care consimte la acest diagnostic are prin Constantin Bărbulescu acru malefic necesar. Zvăpăiata, superficială, ghinionista sportivă, mai tot timpul absentă de la mașina de scris, deși prezintă pe statul de plată, prilejuiește Monicăi Ghiuță o excentrică apariție. În interpretarea lui Marius Ionescu, șeful cabinetului tehnic e un obtuz arhivar bîntuit de inițiative timpite, înglodat pînă la gît în hîrtoage inutile. Are voluptatea pedanteriei gratuite și fетиșizează birocrația; asemeni colegului său Bontaș, pentru care Sorin Medeleni s-a trans-

format într-un ins guraliv cu idei stupide (ventilatorul acționat de vânt) și porniri detectiviste, spirit opac, cînd megalomani, cînd servil. Pe activistul sindical, Gheorghe Visu s-a amuzat să-l prezinte reacționînd în transă, supus total atribuțiilor funcției sale atît de importante, de-a dreptul înduioșător prin lipsa lui de personalitate, dăruit formalismului absolut. Plin de ticuri hazlii, Dan Condurache desfășoară o amuzantă pantomimă a automatismelor de gîndire, de atitudine, în truchipînd în Cristescu pe imbecilul credul, coleric, vanitos, agitat, agasant, neglijent, violent, tipul ce se crede superior și-i disprețuiește pe cei din subordine, acceptîndu-l confident, în perspectiva mult rîvnitului transfer, doar pe cel mai abject dintre ei. Un zîmbet negru, întins pe buze într-un dizgrațios „suris amestecat cu oroare”, hidos chip cioplit al urîteniei din suflet — insinuant pînă la diabolică obrăznicie, extrem de persuasiv, un impostor a cărui carieră s-a clădit pe minciună și înșelătorie — acesta este Cavafu, pentru care Florin Călinescu pare să fi respectat frază de frază „compendiul” aforistic al linguiștorului. Cele cîteva „Replici” merită a fi reamintite: „Lingușeala nu e posibilă fără un acord tacit al ambelor părți: «lingușește-mă, linguiștorule»”.

Linguiștorul nu minte. Ascunde adevărul sau îl exagerează. De aceea e atît de greu de demascat.

„Linguiștorul se cuvine să stăpînească la perfecție arta mimicii. Să simuleze fericirea cînd e linguișitul vesel, să-și pună masca tragediei cînd e linguișitul în suferință. Om al extremelor, linguiștorul e permanent într-o stare de alarmă a sentimentelor”.

„Linguiștorul care nu se pretează la toate trădările e un ratat”.

„Suprema abilitate a linguiștorului: să-i descopere linguiștitului și oarecari «lip-suri», comunicate sever între patru ochi”.

„Performanța biologică a linguiștorului: pisică și șoarece în același timp. Odată linguiștitul căzut, linguiștorii fug ca șobolani de pe o corabie amenințată”.

„A existat linguiștorul «demn», «intransigent», «obiectiv» și «principal». Evoluăm pervers...”

„Descrierea”, care coincide extraordinar cu evoluția la rampă a personajului, este desprinsă din grupajul de „Replici posibile”, intercalate în volumul **Drame**, Editura Eminescu, anul 1971.

Irina COROIU

TEATRUL „ION CREANGĂ”

TOATE PÎNZELE SUS!

de **Virgil Puicea**
și **Valeriu Paraschiv**

după romanul lui
Radu Tudoran

Data premierei: 1 decembrie 1985.

Regia: **VALERIU PARASCHIV**.

Decorurile: **MIHAI MĂDESCU**.

Distribuția: **CRISTIAN IRIMIA** (Anton Lupan); **NICU SIMION**, **CICERONE IONESCU** (Martin Strikland); **ROMEO STAVĂR**, **MANEA ENACHE** (Gherasim); **ION GH. ARCUDEANU**, **CONSTANTIN BÎRLIBA** (Ieremia); **DUMITRU ANGHEL** (Ismail); **CONSTANTIN FUGAȘIN** (Mihu); **MARIAN LEPA-DATU** (Haralamb); **GHEORGHE VRÎNCEANU** (Spinul); **GHEORGHE TOMESCU** (Ifrim); **MIRCEA STROE**, **MIȘU ANDRIESCU** (Kir Leonida); **GHEORGHE ANGHELUȚĂ** (Agop); **VAL LEFESCU**, **ION PETRATU** (Ahmet); **RĂZVAN ȘTEFĂNESCU** (Pedro); **MIRCEA STROE**, **GHEORGHE ANGHELUȚĂ**, **VAL LEFESCU**, **MARIUS TOMA** (Marinarii); **MARIOARA ȘTERIAN** (Adnana); **SIBYLLA OARCEA**, **MONICA ROMAN** (Ghiulsum).

Nu credeam că ar fi fost posibilă realizarea unei reducții de sine stătătoare a romanului care ne-a încîntat adolescența cu peripețiile neuitatului echipaj al lui Anton Lupan, **Toate pînzele sus!** de Radu Tudoran. Un serial selectiv, da — de genul celui realizat de televiziune acum cîteva ani, chiar dacă amintirea lui ne lasă regretul de a se fi oprit la cîteva pași de farmecul și prospețimea romanului. Dar o piesă, limitată la durata a două ore? cum ar putea cuprinde ea multitudinea peripețiilor celebrului echipaj, de la reconstruirea zveltei corăbii „Speranța” pe scheletul unei enave pînă la ultima escală din Tara de Foc? cum ar putea surprinde minunatul suflet care

se încheagă acolo din mărinimia și generozitatea unor individualități atât de diferite ca Anton Lupan și Adnana, Gherasim și Ieremia, Ismail, Haralamb și Mihai? cum ar putea să se manifeste spiritele ostile, mai fătîș sau cu viclenie, profitorii, pirații, răzbunătorii cruzi, ca Spînu, Ifrim, Kir Leonida și mai ales întunecatul Martin Strikland? Cînd? Mărturisim că aceeași îndoială am păstrat-o și după vizionarea primului act, care tratează în exclusivitate preliminariile — alcătuirea echipajului, pregătirea navei, nobilele scopuri ale călătoriei. Fată de întinderea epică a drunului, era prea semeață tentativă.

Trebuie să spunem că autorii piesei au găsit **dimensiunea dramatică** a acestui drum, care se încheie, mi se pare, la Pireu, nelăsînd nici o pagină albă în ceea ce privește individualitatea și sudura suflutească a marinarilor noștri, peripețiile prin care trec pentru a-și salva viața și nava, pentru a-și urma călătoria. Această dimensiune se conturează din datele umane existente, accentuîndu-se elementele contrastante care, prin evoluție, ajung la conflict și creează tensiunea specifică a piesei. Astfel, printr-o bună inspirație, Martin Strikland este implicat de la început în acțiunea criminală a piraților, introducerea acestora pe navă se face abil și spectaculos, momentul de atac e ales cu perspicacitate, într-un punct de soliditate maximă. Poate, rezolvarea e cam facilă, ca-n filme cum se spune, cînd întreg echipajul stă sub amenințarea unei puști care nu trage încă... dar ce mai contează? piese situate mai sus în ierarhia dramaturgiei universale se încheie printr-o lovitură de teatru convențională... așa că răsturnările din final, aici, sînt teatral plauzibile. Emoția e autentică la apelul lui Anton Lupan, care, după ce și-a regăsit echipajul drag, poate porunci, fericit: „Toate pînzele sus!”. Virgil Puișea și Valeriu Paraschiv au selectat cu simț dramatic datele epice, au creat o structură logică de acțiune și, mai ales, au izbutit să sublinieze, cu discreție și siguranță, o idee coordonatoare — frumusețea prieteniei.

În exprimarea acestei idei, spectacolul regizat de Valeriu Paraschiv este edificator și corect la modul general. El se desfășoară într-un ritm convenabil, care face plauzibile momentele și exprimarea individualității personajelor, punctează cu precizie situațiile contrastante. Decorul e ingenios, puntea corăbiei respiră orizont și mare (Mihaela Mădăescu). Ca omogenitate de joc, ni s-a părut mai legată prima parte, actul întîlnirii și cunoașterii reciproce a personajelor; mai departe, acțiunea progresează sincopat, cu momente de relief și îngroșări, expediată parcă înspre final, cînd emoția se pierde în gesturi pripite, neconvingătoare.

Distribuția, potrivită — jocul interpretilor, după diapazoane diferite. Dacă Cristian Irimia izbutește, în primul act, un portret de caldă autoritate al căpitanului Anton Lupan, sobru și de delicată poezie, în cele ce urmează dispare treptat — și datorită solicitării mai reduse a textului, e drept — și intervențiile lui n-au ecou. Romeo Stavăr, Ion Gh. Arcudeanu, Dumitru Anghel schițează credibil membri ai echipajului, iar pe Marian Lepădatu e o surpriză să-l vezi „ardelenizînd” în limite agreabile. În completare, Adnana — Marioara Sterian, apariție luminoasă și de discretă tandrețe în acest univers peștri. Dincolo de echipaj, figuri contrastante — Nicu Simion, care a încercat să dea distincție spiritului întunecat al lui Strikland, Gheorghe Vrînceanu și Gheorghe Tomescu, apăsînd prea mult masca fătarnică a piraților, Mircea Stroe, un negustor grec care suie mai degrabă pe aplauzele sălii decît pe corăbie. Cu o onestă profesionalitate, Sibylla Oarcea și Răzvan Ștefănescu s-au achitat de sarcina lor scenică.

Pentru copii e, poate, suficient; pentru teatru, ar fi începutul călătoriei, numai...

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRUL MUNICIPAL
DIN PLOIEȘTI

ÎNDRĂGOSTIȚII DE LA 9 SEARA

de Adrian Dohotaru

Deci, o poveste de dragoste între o fată care este și frumoasă și frumoasă și de vreme acasă — cel tîrziu la ora 9 post meridian — și un băiat aidoma ei — inteligent, civilizat, cu nerv și cu măsură în toate (pînă atunci, în seara aceea, cînd...).

Autorul declară în caietul-program al Teatrului de Stat din Oradea: „Eu scriu despre tineri normali, cu sensibilitate normală, cu o informație bogată asupra vieții

Data premierei : 28 mai 1985.

Regia : HARRY ELIAD.

**Distribuția : BOGDAN STANOE-
VICI (Bogdan); IULIA BOROS
(Iulia); OLGA DUMITRESCU (Ma-
ma); ANDREI BURSACI (Tatăl);
MARIAN RALEA, LAURENȚIU
LAZĂR (Ali); CORNEL CIUPER-
CESCU (Omul negru); VALENTIN
POPESCU (Studentul); DANA
BOLINTINEANU (Colega). În alte
roluri : MIHAI NEGUȚ, COSTIN
VASILE, ADRIAN CONSTANTIN-
NESCU, LUCIAN MERCIK, LEO-
NARD FLOREA, CĂTĂLIN JORA,
VALENTIN DEDIU, MIHAI MUN-
TEANU, ANCA FINICHIU, ILDIKO
WEST, VERA ANDREI, BIANCA
PALEZA, RENATA STAN, NICOL-
ETA CONSTANTINESCU.**

și tainelor comportamentului uman... Am vrut să scriu o piesă al cărei conflict se desfășoară la acest nivel septic, elevat. "Nu știu dacă este o greșeală de formulare a autorului sau o neatenție în preluarea de către teatrul din Ploiești a declarației date de autor teatrului din Oradea, cert rămîne faptu! că „nivelul septic” înseamnă nivelul infectării cu microbi.

Să presupunem că, din moment ce nivelul este elevat, el nu poate fi decît aseptice, deci nevinovat de agenții patogeni care anemiează, șubrelesc sau chiar alterează moralitatea împincaților. Înșă nici așa nu merge... căci expresia „conflict aseptice” înseamnă, fără doar și poate, un conflict fals, nerealist, stupid. To-țuși, cum e piesa ? Dar spectacolul ?

Textul este construit cu prudență în temeiul regulii „să fie, dar să nu se simtă”... Cei doi adolescenți sînt liceen! cu bune rezultate la învățatură; băiatul, Bogdan, nu are decît tată, fata, Iulia, nu are decît mamă — cel puțin așa reiese din spectacol, dar nu se simte în educația lor absența cîte unui părinte. Sînt niște tineri, vorba dramaturgului, cu o bogată informație asupra vieții și comportamentului uman, dar de unde, prin cine, cum și cînd s-au informat ei atît de bogat, nu știm ; și să zicem că nici nu ne interesează ; la urma urmei, sînt tineri normali, și doar n-o să ne întrebăm acum cum de-au reușit performanța. Iulia — o fată cu vino-încoace — este pîdită, urmărită și asaltată de un mascul într-un mod, ca să zic așa, anormal, de vreme ce masculul, poreclit Ali, îi instigă pe niște tineri să-l bată pe Bogdan, care se plimbă prin parc, cu

Iulia la ora 20—20,30. Dar Bogdan nu e doar un băiat bine informat ; el este și un bun sportiv — știe jiu-jitsu, judo, karate, ne arată spectacolul ; așa că deși în piesă sînt și derbedei, ei nu își fac simțită prezența nocivă, ba mai mult, suferă o rușinoasă, dar justă înfrîngere cînd îl atacă pe normalul Bogdan. După ce-au mîncat papara, derbedeii se învață minte și nu mai vor nimic. Ei sînt, deci, doar pe jumătate derbedei. Dar iată că ora 8 (și ceva) a sosit, Omul negru a venit, mai bine spus a dat buzna peste Bogdan și Iulia, care, în mod normal, stau pe o bancă într-un parc și vorbesc despre stele. Omul negru, de o mîrșăvie incalificabilă, îi acuză de indecență, de comportament imoral, și-i amenință cu arestarea, cu oprobriu public etc., ca pînă la urmă să-l jecmănească pe tînăr de una sută lei — în schimbul tăcerii lui, de Om negru. În mod normal, o atare violentare a celor mai fragile senzații, emoții și sentimente, care apar cînd un băiat și o fată se apropie unul de altul, pe noi, cei nenormali, ne-ar umili profund, ne-ar indigna, ne-ar revolta, ne-ar murdări sufletul pentru ani de zile și ne-ar îngheța în cea mai cumplită disperare a rușinii și neputinței. Pe noi, da, pe Bogdan, ba ! El e normal, și această stare, care îl face să fie oricînd în formă și inalienabil la ceea ce pe noi ne-ar da peste cap, este un fel de revers al timidității tatălui său, care, cîndva, în tinerețe, se ubise din priviri — cu cine credeți ? ei, da, da, cu mama Iuliei !

Dealtminteri, cei doi părinți se întîlesc, și au un dialog în care fac un fructuos schimb de observații și principii etice și de trăiri existențiale ; toate, însă, bineînțeles, la un elevat și aseptice nivel, ehei !, mai mult decît teoretic.

După ce Bogdan este „corupt” de personajul Colega, care îl duce în garsoniera ei (a cui Colegă o fi ? a lui Bogdan, a Iuliei, sau a masculului Ali ?), și după ce studentul medicinist abuzează de Iulia în cămăruța lui, unde mai întîi o îmbată, normalitatea triumfă. Bogdan trece peste ceea ce i s-a întîmplat Iuliei, ea și cum ar fi vorba de o întîmplătoare vizită a iubitei pe la un cabinet stomatologic de urgență, exclamă „vai săvaca, mai bine că s-a întîmplat așa, totuși putea fi și mai rău” : în final, Bogdan o ia de mîna pe Iulia și pornesc să sară (în spectacol), copilărește, peste bănci și leagăne, prin parc.

Cum sar ei peste micile obstacole ? Fericiți și încrezători în ziua lor de mine. Bravo ! Așa mai zic și eu conflict aseptice !

Spectacolul (muzica : Nicu Alifantis) este o benignă și timorată calchiere după **West Side Story** și după alte cîteva astfel de filme.

Decorul — o obositoare (și obosită) aglomerare a scenei cu grilaje, scări, copăcei, bănci de parc, mese, paturi, scaune ș.a.m.d.

Bogdan Stanoevici (Bogdan) face frumos și tot ce se poate pentru a atrage atenția tinărului public de sex opus lui.

Iulia Boroș (Iulia) se străduiește să-și aducă aminte de sine cea din liceu, dar, dat fiind temperamentul ei, e în **contre-emploi**.

Dana Bolintineanu (Colega) suferă și se zbuciumă de parcă „luarea în folosință” a inocentului Bogdan seamănă cu mestecatul chininei.

Olga Dumitrescu (mama) și Andrei Burșac (tatăl) încearcă să fie simțitori la teoriile pe care le debitează.

Cornel Ciupercescu (Omul negru) este abject conform textului, dar de neidentificat în realitate : umblă îmbrăcat ca un mafiot și nu suflă nici o vorbă despre obligațiile lui de serviciu.

Marian Râlea (Ali), ca excelent actor ce este, rămâne vizibil în capul afișului, dar numai acolo !

Spectacolul începe și se termină cu dans, ca la discotecă, în holul teatrului. Program de discotecă. În pauză, o piesă.

Un spectacol care-și caută rastelul.

Paul Cornel CHITIC

ALTE PREMIERE

TEATRUL „NOTTARA“

SCAPINO

de Molière

Data premierei : 6 decembrie 1985.

Regia : ALEXANDRU DABIJA.

Scenografia : SICĂ RUSESCU.

Distribuția : VALENTIN TEODOSIU (Argante); DRAGOȘ PÂSLARU, MIRCEA CONSTANTINESCU (Geronte); MIRCEA JIDA (Octav); VALERIU PREDA (Leandro); CERASELA STAN (Zerbinetta); MARIANA IRIMIA-BABOI (Hiacinte); HORĂȚIU MĂLĂELE (Scapino); VIOREL COMĂNICI (Silvestre); CAMELIA ZORLESCU (Nerine).

Piesa, scrisă și jucată în 1671, a fost o cădere. Oare de ce ? Poate și pentru că, în societatea celui secol, un personaj, Scapin, care „devine animator, dispunând după plac de stăpîni și servitori”, nu putea decît să intrige publicul, care l-a refuzat ca pe o profeție neconvenabilă ; subconștientul colectiv respinge orice expresie capabilă să pună la îndoială acele înfățișări zilnice ale destinului care sînt in-

teresele : un personaj ce are „plăcerea de a domina, dar îi lipsește setea de bani” nu putea fi decît o ființă suspectă, deci suprimabilă.

Doar astfel judecînd se legitimează faptul că, în spectacolul lui Dabija, inventivul, detașatul, dezinteresatul, înțeleptul maestru al farselor, Scapin, moare, tam-nesam, în plină exuberanță și fericire personală de final a celorlalți. Moare, deci, ca să sugereze nedreptul său destin teatral !

Altminteri, această notă finală, cu intenție filosofantă, e de o gratuitate stînjitoare : nimic din spectacol nu o motivează, cu toate că în distribuție se află un actor — Dragoș Pâslaru — care își construiește personajul Geronte ca pe o ființă torturată, în egală măsură, și de Scapin. Astfel că Geronte, în interpretarea acestui excelent actor, este un obsedat de posibile catastrofe, pe care imaginația sa le înscenează supusă, pornind de la cea mai sumară sugestie venită de la Scapin : se „mediumizează” imediat — fața îi devine palidă, ochii, sticloși și transpiră rece. Așadar, eventuala ură neputincioasă a lui Geronte, manifestată — măcar din disperare — față de Scapin ar fi putut să pară că „a chemat” și asmuțit moartea asupra „tortionarului” său ; căci Scapin își îndreaptă vicleniile și își exercită neînduplecarea în special asupra lui Geronte. Și atunci moartea lui Scapin ar fi părut, poate, drept cea mai crîncenă pedeapsă aplicată celui mai lipsit de patimă pedepsitor.

Dar și în cazul cînd această scenă finală și-ar fi găsit „sursa” în momente, situații ori în relațiile dintre personaje,



Horațiu Mălăele și Valentin Teodosiu

tot ar fi fost evident faptul că montarea acestei piese a fost inițiată din dorința de a-i face pe spectatori să ridă: substratul piesei este atât de depărtat de noi, locuitorii anului 1985, încât numai virtuozitățile textului și avalanșa de posibile „truvaieri” puteau constitui unicul scop regizoral și singura atracție pentru public. Iar din acest punct de vedere, *Vicleniile lui Scapin*, tratate de regizor într-un registru teatral anterior datei când a fost scrisă piesa, constituie prilejul unei evidente performanțe interpretative.

Gagurile, poantele, odată produse în scenă, uneori se dezvoltă până când ating gratuitul, dar ele bucură ochiul și smulg aplauze, altele își coboară pretențiile până la a fi simple clovnerii groase, elementare, facile — ca în orice arenă de circ —, dar, și așa fiind, provoacă hazul. E limpede: publicul e dornic, e hotărât să ridă din orice și cât mai mult.

Trebuie spus, însă, că impactul dintre strălucirea spirituală a replicii și soluția regizorală în maniera commedia dell'arte, în ciuda risipei de energie fizică a actorilor și a comicalului obținut din orice, face ca spectacolul să fie greoi în ritm și cadență.

Întreaga reprezentație este dominată de Horațiu Mălăele și de Dragoș Pâslaru — primul aducând în scenă dezinvoltura ușor plictisită a atoateștiutorului, pe care nu-l mai satisface decât păcatul voluptății de a amâna inevitabila realizare a ceea ce și-a propus.

Inventivitatea debordantă a lui Mălăele nu este egalată decât de cea a lui Dragoș Pâslaru, care aduce în scenă spaimă, cris-

pări, tresăriri și vedenii de împricinat și implicat ireversibil într-o trășenie aducătoare, în cele din urmă, de satisfacții pentru toți.

În caietul-program al spectacolului (din care am extras propozițiile aflate între ghilimele) stă scris că alegerea *Vicleniilor...* a fost făcută și din interesul de a face să funcționeze o echipă din cei mai tineri actori ai teatrului.

Intenție mai mult decât meritorie; a juca alături de cei doi excelenți actori e o șansă dintre cele mai mari, însă, totodată, și un risc.

Valentin Teodosiu (Argante) a încercat și, în prima parte a spectacolului, a și izbutit să construiască un greoi încăpăținat, un zgîrcit care se minie cu abilitate, un credul din șiretenie, un bădăran ce se bucură și se lasă consolată de necazul mai mare al altuia.

Mircea Jida (Octav) și Valeriu Preda (Leandro) construiesc fără multe subtilități, dar colorat, măștile a doi tineri zăpăciți de dragoste — primul, un imberb vâicăreț, naiv și emotiv până la a vorbi cu voce de scapet; celălalt — un impulsiv, un năbădăios, cu efuziuni lubrice la tot pasul

Vioarel Comănici îl înfățișează pe Silvestre ca pe o slugă cinstită în încercările sale de a înșela soarta, un simpatic clevetitor din plăcere la adresa stăpînitorilor.

Dacă riscul de a juca în compania celor două capete de afiș e mare, șansele nu sînt prea generoase: iată că, pe măsură ce avansăm pe lista distribuției, partiturile actricești scad: Mariana Irimia

Baboi (Hiacinte) și Cerasela Stan (Zerbinetta) au mai puține de spus și de arătat: prima trebuie să se mulțumească a se arăta ca o plăpândă ingenuă, presuspus virtuoasă, cea de-a doua — jucînd o năpăstuită care nu se lasă înfrîntă de soartă — se străduiește să emane o veselie sălbatică izvorîtă din cînte și sărăcie. Acestor două actrițe, ca și Camelliei Zorlescu (Nerine), regia, din păcate, le-a rămas datoare; prezența lor, în scenă, fie și sporadică, putea prileji mici recitaluri de aceeași talie cu ale celorlalți interpreți. Dar spectacolul, în ultima sa parte, părea că se grăbește să ia sfîrșit.

Scenografia semnată de Sică Rusescu oferă trupei o mulțime de locuri de joc și de traiectorii pe care regia le folosește din plin; ba, mai mult, așa cum a fost conceput, decorul este un obiect de joc — scări rabatabile, grinzi pentru cățărare —, iar prin sugestia de podium-cetate-palat, cu maghernițe spre stradă, poate constitui cadrul unic pentru montarea unor texte de Calderon și Lope de Vega ori de commedia dell'arte. Cortina de fundal, de un neutru roșu-orange, permite decuparea oricărei siluete-mască.

Molière a scris o piesă în care personajele sînt caricaturale: toate datele lor psiho-afective au accente tăios aluzive, puse cu o ironie prefăcut bonomă.

Dabija a făcut din text un spectacol de măști. Masca este o caricatură care și-a pierdut semnificația directă, acuzatoare, păstrîndu-și doar valoarea de emblemă a unui mod de a gîndi despre care nu ne mai amintim nimic.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL DE COMEDIE

CAPCANĂ PENTRU UN BĂRBAT SINGUR

de Robert Thomas

Datorită abilității cu care minuieste arsenalul polițist, Robert Thomas și-a consolidat reputația de autor de succes, astfel că „refeta” de casă este ca și garantată la piesele sale, pe orice scenă. Actorii Teatrului de Comedie, pornind

Data premierei: 17 decembrie 1985.

Regia și traducerea: MIHAI BERECHET. Scenografia: VIRGIL MOISE.

Distribuția: VLADIMIR GĂITAN (Daniel); STELA POPESCU (Femeja); AUREL GIURUMIA (Comisarul); SILVIU STĂNCULESCU (Maxim); SANDA TOMA (Domnișoara Berton); MIHAI PĂLĂDEȘCU (La Merluce).

la drum sub îndrumarea unui experimentat regizor, Mihai Berechet (care le-a pus la dispoziție și o traducere proprie, fluentă, colorată), au oscilat între o montare serioasă, „dură”, și o versiune „ușoară”, parodică. Pe parcurs, dilema, probabil, se va clarifica, interpreții lucrînd în favoarea umorului abia disimulat de nota terifiantă impusă prin natura subiectului. Subiect care — bineînțeles — nu se povestește, cel mult poate fi taxat ca aparținînd unui anume tip de *qui pro quo*, adaptat la polițier: acuzatorul acuzat! Reprezentația va căpăta, fără îndoială, plusul de alerte care-î lipsește, sporindu-și tensiunea. Mai ales că acțiunea este corect gradată, iar culminația, răsturnarea de situație, este atent pregătită. Scenograful Virgil Moise a urmărit concretizarea spațiului de joc (vilă elegantă la munte) și a conceput costumele pentru a individualiza personajele, toate cu dublă identitate. Interpreților le-a revenit sarcina „să dea viață” argumentelor din text, care împreună cu elementele clasice din recuzita genului să constituie ecuația unui veritabil polar (termen încetățenit pentru filmul polițist, de la care montarea se revendică). Dezinvolt, firesc, bonom, Aurel Giurumia, acest Michel Simon autohton, se potrivește neașteptat de bine cu tipologia tradițională a detectivului dotat cu pipă, șapcă, pantaloni în carouri, balonseide — o atitudine flegmatică la care concură și farmecul personal. Jonglînd, cînd calm, cînd nervos, cu meandrele anchetei, actorul dilată inteligent clipa de suspens a punerii sub semnul întrebării chiar și a identității sale. O singură observație: unele replici sînt inaudibile, din cauza rostirii precipitate, neglijente. Stela Popescu are prestanța, siguranța vedetei care-î întreține condiția artistică în așteptarea marilor roluri: acceptă o perucă și o postură care o fac aspră, antipatică, jucînd, cînd pe față, cînd învăluind, o eroină de



Vladimir Găitan și Aurel Giurumia

duzină, presupus odioasă intrigantă. O secondează, intervenind discret și eficace, evoluind misterios, dozându-și efectele, Silviu Stănculescu, în părintele Maxim, când micios, când tenebros, învăluit într-o pelerină neagră și cu o dubioasă beretă pe-o sprinceană. Pe post de victimă, plângăcios, neajutorat, Vladimir Găitan, își atacă în forță rolul, plin de elan dramatic, păstrându-se într-un nimerit, neostentativ plan secund, ferit de orice suspiciune pînă la momentul final. Dar condimentele, sarea și piperul care asezonează reprezentația sînt creațiile a doi actori. Sanda Toma — domnișoara Berton se lasă scaldată în intensă lumină a ridicolului, compunînd cu prețiozitate gesturile smucite ale unei infirmiere pătimase în costum de... vinător, o fată bătrînă, fără doar și poate, a cărei aparență de onorabilitate, cinste și probitate profesională — în conformitate cu regula intrigii — este roasă de o ascunsă patimă: jocurile de moroc. Mihai Păldărescu, după ce și-a etalat talentul în zeci de ipostaze, de la Nestor la Sganarelle, plăcîndu-i „personajele umile, coplesite de univers“, cochetează cu eroii picareschi. El face din La Merluce un *vieux clochard* al epocilor moderne, impostor de mică anvergură, mitoman cu respirație scurtă, pictor de ocazie, vagant și bețiv prin temperament, lichea cumsecade, cîndva malițios, acum senil și știrb, totuși vrînd să fie dirz. Un *petit chef-d'oeuvre*, o mică bijuterie pe care a cizelat-o cu tandrețe, transformînd-o în adevăratul punct de atracție al spectacolului.

Irina COROIU

TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA

REVELION LA BAI DE ABURI

de Emil Braghinski
și Eldar Reazanov

Cu totul îndreptățit mi se pare succesul de public de care se bucură pe scena constănțeană spectacolul cu **Revelion la baia de aburi** de Braghinski și Reazanov.

Piesa este o savuroasă comedie de situații, abil construită, scrisă cu vervă și inteligentă, plină de umor, fantezie și lirism difuz, bine temperat. Cei doi autori alcătuiesc un cuplu scriitoricesc admirabil sudat, inventiv, spiritual, moralizator cu măsură și discreție. În plus, ei abordează cu sensibilitate senină, neangoasă, problemele complexe ale omului contemporan, care n-a renunțat, nu poate renunța, la dragoste, tandrețe înțelegere, adică la valorile omenescului dintotdeauna. Fiind pe deplin în consonanță cu această nevoie profundă de im-

plinire a individului pe planul vieții personale, cuceritori, totodată prin știința de a descreți frunțile, Braghinski și Reznov (acesta din urmă este și un cineast reputat, autor, printre altele, și al tulburătoarei pelicule văzute pe ecranele noastre sub titlul **Gară pentru doi**), sint, atunci când scriu teatru, o garanție pentru reușita unui spectacol, dacă-i accep-tăm acestuia, ca premisă majoră, textul.

Ce istorisește, așadar, **Revelion la baia de aburi**? O întâmplare hazlie, desigur, deși deconspirată oarecum chiar din titlu), neprevăzută, din moment ce piesa este o comedie de situații. Centrul ac-tiunii comice este un medic celibatar, băiat bun, fără defecte mari, dar neho-tărît. Își amână mereu (spre nemulțumi-rea mamei sale, cuprinsă de îngrijorare în fața nerealizării sentimentale a fecio-rului) data fericitului eveniment al ma-trimoniei. Un perfid sentiment de teamă i se insinuează în apropierea da-tei fatale, și omul nostru dă bir cu fu-giții. Dar nu și în acest ajun de An nou, programat a fi petrecut cu logod-nica; aceasta urmează (în sfârșit, temă-torul june toamnătic își ia inima în dinți) să-și schimbe rolul cu cel de soție.

Toate ar fi fost bune dacă omul n-ar fi mers (potrivit unui vechi obicei) cu prietenii la baia de aburi. Pentru că aici are loc un preambul licoros la tradițio-nala sărbătoare, și Viktor Lukașin va lua avionul, în locul unui prieten, spre Leningrad. Unde se află o stradă, un bloc, un apartament și un mobilier ai-domă celor de la Moscova, unde locuiește el, numai că aici (aici intervine diferența specifică) stă o celibatară a-flată, ce coincidentă, tot în așteptarea unui logodnic. Are loc o răsturnare spectaculoasă și cei doi, Viktor și Na-dia, vor avea, la capătul unor întâm-plări de tot hazul, revelația iubirii.

Piesa, construită pe clasicul procedeu al confuziei, avînd drept țintă a satirei năucitoarele standardizări ale prea gră-bitei vieți moderne (în care se vorbește nu numai de blocuri, apartamente, mo-bilă-tip, ci și de sentimente-tip!), a fost pusă în scenă de Dominic Dembinski, tinăr regizor talentat care-și confirmă vocația și prin acest spectacol alert și amuzant, condus cu mînă sigură, de profuzionist.

Fără ostentație „novatoare” și detur-nări „hermeneutice”, regizorul găsește aici tonul potrivit unei montări ce se arată sprintară, delectînd un public do-ritor de comedie inteligentă.

Data premierei: 23 iulie 1985.
Regia: DOMINIC DEMBINSKI.
Scenografia: CONSTANTIN CIU-BOTARU.

Distribuția: VASILE COJOCARU (Viktor Lukașin); **ANA MI-RENA** (Marina); **DIANA CHE-REGI** (Galia); **ANA MARIA CĂ-LINESCU** (Nadia); **ILEANA PLOS-CARU** (Olga Nikolaevna); **EUGEN MAZILU** (Ippolit); **LONGIN MĂRTOIU** (Paul); **LIVIU MANO-LACHE** (Mihail); **TITUS GURGU-LESCU** (Aleksandr); **MINODORA CONDUR** (Tatiana); **LIVIU MA-NOLACHE** (Comentatorul).

Meritul regiei stă și în distribuția bine-gîndită. Viktor Lukașin i-a fost încre-dințat lui Vasile Cojocaru, surpriză ex-trem de plăcută în acest spectacol. Acto-rul are mobilitate și un farmec ușor bui-mac, cînd are dar și aplomb atunci cînd situația o cere, acoperind cu dezinvol-tură datele rolului. Realizează cîteva scene de savoare scenică; s-o amintesc pe cea de la baia de aburi, susținută re-marcabil și de actorii Longin Mărtoiu, Titus Gurgulescu și Liviu Manolache (prietenii lui Lukașin).

Ușor crispat mi-a apărut Liviu Mano-lache în rolul Comentatorului, căruia putea să i se găsească, regizoral în pri-mul rînd, o rezolvare mai fericită.

Tinăra actriță Ana Maria Călinescu debutează pe scena constănțeană cu ro-lul Nadiei. Este un debut, cum se spu-ne, promițător. Mai puțin convingătoare în prima parte a spectacolului, cînd îi „scapă” cîteva stîngăcii, ea are însă un joc mai concentrat, mai sigur în cea de-a doua parte, reușind să comunice cu na-turalete schimbarea stărilor sufletești ale personajului.

Logodnicul Nadiei, Ippolit, este confi-gurat cu precizie, într-o bună schiță ca-racterologică, de către Eugen Mazilu.

Se retine prezența Ilenei Ploscaru (mama Nadiei) într-un rol de mică in-tîndere, lucrat cu finețe. Nu sînt mai prejos nici Ana Mirena și Diana Cheregi (mama și, respectiv, logodnica lui Viktor), ambele stăpînind cu profesionalitate per-sonajele pe care le întruchiează.

Mirela Atanasiu și Minodora Condur (prietenele Nadiei) poartă fără complexe o sarcină scenică avînd o pondere redusă în economia spectacolului și contribuie cu onestitate la reușita acestuia.

Rezervele mele privesc spațiul sceno-grafic, (autor, Constantin Ciubotaru). Nu

înțeleg de ce a fost nevoie de afișarea (premeditată desigur) unui prost-gust (departe de scontatul efect de artă „navivă”), străin, de altfel, condiției personajelor. Cred că altfel se putea ironiza „tipizarea” vizată în text!

Altminteri spectacolul (agrementat sonor de o muzică eteroclită dar plăcută,

în fine, ca de Anul nou) e tonic și bine dispune, rămânând în memorie și grație finalului ingenios: o plutitoare secvență a imaginarei ceremonii nuptiale — „discurs” oniric al îndrăgostitului Viktor.

Carmen MIHALACHE POPA

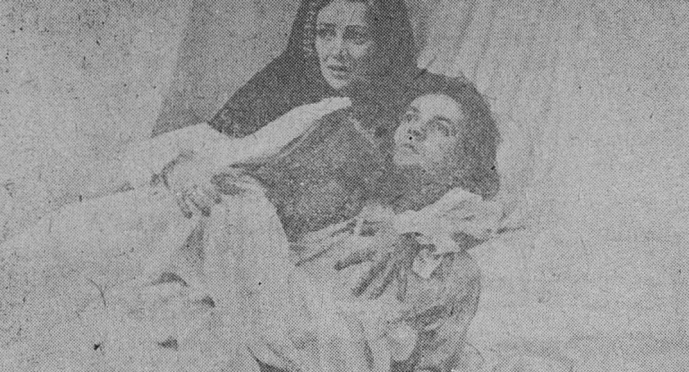
CARNET I.A.T.C.

■ MIORIȚA

de Valeriu Anania

„...Dacă voi fi izbutit să sădesc în sufletul studenților mei măcar o părticică din bucuria pentru frumos și adevăr...” Acesta a fost gândul care l-a însoțit pe tânărul profesor Mihai Mălaimare în pregătirea cu studenții săi din anul V (prima promoție curs seral) a spectacolului inaugural **Miorița**. Și autorul, poetul Valeriu Anania, atunci când a convertit balada în poem dramatic, a fost călăuzit de aspirația către ideala „dimensiune mioritică a sufletului românesc”. Păstrându-se în granițele folclorului autohton, a aglutinat posibile variante tematice și structurale ale acestui mit, fundamental pentru spiritualitatea poporului nostru. Alegoriei, care suprapune ceremonialul nuptial celui al morții, i se adaugă, pentru închiderea ciclului ritualurilor inițiatice, și nașterea, respectiv maternitatea, germinația, care învinge timpul. Tema iubirii cunoaște o gradatie ascendentă, de la evocarea primilor fiori iscați de ipotetici „zburători” pînă la forța sacrificiului spre binele ființei iubite. Dragostea de mamă este înobilată prin responsabilitatea întru continuitatea neamului. Păienjeniișul antinomiilor și paralelismelor, al repetițiilor și similitudinilor compoziționale evidențiază într-un contrast categoric și abjecția umană, josnicia caracterelor negative. Cîteva elemente, cum ar fi descîntecul mătrăgunei pentru dezlegare în amor, blestemul, interdicția introdusă ca factor de tensiune sau bocetul final, a cărui notă elegiacă este atenuată de înțeleapta resemnare, de încrederea în viitor, modifică topica inițială, egală asemeni înșiruirii nopții după zi. „Undeva în Carpați”, „Pe-un picior de plat, pe-o gură de raț” domnește o atmosferă bucolică epurată de nuanțe idilice sau sentimentale. În spectacol

contribuie în mare măsură la această impresie de austeritate cadrul scenografic inspirat și unitar stilizat: un univers arcadic sugerat din pînză și frînghie, într-o cromatică de alb și negru; doar lumina reflectoarelor animă natura astfel esențializată. Obiectul de studiu și în același timp ambiția de performanță în care au fost antrenați viitorii absolvenți au avut drept scop sensibilizarea la un anume tip de metaforă teatrală, într-o generoasă tentativă de vizualizare a acestui text care are meritul de a reda circulației valorilor în teatru un prim demers filozofic autohton privind devenirea biologică. Exaltarea cenzurată de rigorile versului și rimei atrage după sine un stil de interpretare aparte, euristic, în consens cu sincretismul specific creației populare și care tinde spre un elaborat hieratism al mișcării în scenă. Autorii montării (Mihai Mălaimare, secondat de Mircea Constantinescu, scenografa Rodica Roșu, cărora li s-a alăturat, ca de obicei, și șeful catedrei, profesorul Ion Cojar) au recurs, cu asentimentul autorului, la o reducere a textului, într-o entuziasmă strădanie unanimă de a conferi reprezentăției strălucire pe măsura minunatului cîntec original. Caracterul de exercițiu exemplar este certificat și printr-un important accent de distribuție: în spectacol a fost invitată Olga Delia Mateescu, în rolul Cătălinei actrița Naționalului aducînd scînteia și fiorul tragediei autentice. Cu firească modestie și cuvenit respect, studenții au dorit să nu existe prea mari discrepanțe între această frumoasă creație și evoluția lor. Așteptînd să atace la rîndul ei dificilul rol al bătrînei, Anda Călugăreanu face figurație cu mult zel, remarcîndu-se în personajul colectiv ce înglobează fetele și băieții muntelui. Stelian Nistor si-a schimbat chiar și fizionomia (respectiv, tonsura) pentru a fi cît mai aproape de imaginea modernă și totuși tradițională a unui Făt-Frumos cum este ciobănașul care poartă aici numele de Moldan: coordonatele rolului le stăpînește — are farmecul purității, seninătatea necesară, dar nu lasă să se presupună și acea sfîșiere



Olga Delia Mateescu, Iuliana Ciugulea, Stelian Nistor în „Miorița” de Valeriu Anania

interioară care-l aureolează pe erou. Iuliana Ciugulea, nefiind perechea cea mai potrivită pentru protagonist, încearcă să depășească handicapul unui util **contre-emploi** și-i reușesc câteva momente de transfigurare; în special prima apariție, ru o stranie sclipire în privire, plutind parcă peste nemărginiri: „Erai mai mult un gând, / O bănuială...”, „O stea crescută-n creștete de țărături”. Nu se păstrează însă la aceeași intensitate, jucând apoi corect, teatru. Constantin Cobimăniș nu a făcut un efort special pentru compoziția rolului baciului bătrîn, tatăl cu mintea betegită de vitregiile sorții, care se pregătește de marea întâlnire cu moartea, la fel de senin ca și fiul său. Scena în care, singur, reia jocul tinerilor de-a v-ați-ascunselea luminează o fracțiune de secundă semnificația aparent obscură a nebuniei lui înofensive. Cristina Oprean are deja o personalitate ce se anunță puternică, joacă cu nerv și uneori cu aplomb pe Bălușca, intriganta satului. Petre Panait este Vrîncu, îns de un orgoliu bolnăvicios care-și rostogolește ochii cu ură furioasă pentru cel care, salvîndu-i cîndva viața, l-a condamnat — zice el — la „un strai de rimă”. George Alexandru, în Hurmuz, mimează cu sensibilitate impulsivitatea dragostei incipiente. Miruna Birău dă stărilor contradictorii ale adolescenței Mărgărita impaciencia confuză specifică vîrstei. Dalila Gall tatonează deocamdată prin meandrele incerte ale eroinei sale, Roinița, îndrăgostita fără speranță. Traian Andrii, Lavru, își poartă statura impozantă cu stîngăcia plăvanului nu atât îndrăgostit, cît ros de o ascunsă pizmă. Venitabil emul al profesorului său, Mihai Gruia Sandu își desăvîrșește aptitudinile avansate și de data asta de particularitățile personajului. Scoruș, coropcarul, un negustor de mărunțișuri care jonglează cu mărunțișurile oferite spre vinzare: „Gata, gata, / Marfa-i gata! Hai, băiete, vin’ cu fata!”... Pînă la sfîrșitul acestui ultim an de școală e încă timp de împliniri...

■ ROSENKRANTZ ȘI GUILDENSTERN de Tom Stoppard

Actuala stagiune teatrală bucureșteană impune atenției la Studioul de teatru un remarcabil spectacol studențesc. Stă în tradiția acestui laborator de creație și lansarea de noi texte, nu numai de proaspete talente. Pentru debutul său regizoral, tînărul Radu Băieșu a tradus și acum prezintă într-o viguroasă montare piesa prin care, în urmă cu douăzeci de ani, englezul Tom Stoppard se afirma ca dramaturg. Textul își păstrează o deosebită prospețime, fiind susținut cu vervă și prin echivalențele românești, și prin imagistica reprezentației. Sclipitoare parafrază la **Hamlet**-ul shakespearean, tragicomedia **Rosencrantz și Guildenstern** sînt morți închide în sine un germen neconformist ce se cere dezvoltat, etalat, speculat. Polemizînd deschis cu teatrul absurdului, Stoppard simulează demolarea mitului hamletian, folosind termenii psihanalizei într-o perspectivă filistină, animat de o intenție declarat persiflantă. Se grăbește însă — pornind tot de la ideile fundamentale ale capodoperei — să clădească alte dileme existențiale, etern actuale. Narațiunea, departe de a fi regresivă, cunoaște o marcată progresie, într-o inedită ordine a raporturilor om-istorie. Odată cu negarea asimilării mecaniciste, scolastice, a valorilor, nu se recurge și la negarea limbajului; din contra, se produce o apăsătoare subliniere a valențelor replicii, de substanță dramatică, de consistență filozofică. Intriga nu rămîne la stadiul de conflict între cele două personaje și o absență generică, ci atacă îndrăzneț tema conștiinței ca instanță supremă. Chiar de la început se invocă un obsedant pariu al fiecăruia împotriva lui însuși. Sesizată



Scenă din spectacol

exact de către regizor, structura reverberantă a acestei piese în piesă (înglobarea antrenează o multiplă reflectare) este evidențiată cu sobrietate și rigoare și de scenografie (Ștefan Maitec), funcțională prin inventivitate, spectaculoasă prin simplitate. Element coercitiv considerat de Hamlet o excelentă capcană pentru vinovăția regelui, „spectacolul” își reafirmă virtutea demascatoare și în cazul celor doi eroi de plan secund, Rosencrantz și Guildenstern — unelte ale destinului implacabil. Povestea lor, inițial colaterală, este acum dilatată, reluată în contrapunct cu acțiunea principală. Pe fundalul implicării dialectice în realitate, pe de o parte, în iluzie, pe de alta, condiția de actanți marginali se vădește incompatibilă cu aspirația veleitară către statutul de categorici **raisonneuri**. Proclamându-și o falsă libertate, cei doi dau dovadă de necondiționată supunere față de nevăzuta autoritate de care depind, complăcându-se în stupiditatea situațiilor impuse, acceptate cu indiferență, din indolență, din lășitate. Într-o acută criză de identitate (sint mereu confundați, dar au și obiceiul de a se da unul drept celălalt), ei acționează pe principiul de efect ilar „piston-supapă”: cu debit inequizabil, Guildenstern pompează deducții și raționamente, Rosencrantz le aneantizează cu timpă candoare. Cei doi, în confruntarea cu purtătorul de cuvânt al artiștilor, Actorul, se eschivează, se ascund în spatele vorbelor, contestînd artei capacitatea de chintesentală reflectare, dreptul de a accede la adevărul absolut. Practicînd, cu mai multă sau mai puțină aplicație, maieutica adevărului relativ, aceste meschine individualități, a-

parținînd deopotrivă oricărui timp istoric, se pierd în derută și abulie.

Toate personajele sînt nu caractere, ci personificări ale unor concepte, în slalom printre seducătoare aforisme și paradoxuri. De aici și dificultatea interpretării unei astfel de scriituri moderne, ce pretinde o detașare, nu neapărat brechtiană, dar oricum insistent autoironică; în cazul de față intervenind și trecerile aproape simultane de la o ipostază la alta. Regizorul debutant nu ar fi putut să-și manifeste plener nici intuiția fină, nici gustul pentru subtilitatea jocului intelectual, dacă nu ar fi avut sprijinul regizorului și pedagogului Ion Cojar, al profesorului asociat Gelu Colceag, care au vegheat la reușita acestui spectacol de echipă. Admirabilă este desfășurarea de forțe a trupeii ambulante, care, în acordurile unei melodii suave, își face apariția pe un practicabil mobil, în chip de grup statuar — un evantai de brațe și capete — fabuloasă emblemă a acestor călători prin univers, actorii. Cerasela Stan (anul IV) se recomandă prin flexibilitatea extraordinară a trupului și prin percutanța privirii, fiind cînd personaj obidit, supus unui perpetuu travesti, cînd docila fiică, Ofelia. Carmen Ionescu (anul IV) conferă eleganță rece și augustă reginei. Mircea Rusu (anul IV), cu alura sa nostalgică de vedetă retro, capătă brusc însemnele perfidiei și cruzimii regelui. Mihai Bica (anul II) își compune pentru Polonius o mască inchiizitorială și un glas cavernos. George Alexandru este o simbolică prezență mută — pirat pe mările cunoașterii. Claudiu Stănescu (anul III), jucînd în aceeași seară și alături de colegii mai mari, și în spectacolul de la

Teatrul „Bulandra“, făcând deci „pende!“ cum se spunea pe vremuri, izbutește performanța de a fi cu strălucire Actorul, care conduce acțiunea pe făgașul zguduitoarelor revelații, cu tinerească dezinvoltură identificându-se și cu neobositul prinț. Protagonistii șochează prin aspectul lor mic-burghiez : jiletcă și melon, servietă și umbrelă amintind de Stan și Bran, și comportându-se asemeni popularului tandem, în virtutea unor elemente violent contrastante și totuși complementare. Lui Rosencrantz cel dogmatic, retardat din cauza obtuzității congenitale, Doru Bandal îi împrumută aerul său de inocență încă juvenilă. Dan Aștileanu își continuă evoluția, exersându-și talentul (cert, dar pîndit de o vagă umbră de cabotinism), pe o partitură nutrită din ambiguități de tot soiul, Guildenstern, un abil echilibrist al verbului, expert în subterfugii și acuzații, teribile și teribiliste...

Mereu se fac referiri la o putere obscură — un Godot atâteștiutor și atâteas-punzător, dar, în cele din urmă, vina tragică încovoie cerbicia celor doi eroi de farsă, care ignoră adevărul fundamental : răul sălășluiește în conștiințele maculate de compromis. „A existat, probabil, la început, un moment în care am fi putut spune nu, dar l-am scăpat. O să știu cum să procedez mai bine, data viitoare“. Cu mîna fermă, directorul de scenă a „tăiat“ finalul aici, pe această afirmație de un optimism derizoriu, factice, stupid. Replica este rostită de Guildenstern la adăpostul arlechinului. O pînză transparentă — evocînd parcă uitarea așternută adesea peste fiecă gravă experiență — acoperă pasarela pe care se află cei ce au figurat deopotrivă actori și personaje din lumea fictivă, din lumea reală...

Irina COROIU

Carnet A. T. M.

MOMENT INAUGURAL

Spectacolul *Rînduiești*, prezentat de grupul „Eveniment“ al Ansamblului Uniunii Tineretului Comunist la sediul Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale, a conferit momentului inaugural al înființării secției artiștilor amatori valoare de simbol. Artiștii profesioniști și amatorii s-au întrunit, într-o atmosferă sărbătorească, să-și rînduiască activitatea, să dea variatelor forme de conlucrare (practicate și pînă acum, la diferitele competiții naționale din cadrul Festivalului național „Cîntarea României“) o sporită eficiență.

De trei ori laureată cu aur (ediția a V-a a Festi-

valului național „Cîntarea României“, Gala tînrului actor de la Costești, Reuniunea artiștilor amatori de la Caracal), montarea realizată de actorul Constantin Fugașin, cu excelenta echipă de tineri (muncitori, funcționari, tehnicieni, juriști, elevi etc.), după poemul lui Marin Sorescu *La Lîlieci*, a stîrnit admirația autorului și a oamenilor de teatru, a generat idei fructuoase dezvoltate în dezbaterile ce a urmat.

Calitățile esențiale ale reprezentației — valorificarea cu farmec și prospețime a ethosului propriu satului românesc, expresivitatea atmosferei, vigoarea și pitorescul tipologiei, talentul regizorului de a converti substanța epică în structuri dramatice, utilizînd imagini teatrale semnificative — au incitat interesul autorului, care și-a mărturisit intenția de a scrie o piesă după *La Lîlieci*.

Referindu-se la competiția studenților-actori de la Craiova, Marin Sorescu a subliniat calitatea multor spectacole, dar a formulat și o observație cu valoare generalizatoare : e de dorit ca locul textelor ne-

semnificative, al montărilor în stil „cola“, lipsite de personalitate, și de gîndire artistică, să fie ocupat de scrieri valoroase, de încercări autentice teatrale.

Ideea promovării valorilor în mișcarea teatrală de amatori a constituit liantul dezbaterii, în cadrul căreia și-au spus cuvîntul autorizat artista emerită Dina Cocea, președinta A.T.M., criticii Valentin Silvestru, Margareta Bărbuță, Ion Toboșaru, cit și reprezentanții artiștilor amatori Romeo Săndulescu, directorul ansamblului artistic al U.T.C., Aureliu Manoliu, metodist la Casa de cultură „Mihai Eminescu“, Nicolae Iorga, jurist, artist amator, Petru Grosu, secretar literar al Ansamblului U.T.C. (care a preconizat înființarea la acest ansamblu al unui *Studio al actorului tînr*).

Multitudinea ideilor și inițiativelor formulate cu prilejul înființării la A.T.M. a secției artiștilor amatori, condusă de Constantin Fugașin, va contribui, neîndoios, la dezvoltarea armonioasă a activității artiștilor, atât profesioniști cît și amatori.

V. D.

SEMNAL

Atenție, „Țândărică“!
Se vine tare din urmă!

Potrivit schemei alternării sarcinilor pe care am elaborat-o de comun acord, nu-i așa? te duci la Bacău, la păpuși, îmi spune șeful. La Piatra Neamț ai fost nu de mult, la Galați, așijderea, e rindul tău să mergi la păpuși.

N-am încotro, accept (ca și cum aș fi avut vreo alternativă), știu cit prețuiește șeful mișcarea păpușărească. Eu însumi, frecvent spectator al reprezentărilor pentru prichindei, hlizindu-mă laolaltă cu ei de năzbitiile tigrișorului, elefântelului, minzului, norișorului singuratic, broscuței și celorlalte animăluțe, păsărele, floricele, s'mt nevoia să mă reintorc în anii atît de îndepărtatei mele copilării. Fie și pentru scurt timp. Fie și iluzoriu.

Șeful îmi vorbește cald și convingător despre rolul de prim rang pe care îl are teatrul de păpuși în formarea fragilei conștiințe a celor mici, dar eu nu-l mai ascult, mi s-a făcut dor de feți-frumoși și zmei.

La Bacău, băiete, îmi zic, o să fii acolo ca o sfeclă printre ridichi, cu mutra ta de conopidă pusă la iernat, la Bacău cu tine, să mănînci orez cu lapte, să ronțai bombonele, să bei chefir, să te culci devreme, să nu tropăi în sală, să-ți ștergi năsul, să spui frumos

cum te cheamă, ce-ai vrea să te faci cînd o să fii mare și pe cine iubești tu mai mult și mai mult. O să-mi lipsească, știu, vecinătatea severilor mei confrăți...

La Bacău, directorul Pușcută, unul dintre animatorii manifestării, mă pune pe gînduri: programul începe la ora 9 dimineața; după un spectacol sau două, de regulă două, încolonarea și, la masă! După masă, recreație o oră, pe urmă spectacole, două sau trei, de regulă trei. După spectacole, discuții, în plen sau pe secțiuni. La ora zece, toată lumea în pătucuri.

Sînt repartizat la grupa mare: Dorina Tănăsescu, Alecu Popovici, Al. T. Popescu, Mihai Crișan, Iuliu Rațiu, George Genoiu... trag cu coada ochiului la grupa mică... acolo, da, ai cu cine te juca...

Trece o zi, mai sînt trei, trec două zile, au mai rămas doar două, trei zile, mai e, vai, doar una, ce repede trece timpul, și ce frumos!

Acum, că am reintrat în tăbăcita piele a personajului meu, acum, eliberat de molipsitoarea stare sărbătorească în care s-au desfășurat cele patru zile băcăoane, acum, simt nevoia să mă detașez înțelept și rece, declarînd-

du-vă, sub cuvînt de onoare, următoarele:

La Bacău, au venit să se înfrunte, într-o competiție cu trofee, mai mult de jumătate dintre teatrele pentru cei mici din țară.

Mult mai mult de jumătate dintre spectacolele prezentate au fost, o spun cu toată convingerea, de excelentă calitate. Atenție, „Țândărică“, se vine tare din urmă!

Deși mai puține la număr, în raport cu dramatizările, adaptările și traducurile, piesele originale scrise pentru această specie de teatru au fost de ridicată valoare.

Devine din ce în ce mai evident improprie definiția speciei ca „teatru de păpuși“. Ea, specia, este teatru de păpuși, teatru de marionete, teatru de animație, teatru de cutie magică și altele, așa încît o încercare de re-definire a speciei se impune. Se va încerca, poate la viitoarea reuniune din mai, de la Constanța. Despre acestea toate, competent și pe larg, scrie isteafa mea colegă Carmen Mihalache Popa.

Mie nu-mi rămîne decît să încerc, atît cît îmi stă în puteri, să vă conving de o emoționantă și mai rar întîlnită stare de fapt:

(Continuare la p. 86)



Pe scena Teatrului Mic, se repetă una dintre capodoperele lui Cehov, *Trei surori*. Spectacolul va fi semnat de regizorul Cristian Hadjiculea. Scenografia: Romulus Feneș.

Încercînd să schițăm o posibilă imagine compozită a viitorului spectacol, am cerut citorva actori să ne împărtășească gândurile lor despre rolurile pe care le vor interpreta.

LEOPOLDINA BĂLANUȚĂ – Natașa

„Încerc un sentiment ciudat, fiind distribuită în *Trei surori* de Cehov. Acest sentiment ciudat nu este deloc liniștitor și nici îmbucurător. De ce? Pentru că a venit poate puțin prea tîrziu, după ani și ani cînd nu am avut prilejul să călătoreșc, cu mintea și cu sufletul, în universul titanilor dramaturgiei universale. Una este să citești marile texte, și alta e să te încumeți a le da viață scenică. Cehov este perfectiune, orotită de aripa dumnezeirii. E o lume diafană, și stranie, și subtilă, o lume ca un vis colorat în albul și-n culori de toamnă, sub bolta imensă a cerului rusec, în care străbat șoaptele stepei și tipătul cocorilor. Fără îndoială că în această lume trăiesc oameni, cu bucuriile și tristețile lor, cu visurile și eșecurile lor, iubind sau urînd, dar trăind ca-n vis, o viață subminată de neputința „faptului” ce poate determina ceva. Destinul fiecăruia dintre oamenii care circulă în această lume este un imens eșec. Natașa, însă, personajul ce-l am de interpretat, sfărîmă visul, mai întîi însușindu-se și apoi cu brutalitatea

ființelor primitive, dar cu instinct foarte puternic, alungîi vraja, trăiește, făptuiește ceea ce spune, și mai ales ceea ce nu spune, instalîndu-se confortabil și brutal peste tot ceea ce părea inefabil, plutare și vis. Personaj din familia spirituală a lui Lopahin, strivește vis și om, pasăre și floare, și instaurează pe acest loc, devenit arid, bunul-plac, gustul îndoielnic, arbitrarul. Nu știu sigur dacă Cehov a urît sau a disprețuit această categorie omenească, dar e evident că a cunoscut-o bine și a înfățișat-o magistral; sigur știu, însă, că eu disprețuiesc din adîncul sufletului meu acest soi de oameni, care, odată ce-i primești în casă cu bunăvoință și bunăcuvință, încetul cu încetul se instalează în propriu-ți univers, și pur și simplu te alungă, nu neapărat dîndu-ți un brînci, dar pentru că tu nu poți să mai suporti vecinătatea brutalității, bunului-plac, egoismul sălbatic cu care ți-au maculat aerul și locul în care ai trăit.

MONICA GHIUȚĂ – Olga

Este un exercițiu profesional extraordinar să intri în contact cu lumea lui Cehov; eu nu am avut acest prilej pînă acum, doar în anii de studii am lucrat rolul Ranevskata din *Livada cu vișini*. Mă apropiu cu emoție și evlavie de partitura Olgăi, partitură foarte grea și foarte frumoasă. Am deocamdată multe, multe semne de întrebare. Olga este o reală valoare; la 28 de ani — e un șoc, cînd realizezi că acest om sever și resimnat, care și-a asumat toate răspunderile și nu-și îngăduie nici o secundă



V I I T O R U L R O L

de ușurătate, are abia 28 de ani! — se resemnează la gândul că a rămas fată bătrână; inteligentă, cultă, dăruită muncii de profesoară; cu conștiința a ceea ce ar trebui să fie o viață de om; corectă, meditănd cu înțelepciune în ciocnirile celorlalți, dirijează întreaga acțiune, avînd relații directe cu toate personajele din scenă; pe de altă parte, de o ascunsă vulnerabilitate, sensibilă, introvertită, prematur obosită psihic. Năzuiește spre o altă viață, dar e înclinată să renunțe la orice bucurie. Licărul de speranță — întoarcerea la Moscova, gând care o urmărește tot timpul, nu numai pe ea, ci și pe ceilalți membri ai familiei, e un fel de zbucium steril, consumat în cuvinte mari; în fața deciziilor esențiale, ezităările ei sînt ca o boală incurabilă. Deocamdată, știu cum apare personajul în text; textul mă fascinează; încă nu știu cum va apărea scenic; cînd pornesc la lucru, nu pornesc cu idei preconcepute; în timpul lucrului ies la iveală tot felul de nuanțe care împlinesc ideea, îi dau chip.

CARMEN GALIN — Maşa

N-aș vrea să vorbesc încă. Totul mă sperie. Trei surori. Cehov. Spectacolul la Teatrul Mic. Stagiunea '85-'86. Maşa! Maşa din Trei surori. „Ah, Maşa!” exclamă cineva, și nu oricine. „Cine n-ar vrea să joace pe Maşa!” „Am jucat Maşa. Ce extraordinar rol!” exclamă cineva. Și nu oricine. Și mi se face frică. Tot mai frică. Și mi se face poftă. Tot mai mare poftă să o pornesc, s-o încep, s-o caut, s-o găsesc. Oare cum s-o găsească pe Maşa, cu mersul ei, cu silueta ei,

Maşa, care nu face nimic, care se împiedică de lene și de plictis, care e totuși bintuită de senzații pe care nu le stăpînește? Maşa lui Cehov. Maşa din Trei surori... Maşa! Cum va fi? Cît va fi a mea, atît cît să fie, să rămînă, măcar atît cît promit, acum, să pot.

RODICA NEGREA — Irina

Pentru că nu m-am gîndit niciodată că voi juca Irina — așa cum nu m-am gîndit nici la alte roluri — mi-e frică să recunosc că sînt bucuroasă de distribuirea mea în acest rol și mulțumită de încrederea ce mi se acordă. Tot ce pot spune, acum, este că aștept și că port în mine așteptarea Irinei; că mă umple starea ei și visez; visez la acest „pămînt al nimănui”. Sper — pămîntul făgăduinței. Și muncesc. Mă gîndesc. Dialoghez cu Irina... o las să se desfășoare așa cum vrea ea, eu urmînd-o din afară... Încă nu știu cum va fi atunci cînd voi izbui să-i detectez cele mai tainice mișcări ale sufletului, cînd va sosi momentul alegerii celor mai potrivite mijloace de expresie teatrală. Deosebit de inteligentă, cu o educație aleasă, deosebit de matură pentru vîrsta ei de 20 de ani, conștientă de imposibilitatea de a-și găsi liniștea, de a-și atinge fericirea; neștiind să-și ordoneze viața, viitorul îi este osîndit. Soluțiile pe care le are în față nu sînt decît niște soluții de conjunctură, doar o cortină; se agită de ele, dar aceasta nu rezolvă nimic. Este un personaj care arde, se topește. Viața i se pare tristă și fără rost. Pentru ea, munca este un fel de refugiu.

Maria MARIN

TINERI REGIZORI LA RAMPA

Florin Fătulescu



Tentația premierei absolute

La Brașov, orașul copilăriei sale, când era elev de liceu, Florin Fătulescu a montat la Casa Studenților **În așteptarea lui Godot** de Beckett, **Cintăreața cheală** de Eugen Ionescu și **Focul** de Dumitru Sculomon. Printre interpreți se aflau și școlarii, pe atunci, Șerban Ionescu și Marian Rălea. Ingenuitatea artistului amator, dăruirea și dragostea sa pentru teatru, plăcerea jocului i-au revelat poezia și miracolul scenei. Fătulescu începe o lungă ucenicie la teatrul din Brașov, unde, ca mașinist, recuziter, figurant, interpret al câtorva roluri mici, se inițiază de timpuriu în tainele artei spectacolului. Intră la Institut la secția de regie. Din perioada studenției i-a rămas recunoscător profesorului Ion Cojar, de la care a învățat să lucreze cu actorul. După ce debutează ca regizor profesionist pe scena din Brașov, cu o piesă științifico-fantastică, pleacă împreună cu un grup de actori proaspăt absolvenți la Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani, unde este repartizat. În cei

patru ani petrecuți în orașul minerilor s-a atașat de oameni și de locuri; a rămas cu amintirea puternică a întâlnirii cu un public dur, sincer și nesofisticat. Își continuă căutările din școală, ele concretizându-se în trei spectacole remarcabile, încununate cu premii, validate de critică — **Alegeți-l singuri** de Ivan Bukovčan, **În căutarea sensului pierdut** de Ion Băieșu și **Pluta Meduzei** de Marin Sorescu. După un scurt popas la Sibiu, revine la Brașov, unde găsește un climat de creație stimulator. Receptivitatea trupei, emulația creată de Colocviul de teatru contemporan, prezența regizorilor Eugen Mercus și Mircea Marin fac ca stacheta artistică a reprezentațiilor să fie mereu ridicată.

Activitatea regizorală a lui Florin Fătulescu, la aproape un deceniu de la absolvirea Institutului, prezintă câteva repere ce o particularizează. A montat mult în diferite teatre din țară; din punct de vedere valoric, însă, creația sa este inegală. Întîlnim piese semnificative în spectacole ce s-au impus prin modernitatea și actualitatea lecturii regizorale, alături de opțiuni repertoriale minore, în întreprinderi scenice modeste. Florin Fătulescu se remarcă de la debut ca un adevărat colecționar de premii în cadrul reuniunilor profesionale. Chiar afirmă că se consideră un produs al acestora, sprijinul și îndrumarea criticii fiind decisive în cariera sa. Tînărul regizor are merite deosebite în valorificarea dramaturgiei românești. Printre colegii de breaslă deține un record, montînd pînă în prezent — cu două excepții — numai piese românești, dintre care 15 în premieră absolută. Subliniem efortul regizorului de a aduce la rampă lucrări meritorii, mult timp ignorate (**În căutarea sensului pierdut** de Ion Băieșu, **Dirijorul** de D. R. Popescu), de a promova pe scenă comedia filozofică a lui Marin Sorescu.

Florin Fătulescu este un practician care cunoaște bine legile scenei, are un simț al ludicului care îi permite să înțeleagă psihologia actorului și să-i exploreze expresivitatea. Își recunoaște o anume timiditate în formularea intențiilor la nivel de concept. Declară că în timpul repetițiilor, în perioada lecturilor la masă, se ferește să propună caracterizări ale personajelor,

să țină disertații savante asupra textului. Spectacolul se naște din confruntarea directă cu interpretul, pe scenă. Limita proiectului pe care și l-a propus i-o dă jocul actorului. Contactul cu teatrul lui Ionescu și Beckett, în perioada când era elev sau student, i-a influențat viziunea regizorală. Mărturisește că se simte atras de ambiguitatea poetică a parabolei, pentru că aceasta îi acordă o mare libertate în alegerea semnelor teatrale. Decodificarea acestor structuri deschise îi obligă pe regizor și pe actor să renunțe la șabloane și stereotipii, să-și rafineze mijloacele de expresie. Parabola i se pare o modalitate dramatică ideală pentru a surprinde aspectele contradictorii ale vieții moderne, mutațiile produse în psihologia individuală și socială a epocii, realitățile complexe ale omului contemporan. În cele mai bune spectacole ale lui Fătuțescu întâlnim metafore cu valoare plastică, încărcătură lirică, deschidere filozofică, oferind o posibilitate de cunoaștere a omului modern și a relațiilor lui cu lumea. Problema pe care regizorul o dezbate în montările sale este criza spiritului, îngenuncherea și pervertirea acestei di-

mensiuni, care înobilează și dă verticalitate ființei umane. În **Pluta Meduzei**, în **căutarea sensului pierdut**, **Există nervi**, **Misterul Agamemnon**, **Cum vă place**, scena este populată de o lume abulică, căreia i se interzice sau este incapabilă să se confrunte cu adevărurile fundamentale ale existenței. Eroi ai acestor universuri fac parte din categoria „omului absurd”. Golul existențial pe care îl simt nu este un dat, ci un rezultat relațional în întâlnirea cu societatea și cosmosul. În piesa lui Băieșu, patru personaje minate de dorința de a da un rost existenței lor sterile se înhamă la o roată și, purtând conversații plate, pleacă în căutarea sensului vieții și al morții. Ușa gigantică, păzită de un om de serviciu și de o secretară, dincolo de care nu se află nimic — capătul odiseei personajelor — dă măsura aspirațiilor și vidului lor interior. O golgotă tragicomică traversează și naufragiații lui Marin Sorescu din **Pluta Meduzei**, încercând să escaladeze un copac a cărui coroană este o imensă mină. Cadrul plastic excelent realizat de Elena Buzdugan dădea în spectacol funcție gnoseologică șarjei, parodiei. În **Există**

Data nașterii : 4 iunie 1950, Brașov. Absolvent al I.A.T.C. „I. L. Caragiale”, promoția 1977, clasa prof. univ. Ion Cojar. Examen de diplomă : **Omul invizibil** de Ion Hobana după H. G. Wells (Teatrul Dramatic din Brașov). Spectacole : **Scaunele** de Eugen Ionescu — 1975, **Cum vă place** de William Shakespeare (fragment), **Trei surori** de A. P. Cehov (fragment) — 1976 (I.A.T.C. „I. L. Caragiale”), **Alegeți-l singuri** de I. Bukovčan, **Nuntă cu dar** de Bogdan B. Bogdan — 1978, **La lumina zilei** de V. Mureșanu și D. D. Ionașcu, **Petru Rareș** de Horia Lovinescu — 1979, **Pelle și caii verzi** de Mircea M. Ionescu, **În căutarea sensului pierdut** de Ion Băieșu, **Pluta Meduzei** de Marin Sorescu — 1980 (Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani); **Luceafărul** de Barbu Ștefănescu Delavrancea — 1979 (Teatrul de Stat din Arad); **Dirijorul** de D. R. Popescu — 1981, **Paiete și măgarii** de Gheorghe Vlad — 1982 (Teatrul de Stat din Sibiu); **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă** de Tudor Popescu — 1981 (Teatrul Național din Timișoara); **Nuntă cu dar** de Bogdan B. Bogdan — 1977, **Nimic despre sinziene** de Constantin Munteanu, **Paiete și măgarii** de Gheorghe Vlad, **A treia țepă** de

Marin Sorescu — 1982, **Milionarul sărac** de Tudor Popescu — 1983, **Tache, Ianke și Cadir** de Victor Ion Popa, **Politica** de Theodor Mănescu — 1984, **Adio, Pelle** de Mircea M. Ionescu, **Cum vă place** de William Shakespeare — 1985 (Teatrul Dramatic din Brașov); **Milionarul sărac** de Tudor Popescu — 1983 (Teatrul Giulești); **Există nervi** de Marin Sorescu — 1981, **Misterul Agamemnon** de Iosif Naghiu — 1984 (Teatrul de Comedie).

Distincții : Premiul pentru debut la Festivalul de teatru contemporan, Brașov — 1979 (**Alegeți-l singuri**); Marele Premiu și Premiul de regie la Festivalul dramaturgiei românești actuale, Timișoara — 1981 (**În căutarea sensului pierdut**); Premiul pentru regie la Festivalul de teatru contemporan, Brașov — 1980 (**Pluta Meduzei**); Premiul A.T.M. pentru regie — 1981 (**În căutarea sensului pierdut** și **Pluta Meduzei**); Mențiune la Colocviul regizorilor din teatrele dramatice, Birlad — 1981 (**Există nervi**); Premiul special al juriului la Festivalul de teatru contemporan, Brașov — 1984 (**Politica**).

Călătorie de studii în schimb cultural la Novi Sad, Iugoslavia — 1981.

nervi la Teatrul de Comedie, mozaicul de stări ale personajelor-arhetip din piesa lui Sorescu dezvăluia o umanitate ultragiată. Juxtapunerea de trăiri ale eroilor era subliniată în jocul actorilor printr-o subtilă știință a contrapunctului. Replicile aveau o mișcare vie, dialectică, adâncind perspectiva spectatorului asupra contradicțiilor epocii moderne. În crearea imaginilor scenice, Florin Fătulescu arată fantezie comică. Regizorul înlătură cu ironie sau sarcasm șirul măștilor pe care și le aplică personajele, demistifică ritualurile găunoase, ceremonialurile pompoase, gesticulația goală, energia pe care acestea o consumă pentru cauze derizorii sau absurde. Grotescul este de multe ori unul dintre polii de tensiune ai reprezentăției. Fătulescu dezvăluie caustic ceea ce ucide sensibilitatea și spiritualitatea omului, făcând din el un clown.

La teatrul din Brașov, spectacolul **Cum vă place** este construit în jurul unui motiv conținut în text: lumea văzută ca teatru, scena văzută ca un mare teatru al lumii. O căruță aduce în scenă o trupă amblulantă; bufonul rostește celebrul monolog: „Lumea toată este o scenă și toți oamenii sînt actori...”, după care interpreții, ajutați de costume și de câteva elemente de decor, creează curtea ducelui Frederic. Cadrul, deliberat teatral, sugerează un spațiu apăsător, populat de ființe golite de afectivitate, care își refuză accesul la frumos și la creație. Eroii execută la comandă absurde exerciții menite a le întreține o permanentă stare de violență. Muzica, mai ales, le este interzisă cu desăvîrșire. Singurul om care o aude, în pofida restricțiilor severe, este Bufonul. Codrul Ardenilor este în aparență un loc al evaziunii. Pe o poartă de mucava, pe care este desenat un cadru de natură artificial, tinerii, în căutarea iubirii și a fericirii, pătrund într-un fals Eden, oglinda deformată a unui mediu corupt în care orice ierarhie de valori este abolită. Sub bagheta unui duce farseur și

cabotin, personajele somnolente cîntă ilar celebrul cor din **Freischütz** de Weber. Prin umorul situațiilor ni se dezvăluie chipul adevărat al acestui tărîm. Bufonada eroilor, veselia lor tristă transmit o ușoară febră.

În **Petru Rareș** de Horia Lovinescu, **Politica** de Theodor Mănescu, **A treia țepă** de Marin Sorescu, registrul demersului regizoral se schimbă, devine grav. Personajele și evenimentele evoluează pe marea scenă a Istoriei. Personalități complexe, conștiințe de misiunea lor superioară la întîlnirea cu mecanismele social-politice ale timpului lor, Rareș, Bărbatul, Tepeș sînt arhetipuri ale omului istoric. Ei sînt eroi ai faptei, dar și naturi intelectuale care problematizează și se întrebă; meditează la raportul dintre ideal și realitate, legitate istorică și libertate, la sensul vremurilor ai căror marșuri și participanți sînt. În **Politica**, istoria recentă este investigată din perspectiva ecoului ei în ființa interioară a personajelor. În reprezentăția brașoveană, Fătulescu evidențiază o idee importantă din acest roman teatral politic, și anume că socialismul este revoluție; or, revoluția înseamnă luptă, dramă, dar și tragedie. Destinul celor vii și al celor morți din piesă exprimă tragismul unor existențe care și-au raportat gîndurile și actele politice la spirit. Este instanța supremă prin care prezentul cheamă la judecată trecutul, este forța care dă sens sacrificiului, demnității și măreției epocilor, care obligă individul să-și reprime instinctele, să-și domine angoasele, care, în perioadele de criză, ajută umanitatea să-și depășească tenebrele. Regizorul este interesat, în ultimul timp, mai ales de prospectarea relației dintre artă și putere în acele momente ale istoriei cînd valorile riscuiau să se degradeze, periclitare de agonia spiritului.

Ludmila PATLANJOGLU



prezente teatrale romanești peste nottara

Teatrul „Nottara“ pe trei meridiane

Franța

(6-31 iulie 1985)

La Festivalul de la Avignon, trupa Teatrului „Nottara“ din București s-a prezentat cu *Les aigles rampent* (À la recherche de Victor Hugo) de Romulus Vulpescu. Rezultatul? Premiul special al juriului și invitația de a participa la ediția următoare a festivalului, cu spectacolul premiat și cu încă un spectacol din repertoriul teatrului laureat.

La cîva timp după ce semnificațiile succesului s-au sedimentat, ne-am adresat LUCIEI MUREȘAN.

— Cum s-a născut spectacolul cu care v-ați prezentat în Festival?

— Am pornit cu intenția de a omagia figura lui Hugo. Am început prin a alege fragmente din opera marelui romantic, pentru a ajunge să surprindem manifestările spiritului său în epocă și, de aici, impactul operei cu publicul,

atunci și acum. În mai puțin de trei săptămîni, Romulus Vulpescu a scris scenariul, făcînd un colaj din multiplele reacții ale scriitorilor vremii la victoria lui *Hernani* (moment de afirmare deplină a lui Hugo și a romantismului în general). Pentru „cei cinci“ (Elena Albu, Dană Dogaru, Alexandru Repan, Dan Micu și subsemnata) a urmat o lună de repetiții, dure dar fascinant de creatoare, unde fiecare venea zilnic cu idei noi.

— Odată ajunși la Avignon, nu cred că a fost simplu să se găsească un spațiu de joc...

— Deloc. Erau 270 de trupe. Fiecare și amenaja scena unde reușea să prindă un locșor. Trupa lui Peter Brook își închiriască la cîțiva kilometri o grotă pentru un spectacol-experiment (*Mahabharata*). Teatrul din Chaillot și Comedia Franceză închiriaseră două întinse platforme din oraș pentru spectacolele lor cu *Macbeth* și respectiv, *Lucreția Borgia*. Întreg Avignonul era o scenă imensă pe care se vorbeau zeci de limbi. Deși dădeam cinci reprezentații pe zi în garajul pe care îl închiriasem, ne găseam totuși timp să urmărim cele mai interesante spectacole, acestea fiind programate cînd toate celelalte se sfîrșeau (după ora 22).

— Cum s-a impus mica noastră trupă?

— După primele zile (în care avusesem circa 15—20 de spectatori), s-a dus vestea că românii au un spectacol în limba franceză, despre Hugo, cel tocmai atunci sărbătorit. „Sala“ noastră a început să devină neîncăpătoare, reacțiile spectatorilor, din ce în ce mai calde, pînă cînd, după o reprezentație, cineva m-a strigat cu viu accent italianesc: „Lucia!“.

Era Aldo Nicolaj, care, auzind că în trupa românilor se află o actriță care la București joacă în spectacolul cu piesa lui, *Ex*, a venit, m-a recunoscut și mi-a mărturisit că este foarte impresionat de spectacolul nostru. Traversînd piața, de la ferestre, de la mesele cafenelelor, am început să auzim strigîndu-ni-se: „Bravo, les roumains! Salut, les roumains!“

Cu o săptămînă înainte de încheierea festivalului, ni s-a înmînat Premiul special al juriului, iar președintele juriului, după ce ne-a invitat la ediția viitoare, ne-a făcut onoarea de a ne servi drept ghid în locuri istorice ale orașului, precum Palatul Papilor. O recunoaștere a îndrăzelii creatoare și ingeniozității ce operează în arta scenică românească.

IUGOSLAVIA

(26—29 septembrie 1985)

La cea de-a XIX-a ediție a BITEF, țara noastră a fost reprezentată de Teatrul „Nottara” cu spectacolul Cum vă place de Shakespeare, în regia lui Dan Micu. Evoluind în secțiunea a doua a festivalului (desfășurat de această dată sub emblema „clasic și anti-clasic”, pe scena „Atelier 212”), participarea românească a suscitat numeroase reacții favorabile din partea participanților și organizatorilor. Cu privire la cele de mai sus, am cerut amănunte DOINEI PAPP, de la secretariatul literar al teatrului.

— Cum a reflectat presa prezența trupei noastre ?

— Apărind alături de trupe renumite precum Theater der Stadt din Heidelberg, Teatrul Taganka din Moscova sau Teatrul Chaillot, Teatrul „Nottara” a atras de la bun început atenția specialiștilor. După spectacolul nostru, buletinul festivalului, cotidienele („Borba”, „Politika”), dar mai ales conferința de presă au semnalat viziunea inedită asupra comediei shakespeareene. Criticul Jovan Ćirilov, selecționar pentru țările est-europene, și-a argumentat public opțiunea, considerând spectacolul Teatrului „Nottara” important pentru ilustrarea unei sensibilități artistice noi în abordarea comediilor marelui Will, și-n egală măsură, pentru „starea de neliniște creatoare care conferă vitalitate teatrului românesc — fapt binecunoscut și apreciat de-a lungul anilor la BITEF”. Regizorul Mira Trailović, energica directoare a festivalului belgradean, care a comentat spectacolul românesc la televiziune și la radio, ne-a transmis aprecieri elogioase: „Spectacolul vostru evită clișeele. În plus, vedește un formidabil spirit de echipă”.

— Cum s-a manifestat la BITEF spiritul de echipă ?

— Spiritul de echipă (foarte apreciat în spectacol) s-a mai verificat o dată, în împrejurarea nefericită a îmbolnăvirii lui Alexandru Repan chiar înainte de înregistrarea TV (hotărâtă de la București, imediat după alegerea spectacolului pentru festival).

— Ce-ați mai avea de adăugat ?

— Păstrăm de la Belgrad și amintirea colaborării cu un devotat prieten, poetul și traducătorul Adam Puslojić, cel care, dorindu-ne cât mai mult succes, ne-a asigurat traducerea simultană. Considerăm prezența noastră în această ediție a festivalului un prilej în plus de afirmare a valorii școlii românești de teatru.

O imagine de ansamblu a festivalului ne oferă actorul MIRCEA DIACONU :

— Spre regretul meu, am fost silit să constat că festivalul nu s-a mai prezentat la aceleași cote profesionale ca în urmă cu câțiva ani. Cred că în atenția celor investiți cu putere de selecție și apreciere a avut de data aceasta prioritate experimentul înțeles mai degrabă la nivelul expresiei decât la acela al structurării discursului scenic. Un experiment cu... măsură ! Aș zice că în acest fel au canonizat și această noțiune de experiment în arta teatrală, au clasicizat-o. Sigur, de multă și meritată atenție s-au bucurat spectacolele cu o coerență și o consecvență a ineditului din actul scenic, dar au trecut la fel de nevinovate și spectacole unde ceva spus la un moment dat altfel, ciudat, era suficient pentru a le conferi atributul de „experiment”. Știu că pentru un actor nu e deloc dificil să joace stanislavskian într-un spectacol-șarjă sau într-un spectacol-manifest. De aceea, aș cere unui festival de talia acestuia să fie mai pretențios cu sine. Numai așa își va putea ierarhiza valorile, tendințele creatoare în arta scenică actuală. Iar un spectacol precum cel cu care ne-am prezentat noi acum ar putea fi mai amplu analizat decât a fost caracterizat prin formula vagă : „O tendință a manifestării spiritului festivalului”.

(12—28 decembrie 1985)

În cadrul schimburilor culturale, Teatrul „Nottara“ a făcut un turneu în Uniunea Sovietică. Cum au fost apreciate cele trei producții de referință pentru arta scenică românească a ultimilor ani (Karamazovii — dramatizare de Horia Lovinescu și Dan Micu după Dostoievski; Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu — ambele în regia lui Dan Micu; Micul infern de Mircea Ștefănescu, în regia lui Mihai Berechet)? Cum s-a desfășurat dialogul creator al trupei românești cu oamenii de teatru sovietici? Am solicitat câteva impresii participanților la turneu.

— În calitate de realizator a două spectacole diferite ca substanță dramatică și modalitate de expresie, ce părere aveți, DAN MICU, despre impactul acestora cu publicul sovietic?

— Pentru mine, acest real succes confirmă valabilitatea anumitor idei în ceea ce privește textul dramatic și arta spectacolului, idei pe care însă le-am avut atunci, în momentul lucrului la **Jocul vieții...** (1979) și **Karamazovii** (1981). Astăzi nu mai consider că aceste experiențe scenice mă reprezintă; între timp, s-au produs schimbări în gândirea mea artistică, în calitatea uneltelor folosite.

— Un exemplu ar fi Cum vă place, pus în scenă tot la „Nottara“.

— Dar și **Noaptea furtunoasă** la Teatrul „Petőfi“ din Veszprém — Ungaria și **O scrisoare pierdută** la Koupjo — Finlanda. Dar, ca să revenim la recentul turneu, trebuie să spun că, dincolo de succesul repurtat, de cronicile mai mult decât favorabile, de cuvintele elogioase rostite de actori, regizori, dramaturgi din orașele în care am jucat, am simțit nevoia, la discuțiile de după spectacole, să amintesc de momente mai „la zi“ ale activității noastre. Asta, datorită interesului gazdelor pentru fenomenul teatral din țara noastră. De altfel, ni s-au

cerut oficial textele pieselor **Micul Infern** și **Jocul vieții...**, desigur în vederea unei versiuni scenice la M.H.A.T., iar eu am primit invitația de a pune în scenă o piesă românească la Teatrul „V. F. Komissarjevskaja“ din Leningrad.

— Așadar, veți avea ocazia să veniți în fața spectatorului sovietic cu o gândire regizorală înnoită.

— Iar amintirii recentului turneu, sper să-i adaug o imagine mai exactă a îndrăzelnelor mele profesionale, așa cum este firesc și necesar, în efortul oricărui creator de a aduce la rampă producții cu adevărat esențiale.

— **ALEXANDRU REPAN** și **ȘTEFAN SILEANU**, ați avut de susținut partituri complexe și variate atât sub raportul compoziției cit și al mijloacelor de expresie. Ce ne puteți spune despre întâlnirea cu publicul din țara-gazdă?

ALEXANDRU REPAN: Succesul **Karamazovilor** în spațiul spiritual al creatorului lor s-a datorat în mare măsură calității dramatizării noastre, viziunii lui Horia Lovinescu și Dan Micu asupra karamazovismului și ponderii pe care au acordat-o personajului Ivan. Publicul, omenii de teatru sovietici au remarcat propunerea spectacolului de a-l considera drept personaj central pe Ivan, cel ce visează să schimbe lumea pe care o disprețuiește. Emoția cu care așteptam să văd cum va fi primită această nouă interpretare, în vreme ce dramatizările anterioare îl aveau în centru pe Dmitri, n-a fost mai mică decât aceea cu care am urmărit reacția publicului pe măsură ce dădeam viață personajului din **Jocul vieții...** Părerea mea este că-am reușit să transmit în totalitate ce mi-am propus cu aceste roluri.

ȘTEFAN SILEANU: Aș mai adăuga că realizarea efectivă a comunicării s-a datorat în egală măsură jocului de echipă (manifestat în ambele spectacole, în ciuda faptului că se întâlneau mai multe personalități actoricești cu stiluri de joc proprii) și excelenței traduceri, simultane, de care am beneficiat și care a făcut ca publicul să nu rămână niciodată în urma interpretării noastre sau să piardă din semnificații.

— Ce aflăm despre acest turneu, din perspectiva actorului tânăr, confruntat cu un public exigent? Adresăm această întrebare **DANEI DOGARU** și lui **DRAGOȘ PÂSLARU**.



După spectacolul de gală cu „Karamazovii“

Pe scările M.H.A.T.

DANA DOGARU : Pentru mine, emoțiile au fost mult mai mari decât în țară, unde joc în continuare pentru săli pline. Dar cu atât mai importantă a fost reacția publicului, a specialiștilor, care au considerat că „l-am redat pe Dostoievski îmbogățit în semnificații“, într-un spectacol — „moment de excepție a aducerii pe scenă a acestui roman“ și „un exemplu de înaltă artă teatrală“ (regizorul Oleg Efremov, criticul M. Svîtkoi). Sălile pline, uneori chiar supraaglomerate, ca de exemplu la Leningrad, felul cum eram priviți, așteptați, abordați, toate acestea înseamnă foarte mult pentru un tânăr actor.

DRĂGOȘ PĂSLARU : A fost un moment emoționant acela în care cercetătorii de la muzeul Dostoievski ne-au cerut permisiunea să fotografieze spectacolul. Ei doreau astfel să facă loc în casa scriitorului (pentru care există un cult aparte) unei mărturii asupra felului cum oamenii de teatru din România au înțeles să se apropie de Dostoievski.



Grupaj realizat de

Dan GUSTESCU

www.ziuaconstanta.ro



Distribuția piesei „Micul infern” de Mircea Ștefănescu, în fața teatrului-gazdă

● Portret la 2 000 de km

Dreaptă, cum îi stă bine unei generălese, valsind ca pe vremuri la balurile ofițerilor, muștrindu-i pe toți ai casei cu limbă ascuțită, de soacră, dar și cu nemaipomenita tandrețe a omului care iubește viața, Silvia Dumitrescu-Timică a fost personajul cel mai îndrăgit al turneului. Spun „al turneului”, pentru că „mama noastră” — cum îi spun colegii — a fost prima și pe scenă și în excursii și la întâlnirile oficiale și la micile agape intrate în ritualul turneelor. A fost ovaționată, chemată pe nume la rampă, căutată la cabine, așa cum se cuvine unei veritabile vedete. La Moscova, un cunoscut pianist îi săruta cu ferveare miinile, încercând să-i explice cât este de fericit că a cunoscut-o. „Spasiva” — au-

zeam peste capetele zecilor de spectatori-admiratori, care o așteptau la ieșirea din teatru. La Lenin-grad, pe drumul lung și întortochiat de la scenă la cabină, spectatorii făcuseră un culoar. Degetele-i firave, în mânușile purtate în actul III, abia mai reușeau să caligrafieze, pe zecile de programe, numele actriței bucureștene. N-am îndrăznit niciodată s-o întreb dacă are emoții, dacă se simte oșosită, dacă o bucură aceste reușite. Cîteodată, doar, observam că se adresează colegilor cu numele personajelor din Micul infern: marea artistă trăia aievea visul frumos al unui spectacol neîntrerupt, în care nu există bariere de înțelegere, ci doar încredere în artă și în oameni.

D. P.

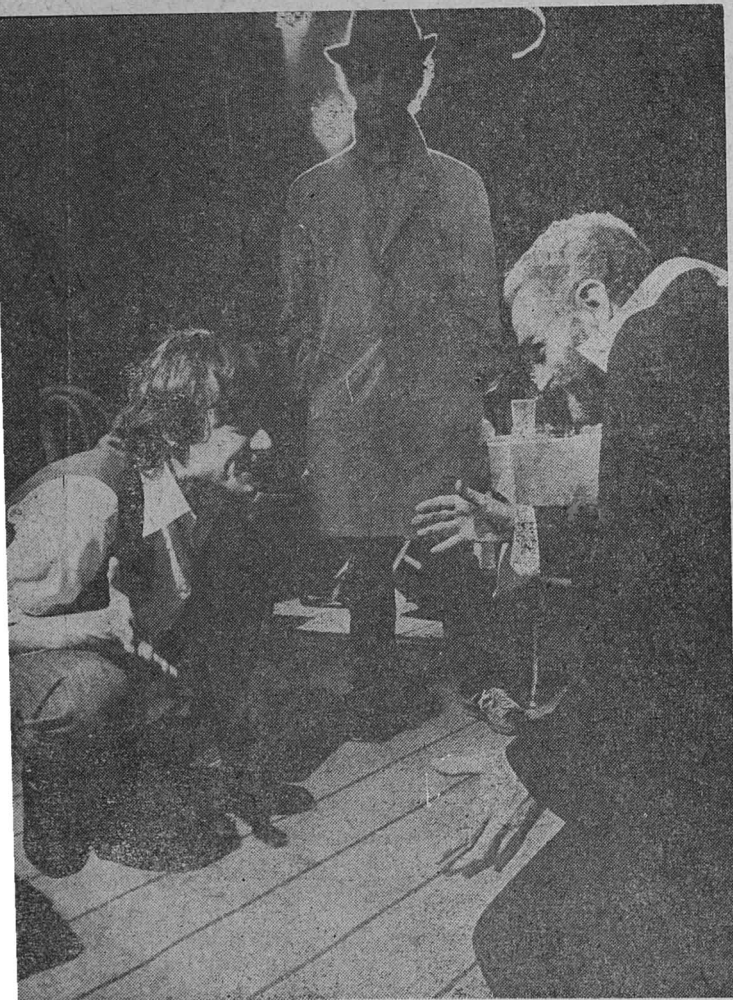
„Jocul vieții și al morții...”

de Horia Lovinescu
în R.P. Polonă

Un succes al dramaturgiei românești în lume

După reușita montare a lui Dan Micu pe scena Teatrului „Nottara” cu piesa lui Horia Lovinescu *Jocul vieții și al morții* în deșertul de cenușă, după transpunerile scenice făcute de Ferenc Kovács la Teatrul de Nord din Satu Mare (secția maghiară) de Kincses Elemer la Teatrul Național din Tirgu Mureș (secția maghiară), de Mircea Cornișteanu la Teatrul Național din Craiova, iată că textul lovinescian cunoaște o nouă și interesantă viziune scenică la Teatrul Dramatic din Białystok, R. P. Polonă. Traducerea aparține Ionei Kopytewska. Adaptarea și regia sînt semnate de Jacek Pacocha, scenografia, de Malgorzata Walusiak, iar ilustrația muzicală este realizată de Tadeusz Wozniak. Interpretii Andrzej Redwans (tatăl), Rafal Zabinski (Abel), Marek Moroz (Cain) și Danuta Borsuk-Jozwik (Anna) — au avut de trecut un examen dificil, după mărunțirea făcută de însuși regizorul spectacolului: acela de a transmite cu mijloacele teatrului modern un mesaj esențial și viabil despre raportarea individului la Destin, mesaj cu rezonanță mitică, dar de o acută actualitate. Viața trebuie să continue, depășind impasurile istorice sau greșelile oamenilor, dar pentru asta e necesar optimismul (conștientizat sau nu). Tonică rezolvare a unei confruntări dramatice. Vigoarea spectacolului — s-a remarcat, imediat după premieră — s-a datorat modului cum acesta a reușit să structureze convingător discursul dramatic.

D. C.



oarpelii de peste hotare

Compania Amoros și Augustin

În numele relațiilor de colaborare și prietenie pe care Teatrul „Tândărică” le întreține cu artiști păpușari din lumea întreagă, iată, după trupa de animație din Bratislava și după germanul Albrecht Roser, a poposit pe scena sa și compania franceză Amoros și Augustin.

Relativ tinăra (a debutat în 1976), compania e de fapt un tandem compus din Luc Amoros și Michèle Augustin, care s-a afirmat cu trei spectacole de marionete adresate copiilor: **Marele voiaj, Arlechinada, Charlotă cu ciocolată**. După patru ani, cei doi artiști s-au reprofilat, încercând să reinvie milenara tradiție a teatrului de umbre. Buni cunoscători ai acestui mod specific de expresie și apelând la tezaurul artei orientale — pictură, muzică, literatură —, ei au creat un personaj original, numit Püberg, eroul de pergament.

Püberg, un fel de bufon tragicomic, a devenit protagonistul primelor spectacole pentru adulți și adolescenți: **Cit e ceasul, doamnă Pătrunjel ?, Pinocchio, În pîntecele balenei**.

„Operă obscură și rizibilă pentru o flacără și patru voci”, **Püberg și moartea** (spectacol cu care cuplul a reputat succese incontestabile, obținând numeroase distincții la festivaluri de gen), prezintă pe un ecran de pergament tragedia căderii Imperiului bizantin, sub presiunea forței armate a sultanului turc Mahomed II. Eroi (împăratul Constantin, nebunul curții — Püberg, frumoasa curtezană, cititoare în stele, comandantii de armate) sînt și ei desenați pe pergament, ca și



grosul trupelor, flota maritimă și... răchetele nucleare.

Făcînd umbrele să gliseze pe ecranul luminat, artiștii francezi găsesc soluții fine și subtile pentru a avertiza împotriva dezastrului pe care-l provoacă dezlănțuirile oarbe ale pasiunilor războinice.

Semnificația tragică a Morții atotstăpîitoare, dansînd grotesc pe mormanele de cadavre ale armatelor zdrobite, pe trupurile eroilor — atît ale celor care au încercat să se împotrivescă, cit și ale celor care au privit nepăsători pericolul —, pe capetele miniaturale ale mulțimii derutate și înspăimîntate, tulbură și pune pe gînduri, în pofida convenției oarecum ostentative stabilite de spectacol, în care minuirea paravanelor pictate, împinse cam stîngaci cu un soi de sulite lungi, descoperă, pe alocuri, și imperfecțiuni de tehnică.

Calitatea principală a acestei reprezentări se datorează talentului desenator Amoros. Am admirat fără rezerve siluețele în stil oriental, suite de figuri parcă în filigran, ale căror contururi în peniță sînt colorate cu rafinament; deosebit de expresive, chipul Morții (un arabesc de tigve mari și mici), precum și figura hazlie a micuțului Püberg, cu coif și guler-platoșă, cu pantaloni bufanți de arlechin. De mare efect, muzica semnată de Richard Harmelle, executată cu virtuozitate la o uriașă combină muzicală (clopoței japonezi, tobe mari și mici, talgere, cînele, clape) de un veritabil om-orchestra, care cîntă și la microfon!

Spiritualul text al lui Augustin a generat o performanță de interpretare; prin calibrul și amplitudinea registrului acestei singure voci, se exprimă perfect și nuanțat toate personajele piesei.

Un spectacol cult, a cărui anvergură intelectuală ne-a cucerit.

Valeria DUCEA

SCENOGRAFIA



DAN JITIANU

Scenografie și Kitsch

Utilizarea tot mai frecventă a cuvîntului **Kitsch** în ultimele decenii justifică numărul mare de studii teoretice ilustrate și al albumelor conținînd incursiuni în variate domenii contaminate de **Kitsch**.

Dacă asupra definiției termenului părerile autorilor sînt contradictorii, în schimb ele sînt aproape unanime în privința caracterului general al fenomenului și a ariei lui de răspîndire în timp și în spațiu.

Jacques Sternberg explică în introducerea albumului publicat cu mai bine de un deceniu în urmă controversele apărute în legătură cu definiția termenului prin caracterul evolutiv istoric al fenomenului. Legîndu-l de ideea de prost-gust (*kitschig* — de prost-gust, în germană), dificultățile explicării cuvîntului cresc. Gustul diferă esențial în funcție de o determinări social-culturale ale indivizilor, iar, pe de altă parte, gustul se schimbă permanent, determinînd schimbarea model.

Un exemplu elocvent de schimbare a gustului îl constituie poziția față de obiectele artei 1900 : considerate de prost-gust în deceniul șase, sînt reconsiderate în deceniul șapte și devin sic. **Art Deco**, disprețuită în deceniile 6 și 7, este redescoperită în deceniul 8 și devine ultima modă. Pe de altă parte, **Kitsch-ul** nu se limitează la citeva exemple sau categorii, el proliferază în lumea contemporană, punîndu-și amprenta asupra artelor plastice, literaturii, arhitecturii, teatrului, publicității, comerțului etc. El devine invincibil și penetrant, în special acum, în civilizația bazată pe excesul consumului.

După Jacques Sternberg, trei sînt caracteristicile principale ale **Kitsch-ului**: **Excesul, Falsa grandoare și Sentimentalismul**. El scrie : „Ar fi imposibil să stabilim cu precizie cite procente de prost-

gust, prostie și lipsă de valoare concură la realizarea **Kitsch-ului**, dar nu putem respinge ideea că **excesul** este chiar substanța vitală a **Kitsch-ului**. De aceea, **Kitsch-ul** este asociat atît de des cu bizarul, cu capriciul, cu aberația. A nega existența elementului exagenării ar însemna să admitem că tot ce ne înconjoară e **Kitsch**, de la cea mai banală vitrină, de la cel mai anost tablou pînă la cel mai searbăd spectacol. Ar fi foarte laborios să catalogăm toate produsele de prost-gust ce se vînd cu profit. **Kitsch-ul** are însă o dimensiune de zi cu zi. Să luăm un exemplu. Construcția de locuințe ieftine nu este în nici un caz **Kitsch**, dar *Sacre-cœur* din Paris este un monstru de piatră și frîscă bătută“.

Mai departe autorul publică două liste de inventar : prima a unui salon din 1890 (perioada apoteozei **Kitsch-ului**), a doua a unui living din 1960 (perioadă realist-funcțională). „Aceste inventare, captivante și din punct de vedere clinic, ne spun despre **Kitsch** mai mult decît o mulțime de investigații teoretice. Ne spun, mai ales, că în 1890 un salon era o colecție de obiecte nefolositoare, poate de falsă valoare artistică, dar caracterizantă într-un anume sens, o harababură bizară, oarecum ridicolă, oricum însă neobișnuită. Cel puțin era ceva. Un loc de întîlnire al viselor și uzanțelor, al plictisului și neobișnuitului, al artei și al imitației. Dacă privim la inventarul din 1960, într-o epocă a realismului și anti-**Kitsch-ului**, observăm cum livingul a devenit o anexă a bucătăriei și a băii. Un loc trist și strict funcțional, unde televizorul, caloriferul, ceasul și telefonul dau tonul. Armonie prin mediocritate. O civilizație de magazin universal într-o montare realizată prin comandă postală.

(Continuare la p. 89)



de presă teatrală românească

1893

Revista teatrelor. Publicațiune literară, artistică, ilustrată. București-Craiova, sept. 1893—aug. 1898 (cu întreruperi între 1894—1896). Format 33 × 24. Director, Ion Livescu. Biroul direcțiunii: București, str. Brezoianu 29; Craiova, str. Tîrgului 47. B.A.R.P. II.610.

Colaboratori: Th. D. Speranția, I. A. Bassarabescu, C-tin Mărculescu, Vasile Leonescu, Bonifaciu Florescu, Mircea Demetriade etc.

Această „publicație unică în țară”, condusă de actorul Ion Livescu, cuprinde „articoli de istorie dramatică, literatură dramatică, poezii, nuvele, recenzii teatrale, biografiile artiștilor și portretele lor, relații despre theatrele din străinătate”. Emulul lui Hasdeu, Th. D. Speranția, publică, în mai multe numere, cursul său universitar **Istoria literaturii dramatice moderne**, cu numeroase exemple din dramaturgia română. Colaborări masive ale actorilor-publiciști: Vasile Leonescu semnează portrete ale confrăților. Ion Livescu imprimă poezii, Mircea Demetriade, articole de atitudine. Revista este un „magazin” bine informat, pentru un public larg.

1895

Programul Teatrului Național. București, 16 sept. 1895—14 apr. 1898. Format 33 × 24. Redacția, administrația, tipografia: „Guttemberg”, J. Göbl, str. Doamnei 20. 56 de numere. B.A.R. P.I-II 511.

Conține programul reprezentației, subiectul piesei și informații teatrale. Apare numai în timpul stagiunii. Are și o versiune în limba franceză, „pour les représentations de la Comédie française”, apărută între 25 apr. 1895 și 14 apr. 1898. B.A.R. P. I—II 511.

1897

Teatru. Musică. Modă. București, 24 oct. 1897—13 martie 1898. Săptăminal. Format 48 × 33. Editura tip. **Universul** Luigi Cazzavillan. 20 numere. B.A.R. P.IV.971.

Abundă în informații amănunțite privind spectacolele curente de teatru. La **Curierul teatrelor**, sint nominalizate repertoriile trupelor cu stagiune permanentă sau efemeră din întreaga țară. Toate acestea, printre grațioase modele vestimentare și în vecinătatea partiturilor muzicale în vogă.

1898

Moda parisiană. Teatru și musică. București, 20 martie 1898—29 ian. 1899. Săptăminal. Format 48 × 32. Tip. **Universul** Luigi Cazzavillan, str. Brezoianu 11. 29 numere. B.A.R. P.IV.845.

Acest ghid pretențios al vieții mondene va continua, în versiune franceză (doar titlul este românesc), publicația **Teatru. Musică. Modă** (vezi supra), în aceeași formulă grafică.

Programul teatrelor. București, 1 oct. 1898—30 apr. 1899. La fiecare reprezentatie a Teatrului Național. Format 30 × 23. Editura ziarului **Adevărul**. B.A.R. P.I-II 511.

Ca și precedentul program al primei noastre scene, pe care îl continuă (vezi supra), este fundamental pentru studiile de istorie teatrală, prin distribuțiile, biografiile, ilustrațiile conținute.

În această stagiune, în care Teatrul Național e condus de Petre Grădișteanu, debutează, la 1 oct. 1898, Lucia Sturdza. Ea „intră în teatru fără nici o diplomă oficială — n-a frecventat conservatorul, nici n-a jucat până azi pe vreo scenă”. Era însă licențiată în litere și filosofie!

Idem, pentru stagiunea 1899—1900, deschisă la 26 sept. 1899, cu **D'ale carnavalului și Năpasta**.

Bucarest artistique. Revue hebdomadaire des spectacles et concerts. București, 6 oct. 1898—26 nov. 1898, „parait tous les jeudis”. Format 30 × 20. Redactor-șef, Raymond Manigot de Cacerès. Red. și adm. str. Episcopiei 3. Total șapte numere. B.A.R. P. II 1464.

Adresată unui public restrâns, snob, publicația se interesează și de soarta Teatrului Național (direcția Petre Grădiș-

teanu), recenzind spectacole, popularizând actori (Elena Theodorini). Copleşesc şi-rile teatrale pariziene. Se exaltă curentul novator al scenei conduse de Antoine. Numeroase notiţe privind viaţa de zi cu zi a Bucureştiului artistic.

Anuarul I al Societăţii pentru crearea unui fond de teatru român pe anii 1895/6, 1896/7, 1897/8. Braşov, 1898. Format 16 × 23. Tipografia Ciurcu et comp. B.A.R. P I 11769 (reapare în 1910—1911).

Colaboratori : Vasile Goldiş, Iosif Vulcan, Valeriu Bologa.

Organ publicitar şi conţinând actele justificative ale prestigioasei **Societăţi pentru fond de teatru român**, constituită la Deva în 1870, avînd ca prim scop stringerea de fonduri pentru zidirea unui Teatru Naţional în Transilvania. Curînd, **Societatea...** devine, prin numeroasele-i filiale, un important focar de cultură naţională prin teatru (pe larg, în **Thalia română** de Ştefan Mărcuş, Timişoara, 1945), pregătînd spiritele pentru „unirea cea mare”.

Se publică actele şi cuvîntările rostite la adunările generale anuale ale **Societăţii...** de la Braşov (26—27 oct. 1895). Făgăraş (27—28 sept. 1896). Orăştie (13—14 iunie 1897). La aceste adunări, cuvîntează vicepreşedintele Iosif Vulcan, înflăcărînd spiritele. La Orăştie, precizează printre altele : „Ori din ce parte am studia neamul românesc, pretutindenea dăm de eti-

cheta de noblăţ a obîrşiei sale vechi. În toate ale lui, în datini, în poesie, musică şi port, găsim germenii clasicităţii. (...) Ar fi un păcat naţional, de care ne-am face răspunzători înaintea urmaşilor noştri şi ne-am atrage dispreţul lumii : de cumva am rămîne şi mai departe nepăsători faţă de elementele noastre culturale”.

1900

Curierul Teatrului Naţional. Stagiunea 1899—1900. Craiova, 23 febr.—1 martie 1900. Format 24 × 17. Tip. I. Macovei, Craiova, 2 numere. B.A.R. P.I.40007.

Popularizează spectacolele Agathe Bârsescu, care va juca „pentru prima oară în limba română” **Hero şi Leandru** de Grillparzer (trad. Haralamb Lecca) şi **Medeea** de Lagouvré. Din ansamblu, Ion Livescu, C-tin Mărculescu, Achiil Georgescu.

Almanahul artistic pe anul 1900. Bucureşti, ed.-tip. M. Rădulescu, ştr. Atelierului 10. Fără alte indicaţii bibliografice. Format 9 × 26. B.A.R. P.I.10550.

Important pentru biografiile unor actori, muzicieni, pictori. Date preţioase despre C. Nottara, Aristizza Romanescu, Vasile Toneanu, Agatha Bârsescu, Ion Petrescu, Elena Theodorini, Al. Vlădescu, Petre Liciu. Anecdote din viaţa culiselor, epigrame etc.

Ionuţ NICULESCU



Spectacolul cu piesa *Mobilă şi durere* de Teodor Mazilu la Teatrul „Bulandra” a depăşit trei sute de reprezentaţii ● La Editura „Eminescu”, în colecţia „Rampa”, a apărut volumul de teatru al lui Adrian Dohotaru, care cuprinde piesele *Insomnie* şi *Îndrăgostiţii* de la nouă seara. ● Teatrul de Stat din Sibiu a prezentat în premieră spectacolul *Cadrilul de Liviu Rebreanu* în regia lui Matei Vorodî şi scenografia lui Mugur Pascu. ● Semnalăm un nou volum de proză scurtă al actorului Mircea Diaconu : „Scaunul de pînză al actorului”. Volumul a apărut la Editura „Meridiane”. ● La Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri” din Iaşi se repetă Visul unei nopţi

de vară de Shakespeare, în regia Cristinei Ioviţă şi scenografia Doinei Răpeanu. ● Pe scena Teatrului Mic au început, sub conducerea regizorală a lui Dan Piţa, repetiţiile cu Amurgul burghez de Romulus Guga. ● La Teatrul Dramatic din Constanţa se află în pregătire Aceşti ingeri trişti de D. R. Popescu în regia lui Dominic Dembinski şi scenografia lui Constantin Ciubotaru. ● Tînărul dramaturg Viorel Savin a publicat la Editura „Junimea” volumul de teatru *Jocul de dincolo de ploaie*. ● Fotografia publicată în revista noastră nr. 11—12/1985, la pag. 24, îi reprezintă pe actorii Dorina Lazăr şi Eugen Ungu-

reanu. Ne cerem scuze pentru confuzia făcută. ● În pregătire la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoşani : Mătrăguna de Machiavelli şi Între patru ochi de Aleksandr Ghelman, ambele spectacole în regia lui Eugen Traian Borduşan. ● Printre laureaţii revistei „Flacăra” pe anul 1985 : dramaturgul Platon Pardău, regizorul Mihai Manolescu şi actorii Olga Tudorache, Melania Ursu, Marin Moraru şi Gheorghe Dinică. ● Redactorii şi colaboratorii revistei „Teatrul” mulţumesc călduros tuturor celor care le-au adresat urări de bine cu prilejul Anului nou. Această plăcută sarcină şi-a asumat-o cu bucurie

FAIMA

Mari actori români ai secolului 20 despre ei înșiși

George Vraca



Prezentare și selecție
de VALENTIN SILVESTRU

George Vraca a fost unul din cei mai puternici și mai sensibili bărbați ai scenei române moderne, actor de teatru de o mare distincție și frumusețe, relevabile în drame și tragedii, actor de film robust și elegant. Un disc i-a reținut vocea plină, gravă și catifelată, rostind versuri eminesciene cu un colorit pasional deosebit și într-o impecabilă frazare.

Era de o îndepărtată origine aromână. S-a născut la București, la 26 noiembrie 1896, într-o familie de funcționari. A urmat gimnaziul la Giurgiu și liceul în Capitală. A făcut studii de agronomie, secția botanică. A și funcționat o vreme, ca agronom, la o moșie ilfoveană. Apoi, ca institutor la o școală primară dintr-o suburbie bucureșteană. A luptat eroic, ca sublocotenent în regimentul 2 Grăniceri, pe frontul primului război mondial, căzînd rănit la Oituz (în aceeași zi în care, alături de el, cădea, lovit de schije, și Sică Alexandrescu). S-a înscris la Conservatorul din București; după doi ani debuta, student fiind încă, în piesa *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu. S-a impus iute și definitiv, pe scena companiei Bulandra, apoi la Teatrul Național și în citeva trupe particulare. În 1944 a înființat Teatrul „Victoria”. În 1960 a fost numit director al Teatrului „Nottara”.

Cele peste 150 de roluri cărora le-a dat fizionomie, suflet și vlagă într-o carieră de peste patruzeci de ani au fost foarte diverse. De unele, artistul își a-

mintea, la maturitate, zîmbind. El a fost însă creatorul lui Faust pe scena noastră, i-a interpretat pe Hamlet, Oedip, Vlaicu-Vodă, a jucat, totdeauna cu proeminență și originalitate, în piese de Alecsandri, Victor Eftimiu, Nicolae Iorga, Camil Petrescu, Adrian Maniu, Laurențiu Fulga, cu predilecție vădită pentru personajul istoric proiectat pe un grandios fundal de epocă. A interpretat, cu un patos caracteristic și cu adîncă pătrundere psihologică, eroi de-ai lui Shakespeare, Molière, Racine, Shaw, O'Neill. Fie că era un comandor năprasnic în *Fintina turmelor* de Lope de Vega, sau un interiorizat intelectual revoluționar în *Trenul blindat* de Ivanov, ori un militant taciturn în *Fiul meu* de Gergely Sándor, ori un poet tulburat în *Ovișu* de Alecsandri, el își afirma personalitatea unică printr-o concentrare excepțională a privirii, măreția gestului, vibrația rostirii. Tudor Arghezi a scris o frază memorabilă despre actor: „E încredut ca o strună de oțel plină de murmure și în repaus”.

A fost un veritabil artist-cetățean. Și un gînditor, meditațiile sale asupra condiției actorului, relației artistului cu timpul, responsabilităților teatrului față de societate, obligațiilor generațiilor vișt-nice față de tineri aparînd în numeroase articole, confesiuni de creație, interviuri. S-a manifestat în film — încă din 1925, de la pelicula făcută cu Jean Mihail, *Datorie și sacrificiu* și *Televiziune*, turnat de Casa Paramount în

Franța, pînă la **Tudor**, realizat de Lucian Bratu în 1962 —, apoi la radio, a rostit versuri în case de cultură și cluburi muncitorești, a scris un îndrumar pentru artiștii amatori. În ampla convorbire pe care am purtat-o cu artistul — de fapt, timp de cinci ani — și pe care am publicat-o în cartea **Personajul în teatru** (Editura Meridiane, 1966) —, el a mărturisit, la un moment dat: „Etapă importantă în biografia mea este una singură: ziua cînd mi-am dat seama și totodată am simțit marea bucurie că munca mea nu mai reprezintă o ambiție personală, fie ea cît de nobilă, ci că această muncă e dăruită oamenilor, și

anume, acelor oameni care nu mai fuseseră niciodată la teatru“. În „Teatrul“, nr. 11 din 1963, s-a mărturisit autobiografic, în „Rolurile mele“.

Ultimul personaj pe care l-a zămislit a fost Richard al III-lea, în piesa cu același nume de Shakespeare, o interpretare monumentală, inegalată pînă azi. A fost răpus de o boală perfidă, muncind însă, cu o nemaipomenită dăruire, pînă în ultima clipă, o clipă neagră din anul 1964. Despre viața și creația acestui artist autentic, care a fost și un om bogat sufletește și un veritabil intelectual al timpului nostru, vorbește cartea ce i-a fost consacrată de Valeria Vraca și Dinu Bondi, apărută în anul 1967.

Confesiuni directe și indirecte

Nu am preferință pentru cutare ori cutare roluri. Și-apoi, niciodată nu am cerut rolurile: mi s-au dat. Așa s-a făcut că am jucat în piese din toate genurile dramatice, de la tragedie la comedia bufă... Naționalul mi-a oferit cele mai frumoase roluri și încă într-un interval de timp scurt... Am jucat în mai mult de jumătate din numărul total de piese reprezentate pe scena sa în ultimii opt ani. (Interviu acordat lui Tudor Mușatescu, 1929)

N-am obiceiul să regret acțiunile mele, căci cu tot pesimismul și cu toată blazarea pe care mi le atribuie unii proști psihologi, în realitate eu sînt foarte optimist... Nu iubesc prea mult teatrul. Deseori am nostalgia vechii mele confesiuni. Trebuie să știi că primele culturi de bumbac și de alune americane în țara noastră le-am făcut eu... După ce voi împlini 45 de ani nu mă voi mai urca pe scenă... Aș fi vrut să fiu un artist desăvîrșit și nu sînt. (Interviu acordat lui Ioan Massoff, 1931)

În **Faust** am avut cea mai puternică creație a mea... Rolul din **Troilus și Cresida** e frumos, liric-dramatic, dar am impresia că s-ar fi cerut pentru el un interpret mai tînăr. Eu sînt bun pentru roluri de bătrîn.

— Ce alt rol te-ar tenta?

— Hamlet. Probabil că-i voi da o interpretare lirică, spre deosebire de maestrul Demetriad, care-l interpreta într-o manieră romantică. În tot cazul, e un rol care încununează cariera unui artist.

— Cum compui un rol?

— Este știut că un rol nu poate fi compus decît cu ajutorul regizorului. (Interviu acordat lui F. O. Fossian, 1936)

E drept că, pentru un actor, preocuparea de fiecare zi este crearea de roluri, dar cu toți sîntem datori a împlini o

misiune mai înaltă față de neamul nostru. Și porunca de la care nu mă pot abate este să-mi dau toate puterile mele pentru ca teatrul românesc să devină un instrument viu și puternic de artă și cultură românească, cu care să întărim și să înălțăm sufletul oricărui român, nu numai al celorva privilegiați cetățeni ai municipiilor de mari bugete. Cînd cetățeanul din comuna cea mai uitată de Dumnezeu va fi văzut un **Despot-Vodă**, un **Răzvan** și **Vidra** sau un **Domnul Noțar** atunci voi fi realizat cel mai frumos rol. (Scrisoare publică adresată lui Eugen Mirea, 1937)

— Excețînd începutul carierei, care anume etape ale biografiei dv. artistice le considerați drept cele mai importante?

— Cred că nu este exagerat să spun că etapa cea mai importantă nu-i nici debutul meu artistic, nici premiera lui **Hamlet**, nici evenimentul împlinirii celei de-a 100-a piese, sau a celei de-a 200-a piese jucate.

Etapă importantă în biografia mea este una singură: ziua cînd mi-am dat seama și totodată am simțit marea bucurie că munca mea nu mai reprezintă o ambiție personală, fie ea cît de nobilă, ci că această muncă e dăruită oamenilor, și anume, acelor oameni care nu mai fuseseră niciodată în teatru.

Înainte vreme aveam mereu conștiința că joc eu, actorul George Vraca, și **pentru mine**. Or, astăzi simt că prezența mea în scenă are o valoare obiectivă, subordonată unei idei care mă depășește pe mine ca individ și se înscrie în sfera valorilor general-umane. A-ți angaja talentul și priceperea nu pentru tine exclusiv, ci a-ți le pune în slujba scenei, și, prin urmare, a nenumăratelor mii de spectatori — iată „momentul“ prin care socotesc că mi-am cîștigat o

viziune superioară asupra artei și funcției acesteia în societate.

— Aveți vreo preferință pentru un anumit gen dramatic, vă interesează în principal o anumită categorie de piese, un stil ?

— Zicalele „cite bordeie, atîtea obicei“, „cîți oameni, atîtea gusturi“ nu se pot aplica și în cazul de față. Hugo spunea că „geniul dăruiește umanității portretul său“. Unul, rizind ; altul, plîngînd ; alții, gîndind... Plaut rîde și ne dăruiește pe **Amfitrion**. Rabelais rîde de asemenea și da oamenilor pe **Gargantua**. Și Cervantes rîde și ne da pe **Don Quijote** ; rîde și Beaumarchais, iar din risul său se naște **Figaro**. Și, să nu pară curios, Moliere plînge și da oamenilor **Avarul**, în timp ce Shakespeare visează și-l da pe **Hamlet**, Eschil gîndește și-l dăruiește pe **Prometeu**. Portrete ale umanității.

Întîmplarea face ca pe unii din cei citați și pe alții, necitați, eu să-i fi interpretat pe scena teatrului nostru. Încercări mai mult sau mai puțin izbutite, figuri cărora m-am silit să le dau viață. Aș putea să îmi scriu alături de ele, din nou, și figurile eroilor din piesele clasicele noastre. Pe acelea ale lui Vlaicu, Răzvan, Despot, Ovidiu, Horațiu și ale altora. Într-un cuvînt, iată-ne în plin teatru clasic.

A fost o vreme cînd eram convinși că preferința mea merge spre un asemenea teatru. N-aș putea spune că astăzi m-am lepădat de acest crez. Dar, deși „arta e lungă și viața e scurtă“, cum spune un dicton latin, mi s-a întîmplat și mie, ca atîtor altor artiști, să întîlnesc în drumul meu și altfel de genii, care au înălțat spiritul omenesc și care au promovat progresul și umanitatea. Iată dar că astăzi, după o brumă de experiență, și de viață, și de artă, pot afirma că atunci cînd am luat contact — și spiritual, și sufletește — cu acești constructori de viață nouă, cu tulburătoare lor prezentă, concepția mea despre artă s-a îmbogățit cu ceva nou.

— Care sînt premisele de la care porniți în făurirea unui personaj ? Ce principii călăuzesc procesul dv. de creație ?

— Nu m-aș referi numai la mine, ci la un corp de principii generale care mă călăuzesc și pe mine, ca pe atîția alții, aparținîndu-ne deopotrivă fiecăruia. Artei moastre teatrale, ca și tuturor artelor în general, îi este dată toată libertatea — oferită oricărei activități a gîndirii. Libertățile se acordă însă cu o singură condiție : cine se folosește de ele, rămîne răspunzător. Așadar, iată că și artistul este realmente răspunzător de a sa. Cînd o folosește rău — adică neglijînd scopul educativ și caracterul popular al artei, spiritul de partid care

animă orice creație artistică —, nu mai trebuie să ne întrebăm dacă e bun sau prost artist. De pe această poziție trebuie privite datele procesului de creație a actorului nou, de astăzi, în ceea ce privește întruchiparea personajelor. Adevărul moral trebuie să-l vezi deopotrivă în viață ca și în artă, îndreptat spre bine, spre frumos, spre progres, spre dragoste de om și să-l faci să apară ca atare din orice rol jucat. Eu personal, din punctul meu artistic de vedere, numesc aceasta înțelepciunea erei socialiste. Din această înțelepciune am luat și eu cît am putut. Cîmpul artei socialiste este atît de vast, încît nu e tocmai ușor să prinzi totul dintr-o dată.

Trebuie să adaug că această nouă educație în artă și prin artă da mai mult ca oricînd întreaga frumusețe a adevărului ; în același timp, ascute și mintea, mărește puterea de convingere a artistului, îl ajută să păstreze măsura. Iată datele cu care mă așez să descifrez un rol nou.

A orîndui orice lucru la locul său, a ști care este locul fiecărui lucru, a ști ce reprezintă o faptă omenească, nu numai în viață dar și în artă, a avea o idee fermă despre ordinea de fapte careia îi aparține, a explica toate cauzele acelei fapte — iată ce stăpînim azi.

— Sînteți de părere că în educarea profesională a actorului trebuie aplicat cu precădere un anumit sistem — din cele ce se înfruntă acum în ideologiile teatrale ?

— Nu există nici un sistem și nici o școală de teatru care să poată prelinde că posedă rețete și recomandări ce urmează a fi aplicate mecanic. Educația profesională nu trebuie să tindă la altceva decît la ușurarea procesului de creație, la asigurarea unor condiții care să-l aducă pe actor în situația de a-și pune în lumină posibilitățile creatoare. Așa trebuie privite metodele menite să ducă la perfecționarea laturii lăuntrice (psihice) a actorului și la perfecționarea celei exterioare (fizice), la tehnica interioară care tinde la crearea condițiilor necesare pentru nașterea procesului de creație, și la tehnica exterioară ce urmărește realizarea unui aparat fizic în stare să traducă în expresie subtilitățile procesului de trăire. Importanța educării laturii exterioare este lesne de înțeles : fără perfecționarea aparatului fizic, bogăția creației lăuntrice ar rămîne mută, neîmpărtășită.

Tehnica exterioară presupune o serie întreagă de studii și exerciții practice pentru dozarea vocii, pentru dobîndirea unei măiestrii verbale, pentru deprinderea scriemei, a dansului etc. Toate acestea, bineînțeles, se cer și prive



Hamlet — George Vrăca

ticate în strînsă legătură cu tehnica interioară.

Desigur, orice fel de educație devine deșertăciune dacă actorul nu pune pasiune în ceea ce face, dacă nu lasă flacăra fierbinte a talentului său să țîșnească liberă, dacă nu face din fiecare rol un proces de viață. Una din cele mai mari primejdii ce pîndesc arta noastră, ceea ce ar duce chiar un mare talent la lucruri plate, lipsite de emoție, este să te situezi ca actor pe poziția unui simplu interpret, a unui executant nepăsător. În tot ce facem, în studierea rolului, în alegerea mijloacelor artistice, în întrușiparea scenică a unui personaj, în integrarea noastră în ansamblul spectacolului, trebuie să se simtă participarea noastră vie, pasionată. N-avem voie să reproducem pur și simplu un rol; nu trebuie să copiem mecanic și plat realitatea; ci să dăm o sentință asupra fenomenelor înfățișate. Publicul trebuie să fie cîștigat de noi. Trebuie să meargă cu noi. Să ia parte laolaltă cu noi la ceea ce se petrece pe scenă, la fragmentul de viață pe care-l

tălmăcim. (Convorbiri cu Valentin Silvestru, 1959—1964)

Teatrul era pentru mine un domeniu atît de străin, atît de îndepărtat, încît doar de vreo două ori, ca eiev, am fost spectatorul unor piese românești, pe care Naționalul din București le juca cu săli goale. Preocupările mele erau cu totul altele: jucam rugby și învățam la Școala de agronomie. Visam ca, după absolvirea acestei școli, să plec în Franța, la o facultate vestită pe vremea aceea, pentru a mă întoarce de-acolo inginer agromom. Eram convîns că voi schimba fața pămîntului și voi reuși să cresc nu știu ce specie rară, așa, un fel de floare a fericirii oamenilor...

Dar războiul a bătut peste anii noștri tineri, a îngropat multe visuri... sau, cel puțin, pentru cei mai norocoși, a amînat toate planurile de viitor.

Războiul, cu toate nenorocirile și umilințele lui, cerea noi sacrificii. Și deși abia împlinisem douăzeci de ani, iată-ne, peste noapte, făcuți sublocotenenți și trimiși în linia întîii, numai buni de hrană pentru tunurile nemțești. Oituzul, Mărășeștii au însemnat pentru mulți din generația mea încheierea tuturor socotelilor. Pentru alții — între care m-am numărat și eu —, lungi și agonizante zile de spital. Dar acolo, în lazaretul acela de la Iași, în încăperea în care zăceau treizeci de oameni, în care miasele de rană infectată se îmbinau cu izul usturător de sudoare — acolo, atunci, s-a petrecut ceva cu totul neașteptat, care avea să-mi schimbe pe de-a-ntregul rostul vieții. Această întîmplare atît de hotărîtoare a fost întîlnirea mea cu Maria Ventura, cu Nottara și George Enescu. Mi-aduc aminte ca acum: era o după-amiază încinsă, de sfîrșit de august. Toropeala ne cuprinsese într-atît încît pînă și gemetele și suspinele amorțiseră. Dar, pe neașteptate, s-a deschis ușa și a intrat mai întîii Enescu, urmat de Maria Ventura și de Nottara. Vizita avea scopul să încerce — cu ajutorul artei acestor mari maeștri — să ne mîngie suferința noastră. Enescu a cîntat, cei doi magicieni ai scenei au spus versuri... Mai pe urmă au stat de vorbă cu fiecare din noi. Pe mine m-au întrebat ce ocupație am și m-au pus să le povestesc ceva.

— La teatru nu te-ai gîndit niciodată? — a întrebat așa, din senin, Maria Ventura.

— La teatru? — m-am minunat eu. Apoi am blîguit, puțin cam încurcat: N-am fost decît de vreo două ori la teatru...

Jar bătrînul Nottara mi-a mărit stîin-

jeneala, rîzînd cu o poftă de uriaș.

— Nu asta te-am întrebat — a urmat Maria Ventura. Voiam să știu dacă nu te-ai gîndit niciodată să devii actor.

— Actor ? — m-am minunat, mai tare ca la început. Dar pentru asta mai trebuie și talent.

Maestrul a ris iar, la fel de uriaș. auzindu-mi răspunsul. Dar Maria Ventura a rostit simplu și liniștit :

— Tocmai... !

Și atît de simplu și liniștit a spus ea vorba asta, încît parcă m-a înfiorat.

Cînd am părăsit spitalul, în loc să plec la București, la părinți, am rămas în orașul refugiuului și seară de seară urcam scările Naționalului ieșean. N-am pierdut nici unul din spectacolele pe care Maria Ventura, secondată de actori bucureșteni și ieșeni, le-a dat în capitala Moldovei.

În toamnă — nu întimplător — am uitat să mai plec în Franța, la facultatea aceea vestită de agoronomie — tot nu întimplător — m-am dus să-l caut pe Nottara. Maestrul, de bună seamă foarte dibaci în a citi gîndurile, a ris iar, cutremurător, a treia dată, și așa m-am pomenit intrat la Conservator.

Aci, la Conservator, Nottara și Soreanu au cioplit cît mai bine ce era de cioplit în mine, m-au învățat ceea ce se poate învăța, dar, mai presus de orice, mi-au insuflat dragostea și respectul pentru meserie.

În 1920, am jucat pe scena Teatrului Comedia — unde se adăposise compania Bulandra — primul meu rol în piesa lui Victor Eftimiu. **Cocoșul negru.** Decoriile erau sumbre, pline de simboluri. Tony Bulandra, în rolul Diavolului, purta un costum impresionant și avea accente de mare gravitate. Îl interpretam pe Paznicul cel bătrîn, întruparea cinstei, a spiritului de deșteptare, de sacrificiu și devotament. Purtam barbă și mustați strasnice, îmi compusesem mers și gesturi de bătrîn, glasul mi-l făcusem dogit de ani. Măturisesc deschis însă că, de cum intram în scenă, cu aceste elemente bine studiate, elanul versurilor mă fura, mă lăsam prins, fără să vreau, de incantația lor, și mă pome-neam rostindu-le cît se poate de vibrant și de tinerește. Tot sincer vorbind, de cum cortina se ridica, „îi dădeam drumul“, cu toată ardoarea și avîntul, uitînd că personajul meu avea 80 de ani și ținînd seama numai de plăcerea de a mă asculta. Eram doar prima dată în viață pe scenă, prima dată spuneam versuri în fața publicului.

Cîteva luni mai tîrziu, pe aceeași scenă și în aceeași piesă, eram dat cu multe decenii înapoi: jertfîindu-mi mustățile și pletele albe, pentru a aborda bucle de prinț și manta azurie, întine-

ream brusc în rolul ciudatului și chinu-îtului Nenoroc.

Dar evenimentul cel mai de seamă din acel an — 1920 — avea să fie debutul meu pe scena Naționalului, într-un rol de mare forță și incandescență: **Glauco**, din piesa cu același nume a italianului Morselli.

...Am interpretat cele trei roluri din trilogia lui O'Neill **Din jale s-a intrupat Electra**, în același spectacol. Cînd mi-a căzut în mină piesa acestui dramaturg american, autor contemporan cu noi, creator al unor conflicte de o mare forță și al unor oameni de o tulburătoare complexitate, am fost cucerit. O'Neill transpune, de fapt, tragedia antică a Atrizilor în mediul societății americane din secolul trecut. Accentele tragice căpătau o valență și o forță nouă. Iar experiența artistică a interpretării celor trei roluri — generalul Ezra Mannon, fiul acestuia, Orin, și căpitanul de corabie Brand, de fapt și el un Mannon — mi s-a părut un lucru pasionant. Și poate nu greșesc prea tare dacă mă încumet să spun că, ajutat de prietenul meu, regizorul Ion Șahighian, și de colegele mele Marioara Voiculescu, interpreta Christinei — soția Generalului, mama lui Orin și amanta lui Brand — și Aura Buzescu, întruchipînd-o pe Lavinia — fiică și soră, îndrăgostită deopotrivă de Brand, de tată și de frate, aprigă și răzbunătoare — ajutat de ei, spun, am reușit să realizez un lucru, cred, destul de interesant.

La sfîrșitul războiului, alături de Marioara Voiculescu, de Ion Manolescu, de Pop Marțian și de alți colegi. am dat viață lui Oedip al anticului Sophocles, eroul care simbolizează lupta omului împotriva destinului. Proiectasem ca acest spectacol să aibă loc ca un protest împotriva barbariei și a morții, ca o afirmare a triumfului artei și vieții, chiar pe ruinele Teatrului Național, căzut sub bombele lui Hitler. Din păcate, din cauza unor greutăți tehnice, strigătul de înfrîngere, dar și de revoltă al lui Oedip n-a putut răsună acolo, sub cerul liber, într-o piață publică, spre a fi auzit de mii de oameni. El a fost adus într-o sală închisă, la cinematograful Aro, și apoi purtat prin viscole în toată țara, seară de seară. Totuși, spectacolul n-a fost defel mai puțin răscolitor și mai puțin emoționant.

În trecut am militat pentru, piesele realiste și întotdeauna am jucat cu mîlă dragoste pe acei eroi care rosteau sincer adevărul asupra întoarcerilor sociale existente și care contribuiau cu ceva la mai justă înțelegere a lumii și a vieții, dar pieselor noi din anii noștri le-am descifrat o semnificație în plus,

ele aducînd pe scenă un nou univers uman și mai ales umanismul socialist, imnul închinat vieții. Actorul se apropie de rostul său firesc. Scena devine o tribună, publicul, un element receptiv, emoțional, în slujba căruia arta își desfășoară larg aripile.

Anii 1951—1961 au fost anii în care m-am dedicat mai cu seamă rolurilor din dramaturgia noastră clasică — rolurilor din acele piese care în trecut, rînd se jucau, aveau săli goale, și care azi se bucură de aplauzele unui număr record de spectatori. Au fost anii în care am interpretat pe Vlaicu-Vodă din drama istorică cu același nume a lui Alexandru Davila, pe Ovidiu, autorul „Artei iubirii” și al elegiilor din „Tristia” și „Pontica”, exilat pe malurile Pontului Euxin, și pe Horațiu, eroul poveștii de dragoste tîrzie din **Fintina Blanduziei**, amîndoi evocați cu lirism și culoare de Vasile Alecsandri.

Am jucat întotdeauna însuflețit de credința că, într-o anumită împrejurare istorică, contribuția unui actor poate fi mai importantă într-un rol episodic, mic, decît ca protagonist al unui spec-

tacol clasic. Nu e nici un paradox aici, ci e vorba de sprijinirea dialectică a noului — a noului în dramaturgie — care crește și va învinge. Pentru un actor, sesizarea împrejurărilor epocii e la fel de importantă ca și pentru cercetătorul istoric sau filozof, sau pentru omul de știință.

Cînd am acceptat cîstea de a fi directorul Teatrului „Constantin Nottara”, nu m-am gîndit o clipă că voi părăsi scena lui; iar atunci cînd m-am angajat să joc sau să regizez, nu mi-a trecut prin cap că-mi voi neglija îndatoririle de conducător al instituției.

În orice caz, și ca director, și ca actor, mai presus de datorie, cu pasiune, mă străduiesc să duc mai departe tradiția teatrului de dramă, așa cum am moștenit-o de la înaintași, adăugîndu-i emoționantul suflu contemporan. Mă străduiesc să înțeleg și să tîlmăcesc cît mai bine conținutul nou pe care l-a căpătat această noțiune, azi, ca, la rîndu-mi, s-o transmit tinerelor generații de slujitori ai scenei.

Iată grija mea de căpetenie și cel mai de seamă plan al meu de viitor!

(Continuare de la p. 65)

Am avut parte de spectacolul meu personal: i-am urmărit pe artiști din sală sau din culise. I-am urmărit, cu un interes care sporea mereu, pe acești bravi minuiitori, cu brațele ridicate deasupra capului ore în șir, sau îndoiți de mijloc ore în șir, într-un efort istovitor care scapă, din păcate, celor profanți, și le-am văzut trupurile unduindu-se după mișcarea păpușii, le-am

văzut chipurile căpătînd expresia pe care doreau s-o transmită alcătuirilor din cirpe, sirme și lemn. În dorința fierbinte de a le însufleți (verbul „a însufleți” face parte din familia cuvîntului „suflet”!). I-am mai văzut bucurîndu-se deschis și sincer de succesul colegilor lor, și n-a fost deloc mai mare pentru mine decît să-l urmăresc pe Mircea Nicolae, cel sobru ca un prelat, țopăind de bucurie la

spectacolul ploieștenilor, l-am surprins pe placidul Radu Popovici smiorcîindu-se, lăcrimînd la reprezentarea țirgu-mureșenilor, i-am văzut pe toți aplaudîndu-i frenetic pe cei laureați, într-o caldă și pură, de invidiat, solidaritate de breaslă.

Acest spectacol, al meu, spectacolul pasiunii, dragostei profesionale și solidarității, a fost cel mai bun.

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de Adriana POPESCU



Lucia
Demetrius

(I)

I. Autoare dramatică, prozatoare, actriță. S-a născut la 16 (29) septembrie 1910, în București. Este fiica prozatorului Vasile Demetrius. În 1921—1928 urmează cursurile liceale la Școala Centrală „Mărica Brincoveanu” din București. În 1931 își ia licența în filozofie, absolvind, concomitent, cursurile Conservatorului de artă dramatică, la clasa profesorului Ion Manolescu. În 1932 își ia și licența în litere.

După câteva luni în care joacă pe scena teatrului din Cernăuți, Lucia Demetrius devine, în 1932, actriță a companiei teatrale „13 și unu” de sub direcția de scenă a scriitorului G. M. Zamfirescu, alături de Tântzi Cocea, Emil Botta și alții. În 1934 pleacă la Paris, urmînd, timp de câteva luni, cursurile Școlii de înalte studii sociale și de ziaristică (Ecole des hautes études sociales et de journalisme).

Débutează în publicistică încă din 1933, în „Vremea”, cu un articol despre actorul Moissi, iar în literatură în 1934, cînd îi apare în „Revista Fundațiilor” un fragment din viitorul roman „Tinerete”, publicat în volum la 18 aprilie 1936, salutat elogios de Eugen Lovinescu și distins cu premiul „Femina”.

Colaborează în această perioadă la „Vremea”, „Rampa”, „Adevărul literar”, „Cuvîntul liber”, „Evenimentul”, „Bis”, „Facla”, „Curentul Familiei”, iar în 1943—1945 publică cu regularitate cro-

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

nici dramatice în „Rampa”, „Evenimentul” și „Bis”.

Debutul în dramaturgie are loc în aprilie 1946 cu piesa *Turneu în provincie*, jucată pe scena de la Sf. Sava a Teatrului Național din București. „Am început să scriu teatru după război — mărturisește autoarea. Înainte scrisesem mai ales proză. Am simțit nevoia să scriu pentru scenă. Anumite lucruri trebuiau spuse repede și direct, trebuia să chem oamenii către idealurile existenței care începea. (...) Contactul foarte direct și foarte cald cu un public larg, pe care îl aduce teatrul, m-a determinat să dau atîta atenție dramaturgiei”.

În 1944—1949, Lucia Demetrius este profesoară la Conservatorul seral muncitoresc, iar în 1946—1949 funcționează ca prim secretar de presă la Ministerul Informațiilor și Propagandei. În 1950—1952 semnează, ca regizoare, o serie de spectacole la teatrele din Sibiu, Brașov etc. Continuă activitatea publicistică în presa vremii: „Știința”, „România liberă”, „Gazeta literară” („România literară”), „Veac nou”, „Steagul roșu”, „Știința tineretului”, „Teatrul”, „Neuer Weg”, „Elöre”, „Glasul patriei” etc.

Activitatea de dramaturg se împletește permanent cu cea de prozator, numeroasele romane și volumele de nuvele concurînd succesul scenic al pieselor de teatru.

Lucia Demetrius desfășoară și o bogată activitate de traducătcare, tîlmăcind în românește autori ca Turgheniev, Tolstoi, Gogol, Maupassant, Hugo, Balzac și Flaubert, Shakespeare (*Cum vă place*) și alții.

Laureată a Premiului de Stat în 1951 și 1952. Distinsă, în 1983, cu Premiul special al Uniunii Scriitorilor.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1946, 3 aprilie — TURNEU ÎN PROVINCIE

Teatrul Național din București (sala Sf. Sava). Regia: N. Gh. Chirilov. Sce-

znografia : Traian Cornescu. Cu : Nelly Sterian, Elena Cruceanu, Madeleine Andronescu, Emil Botta, Al. Ionescu-Ghibericon, N. Meicu.

„Nuvelistă și romancieră prețuită, afirmată în cercul literar *«Sburătorul»* (E. Lovinescu o proclamase *«copilă de geniu»*), d-na Lucia Demetrius este pe cale de a-și realiza, cu prima d-sale piesă reprezentată, un destin teatral, nutrit în visurile adolescenței ca actriță. Autoarea aduce așadar pe scenă o experiență proprie, filtrată intelectualicește, îndelung meditată. Două sînt planurile tematice, paralele urmărite : psihologia actorilor, slăbiciunile ambiției, tribulațiile legăturilor amoroase, de o parte, iar de alta, răscolirile posibile, într-un oraș de provincie, prin trecerea unei trupe teatrale”. (Șerban Cioculescu — *„Semnalul”*, 11 aprilie 1946).

„...o piesă de nivel artistic ridicat și sub acest raport depășește cu mult dramele și comediile cari se joacă pe prima noastră scenă și pe cele particulare. (...) Dar înălțimea și ținuta nu sînt decît condițiile necesare ale unui teatru de prestigiu, și ele nu pot constitui condițiile suficiente pe cari trebuie să le satisfacă ficțiunea dacă ea vrea să convingă, să cucerească și să provoace iluzia irezistibilă a vieții” (Oscar Lemnar — *„Dreptatea Nouă”*, 7 aprilie 1946)

„Ne aflăm în fața unui debut de o splendidă ținută literară (...) Romanșiera de fină analiză care e dra. Lucia Demetrius trece tot atît de strălucit și examenul însușirilor care sunt specifice scriitorului de teatru. Piesa e gîdită pe valorile ei dramatice, fără inutile peregrinări lirice care s-o deplaseze de pe linia ei firească; iar dialogul, împrăștiind inteligent replicile literare, ce urmărește neconținut să lege și să reliefeze scenele capitale necesare pentru crearea atmosferei, nu se rătăcește niciodată în *„umpluturi ale lucrării.”* (Mircea Ștefănescu — *„Bis”*, 13 aprilie 1946)

„Alte opinii : Gh. Nenișor — *„Liberalul”*, 6 aprilie 1946 ; Constanța Trifu — *„Ultima oră”*, 9 aprilie 1946 ; N. Papatanasiu — *„Poporul”*, 14 aprilie 1946 ; Ștefan Baci — *„Libertatea”*, 17 aprilie 1946 ; Ruxandra Oteteleșanu — *„Lumea”*, aprilie 1946.

1949. 18 martie — CUMPĂNA
Teatrul Municipal. Regia : Mihai Raicu.

Scenografia : Liviu Ciulei. Cu : Florin Stroe, Ion Manta, Nicolae Sireteanu, Sandina Stan, Ioana Matache, Kitty Ștefănescu, Gina Petrucci și alții.

Cu această piesă se inaugurează la 1 iunie 1949 Teatrul de Stat din Reșița ; s-a mai jucat la Teatrul Național din Cluj (1949—1950), la Teatrul Maghiar de Stat din Sfîntu Gheorghe, Teatrul „A. Davila” din Pitești, Teatrul de Stat din Bacău, Teatrul de Stat din Brașov.

„Meritul deosebit al lucrării d-rei Lucia Demetrius constă în a fi știut să scrie o dramă în bună parte valabilă artistică, pe un moment de directă și încordată actualitate socială. În felul acesta scriitoarea dovedește că a înțeles rolul important al artei sale și că pentru lămurirea unor stări ce se cer denunțate n-a pregetat să-și mobilizeze priceperea și talentul.” (Ion Marin Sadoveanu — *„Universul”*, 24 martie 1949)

„...nu avem de-a face cu o demonstrație de idei la care se anexează niște fapte posibile, ci cu un interesant fragment de viață autentică, luminat puternic de semnificația adîncă a clipei istorice în care se desfășoară. Autoarea nu s-a oprit în principal asupra reformei naționalizărilor, ci asupra unei întîmplări (...). În Cumpăna, conflictul dramatic e atît de puternic reliefat și atît de interesant, pentru că se sprijină pe oameni adevărați, (...) conform unor legi izvorîte din desfășurarea logică a evenimentelor.” (Valentin Silvestru — *„Flacăra”*, 1949, — *„Cumpăna — o etapă pe drumul nou al dramaturgiei românești”*)

„...Lucia Demetrius dezvăluie un conflict interior, drama protagonistului fiind generată de imperativul adoptării unei decizii opuse impulsiei sufletesti prime (...). Rezolvarea dramatică a acestui conflict dezlănțuit în conștiință lasă, evident, foarte mult de dorit ; incontestabil rămîne adevărul sensului în care conflictul se rezolvă, afirmînd etica omului nou.” (D. Micu și N. Manolescu — *„Literatura română de azi”*, ed. Tineretului, 1965, p. 306)

„Cu o intuiție feminină a firescului, Lucia Demetrius se sustrage în Cumpana registrului eroic și apologetic, ca și adeziunii formale și schematice, preferind motivarea dramei lui Mircea Vadu prin complexitatea psihologică a relațiilor și caracterelor. Naționalizarea industriei oferă autoarei fondul istoric cel mai potrivit pentru o dramă a unei conștiințe „de frontieră”. (Mircea Ghiulescu — „O panoramă a literaturii dramatice române contemporane” — Editura „Dacia”, 1984, p. 26)

Alte opinii : Victor Birlădeanu — „Scînteia”, 7 aprilie 1949; Avasi Zéltan — „Igazság”, 26 noiembrie 1949; Dumitru Micu — „Cel mai dramatic erou”, „Teatrul”, 6/1957.

1950, 1 octombrie — VAD NOU, piesă în trei acte
Teatrul Municipal. Regia Moni Ghelerter. Cu : Jules Cazaban, Ion Manta, Mari-

etta Sadova, Gina Petrini, Marietta Rareș, Florin Stroe, N. Sireteanu, Ioana Cocea, Nae Ștefănescu.

Piesă distinsă cu Premiul de Stat în 1951. S-a mai jucat în aceeași stagiune la teatrele din Sibiu, Brașov, Sfîntu Gheorghe, Turda (1951—52).

„Lucia Demetrius caută să susțină dramatic ideea rolului de exemplu pentru țărănime al gospodăriilor agricole de stat, prime unități ale agriculturii socialiste. Printre persoane însă nu se poate vorbi de caractere dramatice, ci doar de prezențe marcate între altele amorfe. Schematismul unor eroi, manifestările simpliste în momente importante ale vieții lor și în general ale speței umane, cum ar fi dragostea, trezesc astăzi zîmbet”. (Virgil Brădăteanu — „Viziune și univers în noua dramaturgie românească”, București, 1977, p. 104)

(Continuare de la p. 78)

Nimic neobișnuit, neașteptat, baroc sau straniu. Aici visele și fanteziile nu-și găsește locul”.

Ca o reacție la funcționalismul anost al deceniului șase a fost redescoperită în deceniul șapte arta 1900, numită pe alte meridiane **Art nouveau**, **Jugendstil**, **Secession** sau **Liberty**.

Relația dintre scenografie și **Kitsch** poate fi urmărită pe mai multe planuri. În plan strict artistic, elocvent mi se pare citatul din Broch : „În fiecare artă este o picătură de **Kitsch**”. Completat în continuare de J. Sternberg : „O picătură sau mai mulți litri”.

În planul determinat de evoluția gustului, și deci a modei, se pot regăsi în istoria scenografiei exemple concludente de re-descoperire și re-valorificare scenică a perioadelor artistice considerate **Kitsch** la un moment dat.

În planul creației scenografice, introducerea obiectelor **Kitsch** din viața de toate zilele pe scenă întîmpină o mare dificultate. Nu întotdeauna „valoarea” **Kitsch** a unui obiect din lumea noastră este semnificativă scenică ca aparținînd **Kitsch**-ului. Aici acționează, după cum am mai spus, filtrul valorii scenice a obiectelor. Reprezentarea pe scenă a obiectelor **Kitsch** nu duce în mod obligatoriu la o scenografie **Kitsch**. De aceea, eu cred că în scenografie aplicarea etichetei **Kitsch** nu este valabilă decît în cazul în care **ideea scenografică** este

Kitsch. În acest caz, obiectele care compun scenografia pot fi de cea mai autentică valoare artistică. ansamblul rămîne însă definitiv **Kitsch**, marcat astfel de contextul ideii scenografice tute-lare.

În sprijinul acestei idei citez în încheiere pe Gilo Dorfler : „O parte din cele mai oribile obiecte pot fi transformate în elemente pozitive artistic, dacă nu în capodopere, dacă sînt folosite într-un anume fel, în contexte care aspiră la crearea unei atmosfere rafinate, printr-un proces de devalorizare-revalorificare a acestor obiecte, pentru a nu mai menționa transformarea fantastică pe care o poate suferi un singur element (aparent sau chiar autentic **Kitsch**) cînd el aparține unui ansamblu întreg, unei totalități care este estetic acceptabilă și eficace. Un exemplu gigantic : silueta uluitoare a orașului New York nu poate să nu fie considerată estetic admirabilă atît pentru calitățile sale arhitecturale cît și pentru măreția sa. Dar să o analizăm în detaliu : foarte probabil mulți dintre zgîrie-nori (în special cei în stil babilonian, dar și unii din ofel cu pereți-contîni) și multe dintre statui (ca aceea de la Rockefeller Center), pentru a nu mai menționa catedralele, pot fi definitiv considerate **Kitsch**. Cine se mai poate însă gîndi la prost-gust, cînd este confruntat cu o imagine care este artistică atunci cînd e privită ca un întreg ?”



teatrul occidental contemporan

(fragmente)

Pirandello, Weiss și criza teatrului

La un interval de câteva zile am avut prilejul să vedem o piesă de Peter Weiss și o altă de Pirandello. Ne referim la **Marat — Sade**, de la Teatrul „Sarah Bernhardt” din Paris și la **Come tu mi vuoi**, de la Teatrul „Eliseo” din Roma.

Două piese văzute sub imperiul unei preocupări constante: aceea a așa-numitei crize a teatrului. Tot cu aceeași preocupare am participat la Congresul Internațional de Teatru care a avut loc la Bressanone. Și tot cu aceeași preocupare am citit în ultimul timp nenumărate cărți de teatru: de la **Teatrul absurdului** de Martin Esslin pînă la **Moartea tragediei** de Steiner și **Racine-ul** lui Roland Barthes.

Este aproape imposibil, cînd există o adevărată pasiune pentru teatru, să te desprinzi de această constantă neliniște privitoare la criza teatrului, neliniște care a devenit aproape o obsesie în toate discuțiile despre acest subiect. Adevărul este că, asistînd, la interval de numai două zile, la două reprezentații așa de distinse ca cele amintite mai sus, nu am reușit să ne abatem atenția de la problema crizei.

Peter Weiss (autor de avangardă la modă) și Pirandello (deși mort în 1936) sînt doi contemporani, sînt două expresii dintre cele mai autentice ale teatrului contemporan, cu următoarele particularități: Pirandello reprezintă plenitudinea însăși a ideii de teatru, în timp ce Weiss ne poate apărea perfect ca expresie a crizei despre care tocmai vorbim.

Aceste particularități n-au nimic de-a face cu tematica și nici cu libertățile de limbaj, mai ales că ambele piese abordează, sub acest aspect, situații-limită. Poate că noțiunea de criză să mai fie legată și de impresia că adevăratul contemporan — nou, de avangardă, plin de îndrăzneală — nu este încă în plină glorie, pe cînd ilustrul dispărut îi mai influențează pe toți cei care încearcă să dea ceva de valoare în literatura dramatică de azi...

Marat — Sade, piesa lui Peter Weiss, și **Les paravents** de Jean Genêt au în-

semnat mult timp noutățile de succes — cap de afiș — la Paris.

Pentru limbaj și unele situații delicate, piesa lui Jean Genêt a cauzat nenumărate scandaluri în lumea teatrului. Deși textul ambelor piese nu-i lipsit de calități, succesul lor s-a datorat și unor spectaculoase scenografii. Un mare număr de personaje, o imensă scenă deschisă, o mișcare panoramică de planuri. Nu trebuie uitat faptul că Genêt și-a început succesul cu un teatru realist de nuanță politică, abandonînd acum cîțiva ani teatrul absurdului; piesa **Negrii** este o operă de mai mare forță poetică și dramatică decît **Les paravents**.

În timp ce Genêt, scriitor cu o experiență literară de mare varietate și bogăție, reușește să renunțe la visurile irealizabile și „să pună în discuție întreaga societate”, continuînd să-i ofere, dincolo de scabros și grosier, un teatru cu un conținut incontestabil poetic, „o forță vizionară și lirică cum poate nu mai există alta”, Peter Weiss n-ar fi deloc ceea ce este fără un prodigios simț al teatrului. De aci pornește aspectul de distanțare, **play within the play**.

O simplă nebulie a sa, lipsită de un fundal dramatic, de plenitudine scenică și de elementele tehnice care-i sînt necesare, se caracterizează printr-o autentică sărăcie poetică — prin intermediul căreia lansează dezolatoarele sale mesaje nihiliste împotriva oricărui ideal politic și social.

Așa că nu putem să acceptăm ca ispravă poetică, deși ar putea să fie, ideea că reprezentarea unei tragedii ar putea avea loc într-o atmosferă de nebulie, pentru un public nebul, cu actori nebuni, manevrați de un **domn X**, unicul lucid și, în mod absurd, mai uman decît toți ceilalți.

Cu toate acestea, a doua parte a piesei este un model de concentrare dramatică, de ritm și dinamism, culminînd într-un delir colectiv condus cu mină și logică de adevărat maestru.

Dar acel sentiment de criză, care persistă la apropierea de opera lui Weiss,

se risipește, ca prin farmec, la contactul magic cu teatrul lui Pirandello. Simțim imediat o lume care are rădăcini adânci, care vine de foarte departe, prin timp, și care este, totodată, o lume nouă, teribil de nouă, deschisă, în mod sugestiv, spre viitor. Resursele sale dramatice, înfățișarea sa, propria ei contradicție realitate-ficțiune, atitudinea autorului în fața publicului, mereu alertă, atentă și lucidă, jucându-se cu tensiunea emotivă a spectatorului, posedînd-o, pentru ca apoi s-o proiecteze în descumpănire și stupoare, totul se concentrează în chiar centrul situațiilor dramatice.

Personajul principal din piesa lui Pirandello, necunoscuta Lucia, sau falsa Lucia, spectatorul n-o va ști niciodată, este o formă în căutarea propriului său conținut, al realității sale umane. Este un eu pierdut într-o lume care este mult mai aproape de cea a lui Oedip decît oricare alta, dar o lume în care arta este plenitudine. O plenitudine care domină și salvează totul. Acest eu pierdut ar dori să se-nțîlnească pe el însuși într-un anumit

punct, să obțină un conținut, să fie corp și suflet, în același timp, prin dragostea și înțelegerea celorlalți, a ființelor pe care începe să le dorească, pe care ar dori să le iubească. Dar nu înțîlnește nici dragostea, nici înțelegerea. Și, probabil, tocmai această absență de dragoste și înțelegere îl determină să pornească pentru a se înțîlni pe el însuși, deși înțîlnirea implică durere și sfîșiere de suflet.

Probabil că teatrul lui Pirandello este cel mai problematizant teatru din zilele noastre. Cu aparențe de a fi un teatru intelectual.

Toată lumea caleidoscopică a teatrului absurdului își găsește un antecedent, un ecou, o inspirație, mai mult sau mai puțin îndepărtată, în teatrul său. Și totuși, teatrul său mereu plin de vigoare, mereu tînăr, nou, actual, nu dă sentimentul crizei. El stă pe propriile sale picioare, ca o construcție fermă.

**În românește de
Dorel Lucian FILIPESCU**

**„Rampa”,
acum 50
de ani,
ianuarie
1936**

Pe prima noastră scenă s-au reprezentat, în 1935, 14 piese românești. ● De revelion, la Teatrul Național, Mihail Sorbul și-a privit cu încintare eroii *Patimei roșii*. Au „crescut” interpreți noi: Mari-oara Zimniceanu (Tofana), G. Ciprian (Șbîlț). ● În curînd, înțîia premieră a anului calendaristic. După succesul ieșean, povestea lui *Harap Alb* dramatizată de Nela Stroescu va încînta și Capitala. „Bunii” și „răii” vor fi Victor Antonescu, Ovid Brădescu, Ion Manu, Ghibericon, N. Brancomir, Niky Ata-

nasiu etc. ● Pentru strălucita ei activitate artistică și profesională, coana Lucica este sărbătorită oriunde poposește turneul companiei Bulandra. Actrița e foarte mulțumită, dar să nu întrebe cineva „cîți ani...”, că atunci... ● Un eveniment cinematografic: Max Reinhardt a terminat filmul *Visul unei nopți de vară*. ● *Cocoșul negru* al lui Victor Eftimiu cîntă iar pe crenelurile de mucava. La aplauze, autorul, galant, trimite bezele sălii. ● De largă audiență se bucură prelegerile lui Ion Marin Sadoveanu, urmate de exemplificări. „Azi”, vorbește despre Torquato Tasso. ● Moare, la 50 de ani, fiul natural al lui I. L. Caragiale, mîndrul și solitarul mare prozator. Ilustra familie a dat culturii trei „nume”: Costache, Ion Luca, Matei... ● La Ateneu, Filarmonica pregătește oratoriul *Samson* de Haendel. Este invitat corul sibian „Bach”,

de 150 de persoane. Mari și nobile eforturi de artă. ● Bagheta lui Gherase Dendrino îl îndeamnă pe Tănase la mărturisiri. Revista *Apropo, Tănase!* se joacă în sala „Comedia” (Majestic), june-prim fiind Aurel Munteanu. ● G. Timică declară că l-a influențat jocul lui Chaplin. O fi, dar puțini comici care să strălucească prin originalitate ca Timică am avut... ● George Folescu, Șerban Tassian, Dinu Bădescu, Niculescu-Basu, Nae Secăreanu, Jean Athanasie... Vocile de aur ale Operei Române. Să-l adăugăm și pe Ștefănescu-Goangă, ce trudește la spectacolul *Maestrii cîntăreți din Nürnberg*. Scena lirică română este printre cele mai bune din Europa. ● Dramaturgul din alte vremi A. de Herz este „redescoperit” de Sică Alexandrescu. Fericit, Herz scrie o nouă piesă, replica e vioaic, scenele bine cumpanite, dar de ce stăruie o atmosferă de album?

I. N.



AMINTIRI DESPRE TEATRUL ROMÂNESC

María
Ventura

La începutul vieții mele teatrale, la vîrsta tinereții entuziaste, avidă cum eram să cunosc mai de aproape personalități artistice, în anul în care am fost angajată companiei Bulandra, am avut norocul să pot fi un timp în preajma Mariei Ventura. Maria Ventura venise, ca în fiecare an, să dea o serie de reprezentații la București. Cunoșteam prea puțin din activitatea și viața acestei mari actrițe, devenită o celebritate mondială. Era deopotrivă apreciată și iubită, atât în Franța, cit și în România.

Prezența Mariei Ventura pe scena bucureșteană era totdeauna un mare eveniment teatral. Repetatele ei succese, pe scena Comediei Franceze de la Paris dădeau acestei personalități artistice o deosebită strălucire, învăluind-o în prestigiul și mirajul renumelui mondial pe care și-l crease. Nu numai teatrul era în sărbătoare, nu numai publicul, care alerga din vreme să obțină bilete la reprezentațiile limitate pe care le dădea la București, dar și actorii, mai ales ei, așteptau venirea Mariei Ventura cu febrilitate, cu emoție și mai ales cu speranța că vor fi aleși și distribuiți în piesele pe care avea să le joace.

În ziua cînd, pe avizierul teatrului, am citit anunțată prima repetiție cu Domnișoara Ventura, deși nu eram distribuită, m-am strecurat și eu printre actorii care jucau și, dintr-un colț îndepărtat al scenei, am asistat la prima ei repetiție. Am fost pe loc cucerită, impresionată, tulburată de personalitatea ei. Nu prea înaltă, dar bine făcută, mlădioasă, cu mișcări feline pline de grație, toată ființa ei răspindea o caldă feminitate, accentuată de văpaia ochilor mari, negri. Timbrul vocii, de o caldă sonoritate, avea infinitele și variatele inflexiuni ale unui nobil instrument, de la vorba șoptită pînă la strigătul sfîșietor.



La repetiții, Ventura nu-și „spunea” rolul, îl juca de la început pînă la sfîrșit. Ea completa și adăuga la fiecare repetiție o nouă nuanță personajului din piesă.

Am urmărit spectacolele ei seară de seară dintre culise, privind uimită, fascinată, jocul ei nuanțat, inteligent, clocotul dramatismului ei. Mă înfioram la strigătele ei de deznădejde și plingeam odată cu ea, cînd, cu fața inundată de lacrimi adevărate, reda suferința eroinei. Nu lipseam de la nici un spectacol. De-abia așteptam să vie seara, să-mi reiau locul între culise, de unde puteam urmări mai bine, mai de aproape, jocul ei emoționant, care mă tulbura tot mai mult. Încercam să înțeleg, să pătrund

taina marelui ei meșteșug, și abordam cu toată ființa mea acel fluid, acel fior pe care-l emană arta unui mare actor.

Într-un tirziu, după multe spectacole, Ventura a observat prezența mea, nelipsită de la spectacolele ei, atenția concentrată cu care o priveam, a simțit nesfârșita admirație din ochii mei și, într-o seară, în timpul pauzei dintre acte, m-a chemat lângă ea, s-a interesat de anii de teatru pe care-i făcusem, ce jucasem până atunci, și m-a întrebat, jumătate serios, jumătate glumind, dacă vreau să joc un rolșir alături de ea, în piesa următoare. „Nu e mare — mi-a spus — dar sînt convinsă că ai să-l joci frumos și cu talent“.

Nu știu dacă multe roluri în cariera mea de pînă atunci, mai mari, mai frumoase, mi-au dat bucuria pe care am simțit-o jucînd rolul de fată în casă în piesa *Îndrăgostita*, în care Ventura, împreună cu Tony Bulandra și Ion Manolescu, acel trio de actori excepționali, au realizat unul din frumoasele spectacole ale stagiunii din acel an, la București. Eram cum nu se poate mai fericită și mîndră că eu, încă o începătoare, jucam alături de această mare actriță, care, de cîte ori mă vedea, îmi adresa cîte un cuvînt de simpatie, ca de pildă: „Ce mai faci, caraghioasă mică?“ Eram beată de fericire cînd o auzeam. Cum rolul meu era foarte scurt, aveam destul timp liber și deci posibilitatea de a-mi urmări, dintre culise, idolul. Priveam, admiram în extaz varietatea jocului ei în acel rol, de la gingășia răsfățată a femeii care iubește, la feminitatea ei senzuală, învăluitoare, la strigătele de animal rănit cînd presupune că este înșelată, și încheind cu suferința resemnată a acelei iubiri rănite. Ceea ce mi se părea rar, uluitor în arta ei, era disciplina, intensitatea trăirii, a dăruirii ei pe scenă, aceeași în fiecare seară. Fiecare spectacol, de la primul pînă la ultimul, avea la Ventura aceeași prospețime și intensitate ca la primul spectacol jucat. Asistam în fiecare seară la mari, emoționante momente de artă actoricească, și mă gîndeam cu adîncă satisfacție că fac și eu o meserie în care există actori care ridică această artă efemeră pe culmile perfecțiunii.

Apoi s-a pus în repetiție *L'Aiglon* de Edmond Rostand. Ventura nu m-a uitat. În numeroasa distribuție din piesă m-a distribuit în Fanny Essler, mica dansatoare îndrăgostită de ducele de Reichstadt. Aveam din nou prilejul să fiu în preajma mării actrițe, să pot urmări știința neîntrecută pe care o posedă în a spune versurile acestei frumoase piese. Cu bucuria artistică cu care ascult o anume frază muzicală dintr-o simfonie, tot astfel ascultam în fiecare seară un paragraf din actul I, pe care-l debita cu

o perfectă dicțiune, dintr-o singură respirație, în care ritmul creștea, creștea, terminînd ultimul vers într-un paroxism exaltat, la care sala (împreună cu mine, dintre culise) izbucnea într-un ropot de aplauze.

Cred că Maria Ventura era unică în știința și arta de a spune versuri. Nu pot uita folul cum a recitat *Duhovnicească* de Tudor Arghezi, la un matineu dat pentru studenți. Nu știu cum făcea, ce perfectă tehnică avea, că nu i se simțea respirația în timpul recitării, așa că versul întregăa poezia, cîrgea ca un șuvoi năvalnic. Nu mai vorbesc de spectacolul pe care l-am văzut mai tirziu la Național, în care Ventura a interpretat *Fedra* de Racine. Ținuta, armonia statuară a trupului, grația mișcărilor și mai ales interpretarea cu totul nouă cu care a jucat acest text clasic, în care versul era spus firesc, cald, trăit, fără vechile tremolouri, umanizînd personajul Fedrei. Am participat împreună cu publicul din sală, emoționată, cu sufletul la gură, la suferințele eroinei, jucată magistral de Ventura.

Pentru mine, Maria Ventura a însemnat întîlnirea cu una dintre marile actrițe ale timpului nostru, actriță cu o gamă atît de variată a artei actoricești încît juca cu același inegalabil talent tragedie, dramă, comedie. M-am bucurat mulți ani de simpatia, de prietenia și aprecierea ei, manifestate cînd m-a ales și m-a angajat la Teatrul Maria Ventura, pe care l-a înființat la București. Datorită sprijinului ei, îndrumării și atenției cu care ținea să valorifice tinere elemente, am avut prilejul ca Teatrul Maria Ventura să fie scena de unde a început să se afirme cariera mea teatrală.

Nu voi uita niciodată seara cînd Maria Ventura, directoarea noastră, sosită de la Paris, a asistat la spectacolul cu piesa *Șoarecele de biserică*, marele succes al teatrului ei din acea stagiune. După terminarea spectacolului, Maria Ventura a felicitat actorii și regizorul, iar mie, luîndu-mă în brațe emoționată, mi-a spus: „Bravo, caraghioasă mică, bravo! Nu m-am înșelat asupra talentului tău!“ Laudele și aprecierea ei — cele mai prețioase din cîte primisem — mi-au dat curaj și încredere în mine.

Peste mulți ani, aflîndu-mă la Paris, am asistat la un spectacol în care Ventura juca *Berenice* de Racine. Am putut vedea, cu adîncă bucurie, sala plină a Comediei Franceze, ovaționînd cu un entuziasm delirant pe Maria Ventura, actrița română, pentru magnifica ei interpretare în acest rol. La sfîrșitul spectacolului, m-am dus, emoționată, pe scenă, s-o revăd și s-o felicit. Ventura m-a prezentat camarazilor de la Comedia Franceză, mării actori cu care jucase în

acea seară, și n-a fost pentru mine mîndrie și onoare mai mare decît s-o aud recomandîndu-mă ca pe una din angajatele de talent ale teatrului ei de la București.

Moartea ei, departe de țară, pe care

a iubit-o, m-a durut profund. Cu ochii înlăcrimați, așez pe mormîntul ei, de cîte ori trec prin Paris, o floare a recunoștinței, a dragostei, a nesfîrșitei mele admirații pentru marea prietenă, directoare și actriță.

NOTE DE LECTURĂ

„Cele 1001

de zîmbete”

ale lui H. Nicolaide...

...strînse în mînunchi, în intenția de a întocmi o carte... de amintiri?... de teatru?... de umor?

Comedian cu priză la public, Nicolaide a știut întotdeauna să zîmbească și să ridă; și tot atît de bine, să-i facă și pe alții să zîmbească și să ridă. Iar de la primul său zîmbet pe scenă, de la prima sa provocare la ris — în public —, s-au scurs cinci decenii, o jumătate de veac... Cartea nu urmărește altceva decît să spicuiască din largul cîmp al acestei îndelungi experiențe. Cronologia evenimentelor — cu excepția debutului în... viață și a primelor întâlniri cu scena — nu este respectată, autorul abătîndu-se, în această privință, de la obișnuințele memorialisticii. Si e bine așa. Fiindcă momentele se succed după fantezia povestitorului, selectate după criteriul plăcutului, al amuzantului. Umor există, dar e adesea frînat de nostalgie și, nu o dată, dublat de lacrimă. Cartea lui Nicolaide nu stîrnește un rîs cu hohote, ci, așa cum ne previne titlul, zîmbetul. Zîmbetul amuzat sau, eventual, gînditor, fiindcă în spatele „poantei” se ascunde o informație prețioasă, iar anecdoticul trimite la o lege a artei teatrului. Asta nu înseamnă că avem de-a face cu o carte

„de teatru”, cu date precise, cu teoretizări docte...

Dintre întîmplările trăite de autor sau de confrăți, au fost alese cele care prezintă și o latură plăcută, hazoasă. Tîpurile evocate — uriași ai scenei românești sau oameni mai mărunți — sînt prinși într-o atitudine amuzantă, cu un gest sau o vorbă de duh. Oamenii și faptele date la iveală învie crîmpeie din viața teatrului românesc din perioada interbelică. Figuri de mari creatori apar alături de organizatori și impresari nu mai puțin importanți. Turneele, reprezentațiile date pe mesele birturilor, publicitatea specifică, metode de lucru, moravuri și năravuri... Ochiul și pana lui Nicolaide s-au oprit în primul rînd asupra teatrului muzical. La acest capitol, să semnalăm un aspect mai mult decît meritoriu al acestei încercări de cronică în „poante”: alături de personalități de care istoria teatrului s-a ocupat în mod deosebit — Puiu Iancovescu, Ion Sava, V. I. Popa —, apar în prim-plan și alți slujitori ai scenei, mai puțin cunoscuți. Nae Niculescu-Buzău este pus în drepturile sale firești, iar alături de el, impresarul de mare talent care a contribuit la supraviețuirea teatrului românesc în epoci grele, Lică Teodorescu.

Nicolaide se arată a fi și un condeier care știe să creeze atmosferă. Constanța, la începutul secolului, Dobrogea, cu lumea ei pestriță, arsă de soare, cu imaginație aprinsă, cu povești despre haiduci și fete-răpite, respiră în filele cărții, cuceritor. Cucerește și figura autorului, așa cum apare el, întodeauna în al doilea și al treilea plan, vorbind mai mult și mai bine despre alții decît despre sine. Cîntecul străbate într-un suflet cele 236 file, iar cînd ajunge la capătul lor, regretă că s-au terminat.

Sanda DIACONESCU

VALERIU MOISESCU

„Repetiție” — termen impropriu

Termenii pe care-i folosim adesea în limbajul teatral sînt vagi, lipsiți de precizie, citeodată improprii, ori chiar derutanți din punct de vedere semantic.

Întrebuițarea cuvîntului repetiție pentru a desemna munca de zi cu zi a unui colectiv de actori în scopul elaborării unui spectacol mi se pare total neadekvată.

Cuvîntul provine din verbul a repeta, ceea ce, conform dicționarului limbii române contemporane, înseamnă „a spune, a face încă o dată (sau de mai multe ori), ceea ce a mai fost spus sau făcut înainte”.

Un alt sens (referitor la o lecție sau un rol) este și „a citi sau spune de mai multe ori un text, pentru a-l reține, pentru a-l fixa în memorie.”

Atît primul cît și cel de-al doilea sens nu au, practic, nici o legătură cu munca de creație a unui personaj sau a unui spectacol. Aceste înțelesuri ale termenului pot deveni nocive, întunecînd în ochii unor profani valoarea muncii de creație, prin reducerea ei la o acțiune pur mecanică, de memorizare a unui text.

Acceptia derutantă a termenului a dat naștere chiar unor dubioase dramolete, ce înfățișau, întru îndulțirea publicului, anumite cazuri de actori care, din diferite motive, își pierdeau memoria, ratîndu-și astfel cariera. Numai că, în munca actorului, lucrul cel mai important nu este memorarea cuvîntelor, gesturilor, expresiilor, ci investigarea unei lumi necunoscute, și citeodată împietrite, căreia trebuie să-i insufle viață.

Mai curînd spectacolul finit este acela care se apropie de repetiție, deși interpretarea unui rol, odată elaborat, nu exclude continuitatea, sub altă formă, a procesului de creație, actorul nefiînd un mecanism care, seară de seară, trage aceeași imagine la șapîrograf, spectacolul fiind un prototip, și nu un produs de serie.

După cum remarca regretatul Crin Teodorescu, repetiția este un „laborator de verificare a soluțiilor”, sau dacă vreți, o muncă de cercetare a vieții, precum și a căilor și mijloacelor de a o înfrunghia, ba chiar de a o esențializa.

„Digestiv” și... „indigest”

Critica dramatică duce o campanie susținută împotriva teatrului „culinar” sau „digestiv”, dar ignoră, ba chiar uneori promovează, în diferite ocazii, teatrul „indigest”.

25 septembrie 1984

Relația spectacol-spectator

Teatrul trebuie să fie un catalizator al adevărilor contradictorii, reacția esențială urmînd a se petrece nu în mod obligatoriu pe scenă, ci, concomitent sau ulterior, în mintea și sufletul spectatorului.

★

În clipa în care devine sentențios, teatrul își pierde atractivitatea, căci spectatorul trebuie invitat să participe activ la un proces, nu să asiste, indiferent, la o sentință.

★

Spectatorul trebuie să părăsească sala de spectacol cu o problemă de rezolvat, și nu neapărat cu rezolvarea ei.

Teatrul care își propune să rezolve problemele destinate spre rezolvare spectatorului își umilește, prin desconsiderare, interlocutorul.

De aici provine, cred, o eroare fundamentală a teatrului didactic, didacticismul reprezentînd o tendință nocivă nu numai în materie de artă (prin anihilarea laturii sale emoționale), ci chiar în materie de învățămînt.

10 noiembrie 1984

Stenograf sau seismograf

Înregistrînd și făcînd cunoscute la timp și peste timp acele mișcări tectonice imperceptibile și insesizabile care au loc în profunzimea unor straturi ale existenței și conștiinței (pe care alții nu au posibilitatea de a le percepe și sesiza), dar care, acumulîndu-se lent, ajung să provoace, în cele din urmă, neașteptate surpări, de natură a schimba nu numai soarta unor indivizi sau a unor straturi sociale, ci chiar a întregii societăți, Cehov ne demonstrează prin arta sa că dramaturgul nu este un stenograf al realității, ci un seismograf al epocii sale.

16 ianuarie 1985

MOTTO : „Ideal, actul de critică ar trebui să fie act de creație pură, pentru că a cunoaște un lucru nu înseamnă să-l «știi» ci să-l re-faci, să-l crezi din nou”.

Horia Lovinescu

Opera lui Horia Lovinescu, deschizătoare de drumuri și aducătoare de altitudine spirituală în peisajul destul de sărac al dramaturgiei primelor decenii postbelice, cunoaște un veritabil omagiu printr-una dintre cele mai serioase, subtile și aplicate cercetări monografice întreprinse la noi în spațiul teatrolgiei. E vorba de cartea de debut a criticului teatral Natalia Stancu, apărută la finele anului 1985, prin lăudabila strădanie a Editurii „Dacia” din Cluj-Napoca. Intitulată „Horia Lovinescu” și subintitulată emblematic „O dramaturgie sub zodia lucidității”, recenta apariție editorială e dintre acelea, întotdeauna puține, care înțeleg să-și merite cu trudă și să-și respecte cu demnitate numele de carte.

Autoarea n-a dorit să debuteze editorial cu o „plachetă” de cronici „la zi” — care ar fi fost și ele, fără îndoială, utile —, nici nu s-a gândit să ni se prezinte — după o susținută activitate critică, de aproape două decenii — cu o selecție de cronici, dintre atâtea câte ar fi fost posibile și justificate, ci s-a încumetat să păsească de la început în teritoriul cărții, căreia îi e dat să rămână: nu prin ceea ce poate să adune la un moment dat și să păstreze vremelnice între două co-perții, ci prin ceea ce poate să spună — dacă nu „definitiv” și despre „toate” cărțile de pînă la ea — măcar prin și despre ea însăși.

Căci așa cum nu mai e de conceput astăzi o reprezentatie teatrală care să

nu ne vorbească prin ea însăși, evident nu eludind ori simplificînd, ci aprofundînd și actualizînd universul piesei de teatru, a început să fie ce în ce mai greu să ne mulțumim cu o carte teatru care nu se ostenește să presupună — ca o condiție sine qua non a venirii sale pe lume — și gîndul acelei cărți de teatru. Nu trebuie să se în-

CRONICA CRONICII TEATRALE

De la cronica la critica de teatru

teleagă de aici că am contesta în vreun fel utilitatea, mai ales documentară, a volumului de cronici, fie ele însoțite sau nu de studii critice asupra unor autori și opere, sau asupra unor perioade mai mult sau mai puțin îndelungate din istoria vie a teatrului românesc contemporan. Dar ni se pare onest să facem cuvenita distincție între ceea ce nu este, poate, pînă la urmă, decît o structură aleatorie, cu varii și discutabile motivații de ordin metodologic, și ceea ce reprezintă un efort de elaborare de sine stătător, supunîndu-se cu obstinație gîndului care l-a generat, pînă la cunoscuta vorbă a cronicarului despre „biruința” aceluia gînd. După cum la fel de firesc este să distingem între utilitatea dicționarului, fie el și „selectiv”, de autori și opere, ori a compendului, ce glosează impersonal pe marginea lor, și elaborarea originală, asumîndu-și cu voluptate intelectuală bogăția informației și sugestia surselor, citate cu franchețe, dar

fără complexe inhibitorii, într-un destins dialog al opiniilor, de constantă elevație spirituală.

E de la sine înțeles că într-o astfel de carte, de critică teatrală, cum este aceea a Nataliei Stancu — îndrăznind să ne propună portretul spiritual al creatorului văzut prin prisma interogațiilor existențiale ale dramaturgiei sale fără a lua în considerare accidentalul biografic — își va spune din plin și benefic cuvîntul experiența cronicarului de teatru, preocupat să relaționeze literaritatea cu teatralitatea textului dramatic, fără a neglija însă urmărirea valorizării lor superioară și eficientă în planul sincrētismului revelator al spectacolului.

Ar fi multe, foarte multe lucruri de spus despre această carte, pe cit de judicioasă pe atît de pertinentă, personală și convingătoare în punctele de vedere pe care le avansează, și cu discernămint dar și cu o nedismulată plăcere a investigației critice nonconformiste, luîndu-și ca ipoteză de lucru (sugerată poate de un studiu citat al lui Ion Vartic) descifrarea operei prin obsesionala prezență în viața scriitorului a lui Rimbaud, începînd cu studiul dedicat lui de Horia Lovinescu, în tinerețe. Semnalăm și acest straniu și subtil „joc” al „oglinzilor”, fundamental pentru înțelegerea altă a dramaturgiei lovinesciene cit și a cărții Nataliei Stancu, pe care însă nu ne-am propus s-o recenzăm aici.

Ceea ce ne-a interesat acum a fost superioara asumare a prerogativelor exercițiului critic, capabilă să conducă la cristalizări esențiale, cu o certă valoare de referință. Adică trecerea de la cronica la critica de teatru.

MYOSOTIS:

(Teatrul „Nottara“); „Capcană pentru un bărbat singur“ (Teatrul de Comedie); „Revelion la baia de aburi“ (Teatrul Dramatic din Constanța); „Miorița“, „Rosenkrantz și Guildenstern“ (I.A.T.C. „I. L. Caragiale“). *Semnează*: MARGARETA BĂRBUȚĂ, PAUL CORNEL CHITIC, IRINA COROIU, CONSTANTIN PARASCHIVESCU, CARMEN MIHALACHE POPA p. 49
V. D. : Carnet A.T.M. Moment inaugural p. 64

SEMNAL

VIRGIL MUNTEANU : Atenție, „Țândărică“ ! Se vine tare din urmă ! p. 65

VIITORUL ROL

MARIA MARIN : LEOPOLDINA BĂLANUȚĂ, MONICA GHIUȚĂ, CARMEN GALIN, RODICA NEGREA în „Trei surori“ de Cehov, la Teatrul Mic p. 66

TINERI REGIZORI LA RAMPĂ

LUDMILA PATLANJOGLU : Florin Fătulescu — Tentația premierei absolute p. 68

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

DANIELA CRISTESCU : Teatrul „Nottara“ pe trei meridiane p. 71
D. P. : Portret la 2 000 de km p. 75
D. C. : „Jocul vieții și al morții...“ de Horia Lovinescu în R. P. Polonă p. 76

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

VALERIA DUCEA : Compania Amoros și Augustin p. 77

SCENOGRAFIA

DAN JITIANU : Scenografie și Kitsch p. 78

DOCUMENTAR

IONUȚ NICULESCU : 1835—1985 — 150 de ani de presă teatrală românească p. 79

★

VALENTIN SILVESTRU : *Mari actori români ai secolului 20 despre ei înșiși* : George Vraca p. 81

ADRIANA POPESCU : *Dramaturgi români contemporani de la A la Z*. Lucia Demetrius (I) p. 87

GEORGE USCĂTESCU : *Teatrul occidental contemporan* (fragmente). Pirandello, Weiss și criza teatrului p. 90

I. N. : „Rampa“, acum 50 de ani, ianuarie 1936 p. 91

LENY CALER : *Amintiri despre teatrul românesc*. Maria Ventura p. 92

NOTE DE LECTURĂ

SANDA DIACONESCU : Cele „1001 de zîmbete“ ale lui H. Nicolaide p. 94

★

VALERIU MOISESCU : Însemnări contradictorii p. 95

CRONICA CRONICII TEATRALE

MYOSOTIS : De la cronica la critica de teatru p. 96

Foto : Ileana Muncaciu

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille
nr. 5—7
Tel. : 14 35 58 ;
15 36 04 int. 173





OLGA TUDORACHE

www.ziuaconstanta.ro