


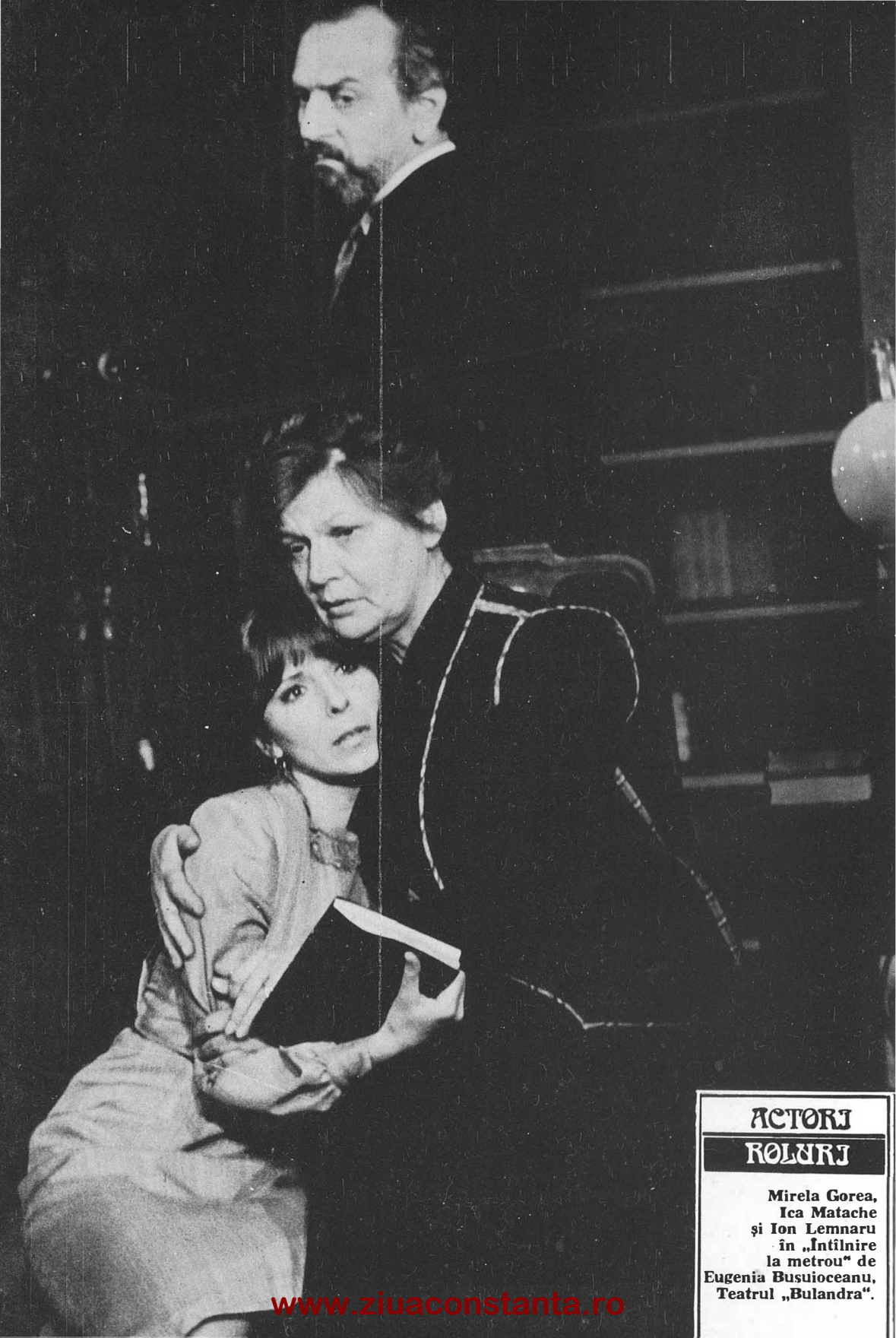
IANUARIE

# TEATRUL

Revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste



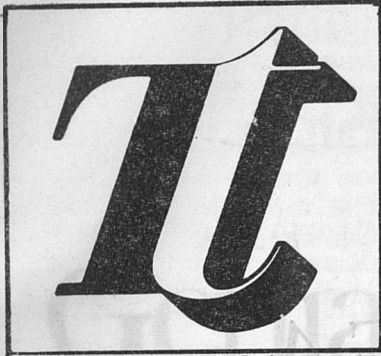
OMAGIU  
CTITORULUI  
DE ȚARĂ NOUĂ,  
EROULUI  
ÎN TRE EROII  
NEAMULUI



**ACTORI**

**ROLURI**

**Mirela Gorea,  
Ica Matache  
și Ion Lemnaru  
în „Intilnire  
la metrou” de  
Eugenia Busuioceanu,  
Teatrul „Bulandra”.**



**TEATRUL  
ÎN CETATE**  
Revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste

ianuarie

**1988**  
anul  
XXXII

Revistă lunară editată de  
Consiliul Culturii și Educației  
Socialiste și de Uniunea Scri-  
torilor din Republica Socia-  
listă România

Colegiul de redacție :  
redactor șef ION CRISTOIU  
VICTOR PARHON  
VIRGIL POIANĂ  
ILIE RUSU  
PAUL TUTUNGIU

Foto :  
ILEANA MUNCACIU

Redacția și administrația  
str. Constantin Mille 5-7-9  
tel. 14.35.58 ; 15.36.04/173

I. P. Informația c. 1796



**ANIVERSAREA TOVARĂȘULUI NICOLAE  
CEAUȘESCU — GENIAL ARHITECT AL ROMĂ-  
NIEI MODERNE** • Opera tovarășului NICOLAE  
CEAUȘESCU, fundament teoretic și practic al culturii  
și artei noastre socialiste p. 4 • Permanentul omagiu  
al artei. Semnează : George Motoi, Silviu Stăncu-  
lescu, Mircea Radu Iacoban, Al. Dincă, Ion Bălan,  
Mihai Dinvale p. 7 • Epoca Nicolae Ceaușescu —  
epocă de înflorire a teatrului românesc (fotocronică)  
p. 14 • Piese care au putut fi scrise și jucate în  
climatul creat de Congresul al IX-lea. Semnează  
Eugenia Busuioceanu, Mircea Bradu p. 26

**ANIVERSAREA TOVARĂȘEI ELENA  
CEAUȘESCU, EMINENT OM POLITIC, SAVANT DE  
PRESTIGIU MONDIAL** • Semnează : Elena Deleanu,  
Mihaela Tonitza-Iordache, Platon Pardău, Cristina  
Deleanu, Lucia Nicoară, Cornelia Stănescu p. 29

**TEATRUL ÎN CETATE** • Față în față : producători  
și beneficiari. Anchetă realizată de Doina Tătaru p. 38

**FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”**  
• Mihai Crișan : Regizorii și actorii profesioniști în  
sprijinul amatorilor p. 44 • Un teatru studentesc —  
școală a vieții și meseriei de actor. Grupaj realizat de  
Corina Șuteu p. 46

**TEATRUL ROMĂNESC DE AZI : TENDINȚE, FENO-  
MENE, PERSONALITĂȚI** • Mircea Ghițulescu : Ple-  
doarie pentru o critică a literaturii dramatice p. 50 •  
Cristina Dumitrescu : Măiestria de a tăcea pe scenă  
p. 52

**UN TEATRU... O STAGIUNE** • Constantin Paraschi-  
vescu : Teatrul Dramatic Bacovia din Bacău p. 54

**CRONICA DRAMATICĂ** de Victor Parhon p. 57

**CRONICA VIZIUNII REGIZORALE** de Dinu Kivu  
p. 60

**DE LA TEXT LA REGIE** de Doina Modola p. 62

**CRONICA SCENOGRAFICĂ** de Paul Cornel Chitic  
p. 65

**CRONICA TINEREI GENERAȚII** de Corina Șuteu  
p. 68

**REPORTAJ DIN VIAȚA TEATRALĂ** • Mihai Tału-  
lici : Treptele pe care urcă un spectacol ca să ajungă  
pe scenă p. 71

**PAS LA PAS PRIN TEATRE** • Semnează : Con-  
stantin Paiu, Julieta Țintea p. 77

**PREZENȚE ROMĂNEȘTI ÎN STRĂINĂTATE** p. 80

**TEATRUL ROMĂNESC ÎN LUME** de Ileana Berlogea  
p. 82

**CE E NOU LA ...Londra ...Paris ...New York ...Jo-  
hannesburg** p. 85

**TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL** • Semnează :  
Radu Boureanu, Adrian Pintea, Doru Popovici p. 88

**ȘANTIER DRAMATURGIC** p. 92

**DĂRAMATURGI ROMĂNI CONTEMPORANI DE LA  
A LA Z** p. 94

**POȘTA LITERATURII DRAMATICE** de Paul Tutun-  
giu p. 96

ANIVERSAREA  
TOVARAȘULUI  
NICOLAE  
CEAUSESCU



# Genial arhitect al României moderne



Din plaiurile noastre,legendar,

Și-a împlinit destinul cu poporul

Prin faptă și prin gând ne-arată viitorul

De aur, revoluționar .

# Opera tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU

fundament teoretic și practic  
al culturii și artei noastre socialiste

În întreaga activitate cultural-educativă un rol important îl au literatura, muzica, artele plastice, teatrul, cinematografia. Toate aceste sectoare importante ale activității cultural-educative trebuie să aducă o contribuție tot mai importantă la realizarea unei culturi revoluționare, înaintate. Literatura trebuie să realizeze opere care să redea, cât mai variat ca stil și formă, marile realizări obținute, să înfățișeze epopeea transformării revoluționare a patriei, să oglindească lupta revoluționarilor comuniști și democrați în anii ilegalității, lupta întregului nostru popor pentru edificarea noii societăți — opere care să stea la baza educației patriotice, revoluționare a tineretului patriei noastre. Avem nevoie de noi opere de muzică revoluționară și patriotică, de noi opere de artă plastică, opere care să redea activitatea uriașă desfășurată pe întreg cuprinsul patriei noastre, așa cum avem nevoie de piese de teatru, de filme cu un conținut mai angajat, care să reflecte eroii noi ai patriei, eroii uriașelor transformări revoluționare și ai realizărilor din țara noastră ! Avem nevoie de piese și filme în care eroii să nu reprezinte pe acei oameni, puțini la număr, care încearcă să se sustragă răspunderii față de colectivul din care fac parte sau încalcă morala și normele sociale. Nu asemenea oameni sînt eroii patriei noastre ! Nu aceștia trebuie să-și găsească loc în piese și filme — ca, de altfel, în nici un domeniu al creației — ci acei eroi, mii, zeci și sute de mii, care fac totul pentru a asigura înălțarea patriei pe noi culmi de progres și civilizație ! Aceștia sînt, de fapt, și participanții activi la creația cultural-artistică de masă, aceștia sînt adevărații făuritori ai României socialiste, deci și ai culturii socialiste ! (...)

Umanismul pe care îl creăm noi este un umanism nou, bazat pe concepția material-dialectică, care pune mai presus de toate omul, colectivitatea, interesele generale ale întregii națiuni. Sînt convins că toți creatorii de cultură vor face totul pentru ca, prin intermediul literaturii, al sculpturii și picturii, al muzicii, al teatrului și cinematografiei, al ce-

lralte arte, să dea expresie acestui nou umanism. În felul acesta vom putea spune că, într-adevăr, toți creatorii de frumos sînt alături de clasa noastră muncitoare, că ei pășesc în rînd cu clasa conducătoare a societății, care este cea mai umanistă și care făurește societatea cea mai umanistă din lume. (...)

Preocupindu-ne de măreția prezentului să nu uităm nici gloria trecutului de luptă pentru libertate și neatințare a poporului nostru. Iată de ce este necesar să fie reflectată mai larg în literatură marea epopee istorică a luptelor purtate de poporul român, de-a lungul a secole și milenii, pentru apărarea ființei naționale și gliei strămoșești, a limbii și culturii, a libertății și independenței patriei. Prin aceasta literatura mobilizează și însuflețește și mai puternic masele celor ce muncesc în făurirea istoriei de astăzi a țării, în înălțarea minunatului edificiu al socialismului și comunismului pe pământul României. (...)

Teatrul Național este chemat ca, împreună cu întreaga noastră mișcare teatrală, cu toți creatorii de artă ai țării, să-și intensifice eforturile închinat scopului profund umanist de a contribui la înflorirea spiritualității noastre socialiste, la făurirea unor noi valori de înaltă ținută educativă, sporindu-și astfel tot mai mult prestigiul de care se bucură în țară și peste hotare. Colectivul teatrului, toți slujitorii scenei din țara noastră trebuie să se încadreze cu toate forțele, cu toată capacitatea în ampla activitate politico-educativă desfășurată de partid pentru ridicarea conștiinței maselor, pentru formarea omului nou, înaintat, cu înalte trăsături morale, constructor conștient al destinului socialist al României. Aceasta cere din partea Teatrului Național, a tuturor teatrelor noastre eforturi susținute pentru realizarea unor spectacole militante, de adâncă semnificație politică și de un nivel artistic superior, care să abordeze și să pună în dezbaterea unui public cât mai larg, format din oameni ai muncii, problemele de esență ale contemporaneității.

Îndeplinind menirea dintotdeauna a unui teatru național, prima noastră scenă — ca, de altfel, toate teatrele țării —, trebuie să se consacre cu precădere dramaturgiei românești, atât clasice, cât și mai cu seamă contemporane, care oferă o imagine însuflețită asupra prezentului socialist și a mărețelor perspective de dezvoltare a societății noastre. În același timp, Teatrul Național și mișcarea noastră teatrală, în general, trebuie să se preocupe de prezentarea celor mai valoroase creații ale dramaturgiei universale, progresiste, care prin mesajul lor umanist, de încredere în om și în forțele sale creatoare, să contribuie la educarea sănătoasă și îmbogățirea orizontului cultural al poporului.

Teatrul Național, celelalte teatre din țara noastră trebuie să participe activ la Festivalul „Cântarea României“, punând larg în valoare tot ceea ce au ele mai bun, oferind, prin spectacolele pe care le organizează în acest cadru, prin ținuta lor artistică și educativă, un înalt model pentru toate formațiunile de teatru din întreaga țară, sprijinind și îndrumind concret dezvoltarea mișcării artistice de masă. (...)

Incontestabil, realitatea pe care o trăim nu este în inregime colorată în roz. În-făptuim o operă revoluționară fără precedent, transformăm din temelii societatea, creăm o bază economică nouă, o suprastructură nouă. Asemenea operă nu se poate înfăptui fără greutăți, fără lipsuri și greșeli, ci înfruntând impedi-mentele de tot felul, soluționind probleme dintre cele mai dificile și mai complexe. Nu vreau în nici un caz să se înțeleagă că la noi nu există lipsuri ; dimpotrivă, socotim necesar să facem totul pentru a lichida lipsurile, pentru ca acestea să fie cât mai puține, asigurind astfel mersul înainte într-un ritm cât mai rapid al construcției noastre, în toate domeniile de activitate. Tocmai lupta cu greutățile, concentrarea energiilor pentru înfringerea lor, depășirea permanentă a dificultăților și neajunsu-

rilor dau măreție acestei opere, pun în evidență eroismul clasei muncitoare, al țărănimii, al intelectualității, al tuturor celor care o înfăptuiesc cu trudă și pasiune. Partidul nostru cheamă scriitorii — cronicari ai acestor timpuri — să înfățișeze în mod veridic lupta poporului, să arate și realizările și piedicile peste care trecem, să critice lipsurile, neajunsurile, greșelile, să infiereze elementele vechiului, tot ceea ce se opune torentului vieții noi. Dar, în același timp, scriitorii trebuie să vadă limpede forțele noului, să surprindă energia impetuoasă cu care el se afirmă în viață, să contureze marile realizări înfăptuite prin abnegația milioanei de oameni ai muncii, să redea tendința dezvoltării ireversibile a societății spre culmile înalte ale socialismului și comunismului.

Desigur, eroul epocii socialiste nu este un supraom ; el are și calități și defecte, trăiește și bucurii și amărăciuni, și izbinzi și infringeri, iubește, visează, se zbu-ciumă ca orice ființă omenească. Literatura trebuie să-l înfățișeze așa cum e în realitate, dar, relevindu-i lipsurile, trebuie să pună totodată în evidență cu putere ceea ce-l caracterizează, și anume faptul că viața sa e străbătută de patosul revoluționar al idealului socialist, că el pune mai presus de orice interesele colectivității, că se dăruiește cu toată pasiunea muncii sale, cauzei socialismului, cauzei poporului. Prin aceasta, intruchiparea în literatură a acestui personaj poate exercita o înrîurire salutară asupra conștiinței maselor. Acționind în acest fel, abordind vasta problematică a desăvîșirii socialismului și transformării morale a omului, scriitorii noștri vor făuri o literatură militantă, profund angajată în măreața operă pe care o întreprinde poporul român. Reflectind această experiență socială fără precedent în istoria umanității, scriitorii au posibilitatea de a introduce în literatură un univers omenesc inedit, care poate genera opere de cea mai mare originalitate. Noul trebuie căutat în societate, în viață, și nu în ceva supra-natural. (...)



# Permanențul omagiu al artei

## Model al conștiinței revoluționare

**A**m desprins din Raportul tovarășului Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională a partidului, pe lângă impresionantul tablou al construcției eroice românești, în numai câteva decenii de socialism, și marile direcții ale strategiei dezvoltării noastre viitoare, o vibrantă, magnifică forță a îndemnului către oameni, către întregul nostru popor, în condițiile mereu altele, mereu noi ale edificării unei societăți noi.

Îndemnul la creație și muncă, la cunoaștere și înțelegere, la luciditate, la efort, la autodepășire, la etică și echitate, la continuitate și neobosită cercetare și perfecționare, la patriotism și sacrificiu, la ordine și disciplină, la implicat spirit critic și autocritic, la combativitate, la sinceritate și omenie, la umanism revoluționar, la frăție și prietenie, la unitate și fermitate, la lupta pentru pace și o lume mai bună, îndemnul acesta complex și puternic, rostit cu atita ardere interioară de președintele României, face ca în fața ochilor noștri, a imaginației noastre să prindă contur profilul omului nou, constructor al unei societăți noi, și pe care cu toții simțem îndemnați să-l făurim începând cu noi înșine !

În a aspira, cum și în a ajunge să fii un om nou, cu cea mai înaltă forță și probitate morală, văd azi cel mai frumos și mai de preț drept al omului pe pământ, și-mi dau seama cât de nobilă îmi e misiunea de-a contribui prin profesiunea mea la modelarea și răspîndirea acestui nou tip uman în însăși realitatea vieții și lumii!

De aceea, la aniversarea zilei de naștere a președintelui țării, secretarul general al partidului, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU — modelul strălucit al conștiinței revoluționare românești, îmi exprim întreaga adeziune față de minunatele sale îndemnuri și planuri, contopite atât de armonios cu ale patriei și întregului popor, și îi urez, din adinecul inimii, mulți ani de sănătate și fericire !

George MOTOI

## Îmbogățind permanent zestrea de suflet a oamenilor acestui pământ

Fiecare început de an e un prilej de meditație și bilanț. Belșugul faptelor de muncă, marile izbînzi în construcția socialistă, profundele mutații în diferitele domenii ale vieții ne dau încredere în propriile forțe, ne ambiționează pentru o și mai grăitoare demonstrație și valorificare a nenumăratelor resurse materiale și spirituale de care noi — românii — dispunem. Dar — mai presus de toate — ne îndreptăm în fiecare ianuarie gândul către cel ce conduce destinele națiunii, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Etapa inaugurată de Congresul al IX-lea marchează intrarea României pe un drum istoric care a determinat dezvoltarea rapidă a tuturor domeniilor activității sociale. Am depășit astăzi cu mult nivelul realizărilor din 1965. Grandioasa operă a conducătorului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a dat națiunii garanția deplină a viitorului său de propășire socialistă. Partidul, sub înțeleapta sa conducere, mobilizează toate resursele de creație ale țării, îmbogățind permanent zestrea de suflet a oamenilor acestui pământ spre împlinirea năzuințelor lor de prosperitate și fericire.

Un concept al tovarășului Nicolae Ceaușescu : „Cu oamenii pentru oameni, cu poporul pentru popor“. Sub semnul acestei legi de viață revoluționară profund democratică, sub conducerea partidului, a secretarului său general, țara izbîndește în mari bătălii imediate și de perspectivă, dovedindu-se convingător trăinicia orînduirii noastre socialiste, inepuizabilele sale resurse de înnoire.

Respectul față de istoria noastră, și mai cu seamă față de prezent, pe care l-a impus cu pregnanță tovarășul Nicolae Ceaușescu,

ne-a prilejuit și nouă, creatorilor de frumos, contribuții de seamă în procesul de influențare, de ridicare a conștiințelor, având în centrul preocupărilor noastre omul, innoirea lui pe măsura exigențelor momentului.

Dinamism, inițiative de originalitate demonstrează România și în politica sa externă, prin purtătorul ei de cuvânt și faptă, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cel care aduce una dintre cele mai prețioase contribuții la înțelegerea între popoare și la asigurarea păcii.

Meditind la marile idei novatoare subliniate în Raportul prezentat la Conferința Națională a partidului de către tovarășul Nicolae Ceaușescu, referitor la creația spirituală, pe deplin conștiinți de înalta răspundere cu care ne investește pe noi, oamenii de cultură și artă, nu vom precupeți nimic pentru a răspunde încrederii acordate, acționând cu competență și abnegație pentru a contribui cât mai eficient la dezvoltarea științei socialiste a oamenilor.

Alăturăm recunoștinței datorate conducătorului nostru în această zi aniversară, caldă urare de deplină sănătate, nesecată putere, nestinsă vigoare și mulți ani, spre binele și progresul națiunii române.

Silviu STĂNCULESCU

## *Fierbinte mărturie*

**A**nul s-a innoit — cea din urmă bătaie a ceasului din turnul Palatului culturii încă se mai leagănă peste orașul care a pășit în 1988. Noul an, Iașul l-a primit cald, sărbătorește, cu încredere și emoție : încă un cerc s-a rotunjit în tulpina orașului etern și toate cele șapte coline poartă din zare în zare ecoul reverberat al ultimei note din „Hora Unirii“. De aici, din orașul lui Ștefan, Cuza și Eminescu, la ceas de nou ianuarie ne întoarcem gândul către țară — patria însemnind și întinsa vatră strămoșească, și orașul, casa, familia fiecăruia. Către țară și conducătorii ei. Către partidul comunistilor, neasemuitul ctitor și truditor pentru izbinzile neamului românesc. Pentru ieșeni, pentru români, luna începutului de calendar a fost și va fi totdeauna prilej de înaltă sărbătoare. Ianuarie — luna Unirii. Luna nașterii celui pe care, la al IX-lea Congres, l-am ales să ne conducă destinele aici, la Carpați, Dunăre și mare. Nu știu alții cum sînt, dar noi, acești 23 de milioane, des-

lușim în înțelesul oricărui ianuarie, și amintirea contopirii țărilor surori, și unirea deplină dintre destinul unui om și destinele națiunii sale. Ca participant la patru congrese și cinci conferințe naționale ale partidului, am a depune fierbinte mărturie că, treaptă cu treaptă, pas cu pas, devenirea noastră s-a aflat mereu sub semnul progresului, al apropierii de noi înșine și de țelurile ce străluminesc zarea lumii comuniste. Am avut și avem șansa unei cirmuiri ferme, înțelepte și clarvăzătoare, datorită virtuților căreia poporul, în strinsă și puternică unitate, este în măsură să înfățișeze pilduitoare experiență, să-și asume un adevărat tezaur de izbinzi și înfăptuiri și concepte și rezolvări proprii socialismului românesc — toate aflate sub semnul gândirii novatoare a secretarului general.

Din acest ianuarie moldav, alb, înalt și pur, trimitem cu dragoste omagiul nostru respectuos, însoțit de gândurile cele mai bune și mai calde, conducătorului partidului și al țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, urindu-i viață îndelungată, sănătate și mereu aceeași neasemuită putere de muncă, întru împlinirea destinului luminos al poporului român, spre binele patriei și al fiecăruia dintre cetățenii ei.

LA MULȚI ANI !

Mircea Radu IACOBAN

## Spre fericirea și bunăstarea țării

S trălucita aniversare a îndelungatei activități revoluționare și a celor șapte decenii de la nașterea secretarului general al Partidului Comunist Român și președinte al României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, e un moment înălțător, un prilej de a aduce omagiul de recunoștință conducătorului nostru de partid și de stat, proeminentei sale personalități de revoluționar și patriot înflăcărat, militant de frunte al mișcării comuniste și muncitorești, neobosit luptător pentru cauza libertății și independenței popoarelor, pentru progres social, colaborare și pace în lume. Acest sentiment înălțător îl împărtășim alături de întreaga țară și noi — slujitorii scenei craiovene, dând glas gândurilor de adincă grațitudine față de marele strateg al prezentului și viitorului României socialiste, căruia îi datorăm epoca cea mai fertilă în împliniri, din întreaga noastră istorie, ridicarea substanțială a gradului de civilizație și cultură, într-un orizont de pregnantă înflorire spirituală a științei, literaturii și artelor.

În ultimii ani, în contextul repertorial major în care teatrul nostru a pus preț tot mai sporit pe teatrul politic și pe cel istoric, am năzuit să evocăm nețărnut — prin spectacole de teatru, ca și prin vibrante florilegii de poezie și teatru — personalitatea uriașă a Omului și Conducătorului a cărui viață exemplară se identifică în toate treptele ei cu momentele hotărătoare ale istoriei noastre contemporane, cu lupta pentru libertate, dreptate socială, democrație și independență, cu victoria revoluției atotcuprinzătoare, cu munca eroică a națiunii române în cei mai glorioși ani ai istoriei sale, anii edificării socialismului și comunismului.

Fiecare dintre spectacolele prezentate de noi pe scena teatrului, pe platformele industriale sau în localitățile județului și din județele limitrofe, ca și întreaga noastră activitate, s-au constituit în răspunsuri de vie recunoștință față de secretarul general al partidului, căruia îi datorăm ctoria modernului lăcaș de lumină în care trăim, muncim și tindem către noi ajungeri, către tot mai înalte împliniri artistice. În același timp dăm cea mai înaltă prețuire și ne mândrim cu actul de emoționantă cinstire a vieții și muncii scenei Naționalului craiovean, act ce poartă semnătura președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu : Decretul Preșidențial privind acordarea ordinului „Meritul Cultural clasa I“, teatrul nostru fiind primul teatru al țării căruia i s-a acordat această înaltă distincție. Cuvintele de prețuire și îndemn ce au fost adresate colectivului nostru cu acest prilej păstrează încă ecouri vii în noi și au avut meritul de a fi declanșat energiile clocotitoare ale întregului colectiv în asumarea deplină și responsabilă a menirilor unui teatru național.

În acest moment aniversar de neuitat, răsună în sufletele și conștiințele noastre ecourile prețuirilor și indicațiilor formulate de secretarul general al partidului la recenta Conferință Națională, care orientează munca noastră, menirile artei teatrale de a încorpora și reda pe scenă opere emblematice pentru vremurile luminoase pe care le trăim, care să evoce raporturile dintre om și istorie, să definească liniile de forță ale eticii revoluționare, să reflecte și să difuzeze virtuțile patriotismului ca piatră unghiulară a modelării umane și a educației socialiste, să contribuie nețărnut la edificarea patrimoniului spiritualității românești contemporane, dominată de mersul său revoluționar, de idealurile și țelurile „Epocii Ceaușescu“. Sărbătorind Conducătorul și adresându-i înaltul gând al urărilor de sănătate, de viață lungă, de putere de muncă, spre fericirea și împlinirea înaltelor năzuințe ale țării, rostim legământul de a împlini integral sarcinile pe care ni le trasează — dind teatrului nostru calitatea de purtător și împlinitor de ideal către o lume de adevăr și dreptate, sub soarele viitorului.

AI. DINCĂ,  
directorul Teatrului Național  
din Craiova

## Glorioasa epocă istorică pe care o trăim

Istoria a înscris deja pentru totdeauna, în pagini de glorioasă istorie, perioada care a început cu Congresul al IX-lea, pe care cu mândrie patriotică o numim „Epoca Nicolae Ceaușescu“.

Această glorioasă epocă istorică, pe care o trăim, a însemnat pentru Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila importante succese pe plan artistic, publicul brăilean găsim în teatrul nostru o instituție de cultură aptă să răspundă marilor imperative formulate de secretarul general al partidului.

Spectacolele noastre își sorb substanța din uriașele schimbări pe care socialismul le generează pe plan material, spiritual și psihologic ; și, de aceea, trebuie să subliniem marea responsabilitate ce ne revine nouă, slujitorilor teatrului, de a fi mereu aproape de marile realizări ale epocii.

Evaluându-și cu discernămint și responsabilitate activitatea, colectivul Teatrului Dramatic „Maria Filotti“ a realizat, în ultimii ani, peste 40 de premiere (din care două treimi din dramaturgia românească), militind consecvent pentru promovarea problematicei contemporane inspirate din realitățile României socialiste, din istoria patriei și a poporului ; cultivăm, de asemenea, valorile perene ale demnității umane, ale năzuinței către pace, progres și civilizație.

Considerăm o datorie de onoare să răspundem prin fapte condițiilor optime care ne-au fost asigurate și în care ne desfășurăm activitatea : dispunem de o sală modernă, am putea spune de un complex teatral unic în felul lui, care ne facilitează o diversificată activitate creatoare.

În spiritul exigențelor documentelor de partid, al ideilor, tezelor și orientărilor tovarășului Nicolae Ceaușescu, vom acționa ca, prin repertoriul abordat, să găsim cele mai eficiente căi pentru întruchiparea scenică a eroilor și faptelor semnificative ale prezentului socialist, de natură să configureze, în ansamblu, un model uman reprezentativ al societății noastre, trăsături caracteristice omului nou.

Adresăm stimatului și încercatului nostru conducător, împreună cu tradiționala urare „La mulți ani !“, întreaga noastră grațitudine pentru minunatele condiții pe care ni le-a creat, pentru ca munca noastră să se ridice pe noi culmi ale artei.

Ion BĂLAN  
directorul Teatrului  
„Maria Filotti“ din Brăila

## Ziua bucuriei sincere și depline

**F**ac parte din generația de actori care au pășit pe scenă, spre a-și împlini rostul, prin poarta larg deschisă culturii și artei de Congresul al IX-lea al partidului nostru.

Fac parte din generația de actori pentru care — grație gândirii genialului nostru conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, strălucit strateg al devenirii noastre spirituale — libertatea de creație n-a mai constituit o dorință îndepărtată, ci chiar spațiul și energia muncii noastre de zi cu zi.

În climatul de efervescență lucidă pe care l-a instaurat viziunea cutezătoare și trainic perenă a celui ce veghează ca poporul și patria noastră să-și deschidă propriul său drum spre viitor, fiecare cuvânt rostit, către noi și spre binele nostru, de către secretarul general al partidului nostru comunist, este îndemn spre desăvirșirea vocației noastre și, totodată, garanție istorică, politică și morală a permanenței tuturor cuceririlor noastre de pînă acum.

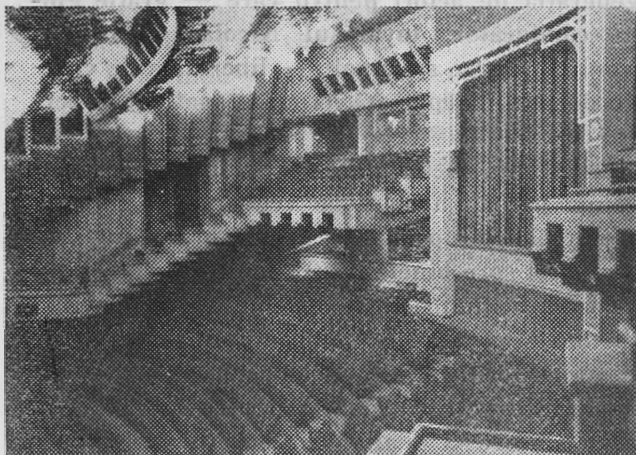
Ziua de 26 ianuarie este pentru mine și pentru toți oamenii din teatru, ziua bucuriei sincere și depline și fericitul prilej de a aduce prinos de recunoștință și cele mai fierbinți mulțumiri pentru minunatele condiții ce le avem spre a ne îndeplini înalta noastră misiune: aceea de a educa și, astfel, de a participa la edificarea omului nou din România socialistă.

Aducem omagiul nostru iubitului fiu al poporului român, tovarășului Nicolae Ceaușescu, asigurîndu-l de înflăcărata noastră adeviere la uriașul proiect economic-social-cultural pe care, iată-l, sub ochii noștri și prin participarea fiecăruia, devine realitate, devine strălucitoare certitudine.

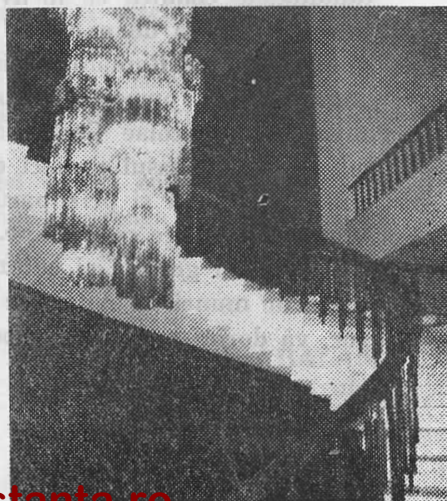
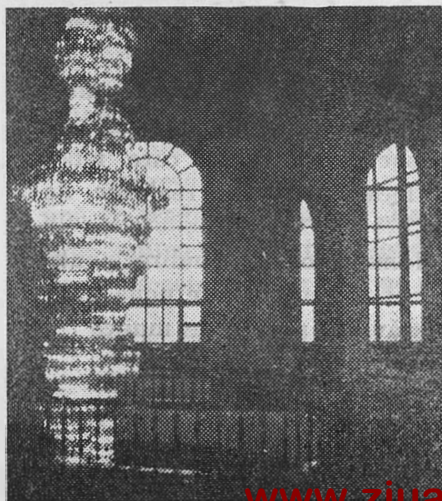
Pentru geniala și cutezătoarea dumneavoastră gândire, pentru darul de muncă și abnegație oferit cu atîta generozitate nouă, tuturor, vă dorim mulți ani și aceeași nestăvilită putere de muncă !

Mihai DINVALE

# EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU



Dezvoltarea  
bazei  
materiale

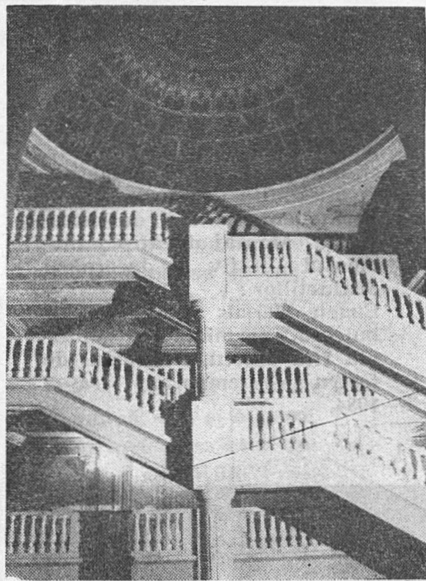




# EPOCĂ DE ÎNFLORIRE A TEATRULUI ROMÂNESC



O considerabilă creștere a bazei materiale se produce după Congresul al IX-lea: trei teatre Naționale (cele din București, Craiova și Tirgu Mureș) se mută „în casă nouă”, alte teatre sînt reconstruite parțial sau își modernizează utilajul de scenă. În fotografii, noul Teatru Național din București, care și-a sporit zestrea, dobîndind două noi spații de joc — sala Amfiteatru și sala Atelier; și frumoasa clădire a vechiului teatru brăilean, cu valoare istorică, restaurată cu deosebită grijă.



Un generos cadru:

## „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

O strălucită inițiativă a tovarășului Nicolae Ceaușescu — Festivalul național „Cîntarea României” — împropătează sursele de inspirație ale teatrului, îi lărgiște aria de preocupări, îi diversifică modalitățile de acțiune.

O inspirată formulă organizatorică, aceea a reuniunilor teatrale tematice specializate, stimulează spiritul competitiv și înlesnește instaurarea unui permanent schimb de experiență. Montaj de afișe; momentul festiv al decernării distincțiilor: „jurați” — Eugen Mercus și Mircea Albulescu, premiată — Virginia Itta Marcu, Festivalul de teatru contemporan Brașov 1984.



FESTIVALUL NAȚIONAL AL EDUCAȚIEI ȘI CULTURII SOCIALISTE „Cîntarea României”  
Sub auspiciile Comitetului Național al Educației Socialiste  
Comitetului de Cultură și Educație Socialistă din Județul Constanța și Jucării  
Societății Studențesc de Artă de Muzică Teatrală și Muzică  
Teatrală din județul Constanța  
prezentată în cadrul a li-a

## TEATRUL POLITIC

Constanța - Tulcea, 14-26 mai 1979

COMITETUL DE CULTURĂ ȘI EDUCAȚIE SOCIALISTĂ AL JUDEȚULUI BIHOR  
TEATRUL DE STAT ORADEA A. T. M. REVISTA „FAMILIA”

sub egida CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE în cadrul

FESTIVALULUI NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”

# SĂPTĂMÎNA TEATRULUI SCURT

EDIȚIA a III-a (20-26 februarie 1979)

Festivalul național „CÎNTAREA ROMÂNIEI”, ediția a III-a  
COMITETUL DE CULTURĂ ȘI EDUCAȚIE SOCIALISTĂ AL JUDEȚULUI BIHOR  
TEATRUL DE STAT ORADEA A. T. M. REVISTA „FAMILIA”

sub egida Consiliului Cultural și Educației Socialiste

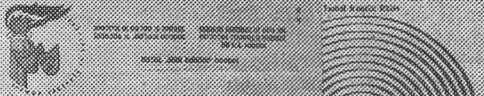
ORGANIZATA Săptămîna teatrului sămărean

# Arta actorului

ÎN DIALOG DIRECT CU PUBLICUL

Sau în

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”  
în cadrul a li-a

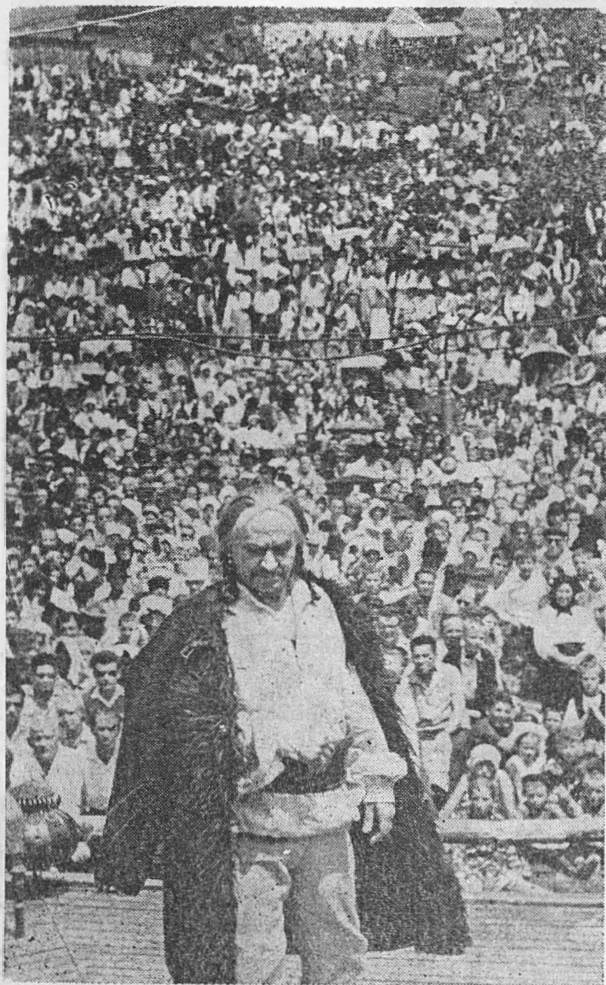
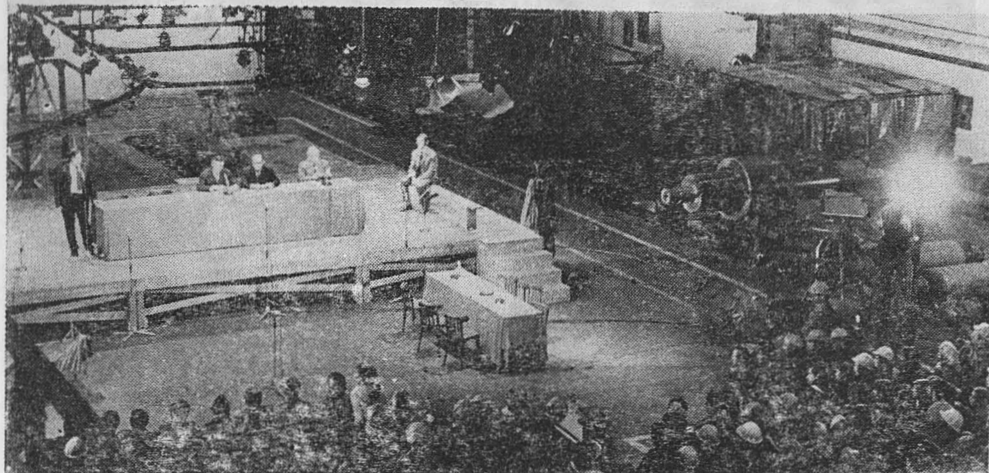


TOAMNĂ TEATRALĂ LA MOTUSAN  
1978 - 1979, 14-16 noiembrie 1978



BINE AVENI LA FESTIVALUL  
SPECTACOLELOR DE TEATRU  
CONTEMPORAN

## Democratizarea teatrului



Din lăcașul său tradițional de „cult al Thaliei“, teatrul iese în înfăptuirea publicului, confruntându-se cu masele pe subiecte fierbinți, deopotrivă ale istoriei și ale actualității, spre a stimula reacția spontană, vie, și a spori înțelegerea mesajului. În imagine, scenă din Procesiul Horia de Al. Voitin reprezentată de Teatrul Național din Cluj-Napoca în comuna Albac (stînga); și, respectiv, Puterea și Adevărul de Titus Popovici într-o montare realizată sub egida Televiziunii pe platforma industrială Slatina (sus).



1



3

<sup>2</sup> Valorificarea scenică  
a tezaurului  
dramaturgiei  
românești



O preocupare susținută pentru valorificarea scenică a tezaurului de opere dramatice (și poetice) prea puțin sau deloc explorat din punct de vedere teatral aduce pe afișe marile nume ale culturii românești: Eminescu (Frumoasa fără corp — Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani — 1), Lucian Blaga (Mășterul Manole, Zamolxe — Teatrul Giulești — 2, 3), Nicolae Iorga (Doamna lui Ieremia — Teatrul Național din București — 4), Camil Petrescu (Danton — Teatrul Național din București — 5).



4

5





1



2

## O nouă vîrstă a spectacolului românesc



3

Este perioada în care intră în viața scenei și-și cucerește maturitatea artistică o puternică generație de tineri regi-zori, care se instalează ferm în prim-planul peisajului teatral prin opțiuni repertoriale novatoare și printr-o concepție de spectacol îndrăzneată și originală. Dintre creațiile lor reprezentative, am ales spre exemplificare, de astă dată: Răceala de Marin Sorrescu, Teatrul „Bulandra” — Dan Micu (1); Niște țărâni după romanul lui Dinu Săra-ru, Teatrul Mic — Cătălina Buzoianu (2); Woyzeck de Büchner, Teatrul Giulești — Alexa Visarion (3); Despot-Vodă de Vasile Alecsandri, Teatrul Național din Bucu-rești — Anca Ovanez-Doro-scenco (4)...

4





5



6



8



...Descăpătînarea de Alexandru Sever, Teatrul Giulești — Tudor Mărăscu (5); O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale, Teatrul Național din Craiova — Mircea Cornișteanu (6); Studiu osteologic... de D. R. Popescu, Teatrul Dramatic din Brașov — Mircea Marin (7); Tartuffe de Molière, Teatrul „Bulandra” — Alexandru Tocilescu (8)

Distilind mijloacele preluate prin tradiție și asimilind elementele unei pregătiri moderne, școala românească de interpretare se situează astăzi la un nivel de excelență. O pleiadă de mari actori aflați la apogeul carierei reprezintă cu strălucire originalitatea de substanță, vigoarea talentului și diversitatea stilistică a teatrului nostru.

Iată, dintre creațiile lor cu valoare exponențială, un florilegiu de roluri shakespeareene :



George Constantin (Prospero) și Victor Rebengiuc (Caliban) în Furtuna

Ileana Predescu și Virgil Ogășanu în A douăsprezecea noapte



Ion Caramitru în Hamlet

Ștefan Iordache în Richard III



Tudor Gheorghe în Richard II



Puterea creatoare a celor mai dăruți dintre actori se hrănește din materia fertilă a mult-jucătorilor roluri din marele repertoriu și se întoarce asupra acestora, dăruindu-le o aură de prospețime și noutate. Astfel...



Toma Caragiu în Azilul de noapte de Maxim Gorki...



..Valeria Seciu în Să îmbrăcăm pe cei goi de Luigi Pirandello...



...Silvia Ghelan în Livada cu vișini de Cehov...



...Gina Patrichi și Marin Moraru în D'ale carnavalului de I. L. Caragiale.



1



2

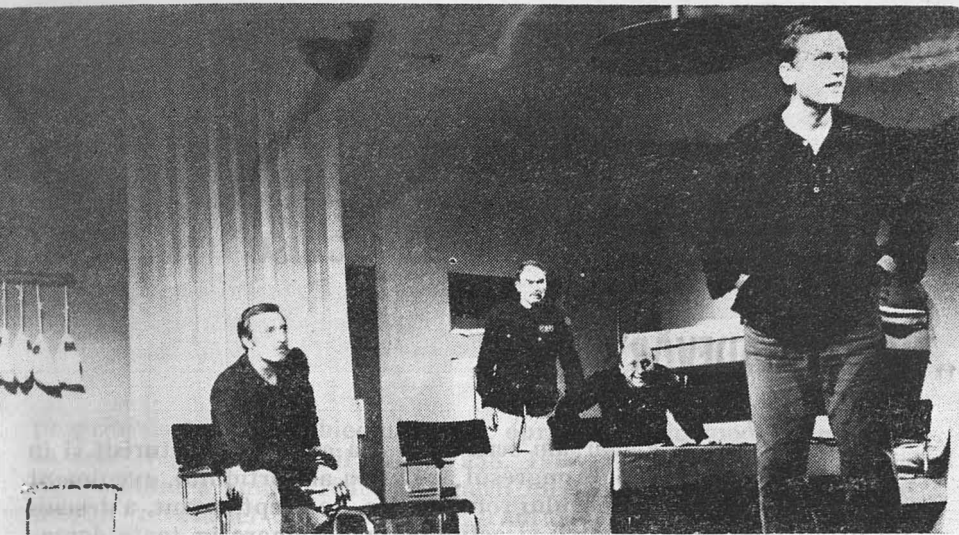


3

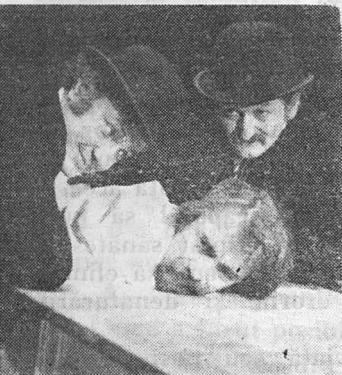


## *Deschidere largă spre repertoriul universal*

O deschidere programatică spre cultura universală îngăduie scenei noastre să reunească pe afișe nume importante ale teatrului modern: Beckett (în imagine, scenă din spectacolul Teatrului Național din București cu Așteptându-l pe Godot, 1), Sartre (Diavolul și bunul Dumnezeu — Teatrul Mic, 2), Camus (Caligula — Teatrul Național din București, 3), Bulgakov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugen Ionescu...



5



4

...Pinter (Serată neprevăzută — Teatrul Dramatic din Braşov, 4), Antonio Buero Vallejo (Generoasa fundație — Teatrul Național din București, 5), Slawomir Mrozek (Emigranții — Teatrul Mic, 6), Peter Shaffer (Amadeus — Teatrul de Stat din Oradea, 7), Arrabal, Albee...



7

# Piese care au putut fi scrise și jucate

## „TIMP ȘI ADEVĂR“

Piesa Timp și adevăr am scris-o — așa cum am mărturisit și în alte ocazii — după Congresul al IX-lea al partidului, eveniment epocal în viața poporului român, care, pe drept cuvânt, a deschis un drum nou, liber, gândirii și acțiunii revoluționare în toate domeniile de activitate, inclusiv în cel al creației literar-artistice.

Analiza profund științifică, în spirit critic, a activității de construcție socialistă, pe care conducătorul partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a făcut-o, stabilind orientările de perspectivă (pornind de la necesitatea înlăturării tuturor denaturărilor și abuzurilor, a tot ce era vechi și perimat, a dogmatismului și șablonismului), a stîrnit în conștiința mea, ca și în conștiința întregului popor, un ecou extraordinar. Se deschidea o eră nouă, eram conștientă că pășeam într-un alt timp și un alt adevăr. Un timp, de data aceasta, în concordanță deplină cu propriul său adevăr, capabil să pună ordine în evaluarea valorilor, să instaureze un climat sănătos de muncă, de cinste și dreptate, în relațiile dintre oameni, să elimine cu curaj obtuzitatea în gândirea politică, erorile și denaturările grave săvîrșite.

Reabilitarea celor nedreptățiți (în viață sau post-mortem), act uman fără precedent în istoria poporului român, mi-a inspirat

## „INIMA“

Scrisesem mai multe piese într-un act care circulau prin redacțiile revistelor sub forma unui volum recomandat de prefața unuia dintre cei mai importanți critici de teatru ai momentului și după fiecare lectură primeam vești dintre cele mai bune, însoțite de asigurarea că nu peste multă vreme vor vedea lumina tiparului. Ba mai mult, un director de teatru din capitală îmi promitea alcătuirea unui „triptic“ ce urma să unească sub un titlu atrăgător, pe cele mai bune — după părerea lui — într-un spectacol semnat de un regizor de prestigiu, ceea ce mi se părea mai mult decît visasem, pentru că,

trebuie să mărturisesc, scrisesem teatru „pentru lectură“. Chiar volumul purta un subtitlu în acest sens.

Simțeam însă mereu că toate aceste griji bune pentru piesele mele depindeau de un „dacă“ exprimat odată foarte clar și în scris de un editor de prestigiu — Mihai Gafița: „dacă s-ar primi o viză pentru așa ceva, nu ne-am da în lături să le publicăm“. Scrisoarea lui o păstrează cu pioșenie și astăzi, fiind mai cuprinzătoare și de mare folos pentru un tîmăr scriitor cum eram atunci. Mi-a dat de înțeles că „încă“ e greu de conceput ca niște „piese dedicate unor perioade mai puțin luminate de istoriografia contemporană să poată vedea așezarea în paginile unor cărți. „Dar te rog să scrii mereu, cîrștie...“

## În climatul creat de Congresul al IX-lea

propriu-zis tema și subiectul piesei, oprindu-mă în mod intenționat, în cele trei acte, la anii 1948, 1958, 1968. Este vorba de promoția universitară a anului 1948, de tinerii intelectuali care însuflețiți de idealul revoluției au pornit la drum sincer angajați, dornici să schimbe lumea, increzători în izbândă. Ei s-au izbit însă de zidul carieriştilor, oportuniştilor, concretizați în piersă de profesorul Dumitriu, un individ camuflat, ros de ambiții personale, avid de glorie care, într-un context istoric de puternice frământări, reușește să ascundă adevărul, să mimeze „atașamentul“ și să profite din plin de înșelăriile pe care le organizează, pentru a discredita și acuza elementele cu adevărat valoroase (Victor Dumbravă, Anca Cernat) însușindu-și în mod ilegal munca lor.

O luptă acerbă, surdă, ce se desfășoară prin confruntări dramatice zguduitoare, pe care le-am trăit de fapt personal, făcând parte din generația care a cunoscut în mod nemijlocit momentele istorice evocate în piesă.

Aș vrea să menționez și faptul că din analiza mecanismului social care a făcut posibilă apariția erorii în „cazul“ lui Victor Dumbravă, dar mai ales din analiza circumstanțelor care au făcut nece-

M-am apucat să scriu **Inima**, o piesă în mai multe tablouri „dedicată“ marelui act al Unirii din 1918, rememorând câteva episoade din viața unor mari bărbați care au pregătit, printr-o luptă de decenii și de exemplară neînduplecare în fața prigoanei, acest mare eveniment“ — după cum scria cu căldură despre manuscris criticul Dumitru Chirilă, într-o binevoitoare recomandare către o editură. Pentru că numele eroului principal, Vasile Lucașciu, „Leul din Sisești“, căpătase valoare de simbol în epoca despre care scrisesem. Aminoși — criticul și autorul — iubeam această piesă pentru că era cea dintâi, din câte cunoșteam noi, care „judecă“ evenimentele de la înălțimea prezentului, demonstrând cât de mult adevăr și suflet se așezase și construise în fiecare acțiune

din Transilvania la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Cum „Memorandumul“, un act de foc pentru conștiința națională, a realizat în epoca modernă monolitizarea conștiinței naționale a românilor de pe ambele părți ale Carpaților, iar Vasile Lucașciu fusese „un ferment al acestor evenimente“.

Apelarea la document era doar un suport, optica, sensul întregii piese se voiau deci o **depoziție** la marele proces, venită de la un scriitor din a doua jumătate a veacului XX.

Dar piesa era mereu „discutată“ și „reprogramată“ din cauza poziției scriitorului, mult prea „îndrăzneată și uneori tendențioasă în alcătuire“. Mi se dădea să înțeleg că „încă nu sînt coapte condițiile“ ca un personaj ca Vasile Lucașciu

sară și firească înlăturarea acestei erori (transformarea „cazului“ într-un moment semnificativ în procesul făuririi noii conștiințe socialiste, fapt posibil datorită deschiderii ideologice și politice, marcată de Congresul al IX-lea al partidului) se desprinde cu pregnanță ideea că majoritatea intelectualilor au dat dovadă, chiar și în încercările grele prin care au trecut în acea perioadă, de răbustețe tonică, de încredere și profund atașament față de partid. Și încă un lucru care de asemenea merită cred menționat: deși piesa se încheie aparent cu un happy-end, căci toate lucrurile intră în matca lor normală, în final mai apare, cum era și firesc, o îngindurare lucidă, un indemn din adinc la principialitate și rațiune, căci lupta pentru socialism nu se poate face prin contemplație indiferentă, ci numai printr-o angajare totală, o participare deplină la tumultul efervescent al epocii.

După 16 ani de la premiera absolută care a avut loc la Teatrul Mic (montat în regia lui Ion Cojar, acest spectacol din 1971 a fost premiat la Concursul Național de Creație și Interpretare, organizat în cinstea semicentenarului partidului) — între timp a fost reprezentată pe multe alte scene ale țării, la radio și televiziune — piesa — Timp și adevăr — se bucură încă de succes.

Anul trecut, de pildă, spectacolul secției maghiare de la Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe, în regia lui Constantin Codrescu, a primit la Festivalul de Teatru Contemporan de la Brașov premiul special al juriului, iar în acest an un alt premiu în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României“.

Contemporaneitatea acestei piese se datorează, desigur, în primul rînd temei pe care o abordează, una din multele teme generoase pe care Congresul al IX-lea al partidului ni le-a oferit nouă, scriitorilor, ca sursă permanentă și inepuizabilă de inspirație.

Eugenia BUSUIOCEANU

„plin de contradicții încă neelucidate“ — să fie adus pe scenă sau într-o carte „ce ar putea influența negativ pe cei ce nu sînt suficient pregătiți în istorie. Încă timpul nu a rostit judecățile lui pentru aceste evenimente“.

Curînd însă — „actele de curaj“ au primit indemnul să se manifeste. Pătrunderea în istorie nu mai era „o fugă de la realitate“, ci dimpotrivă, o luminare a unor tradiții dintre cele mai scumpe poporului român, a legării firești de năzuințele milenare ale unității, ale dorinței de pace și echitate socială, a așezării în matca bunului simț a relațiilor dintre neamurile pămîntului. Umanismul pe care se construiește modul de gîndire al poporului român era prețuit și stimat, ajungînd, în sfîrșit, în acte de partid și de stat. Eram

imediat după Congresul al IX-lea al partidului, cînd istoria națională nu mai era considerată un simplu depozit de fapte, ci însăși viața poporului nostru. Așadar, mi se pare firesc că în anii următori au apărut multe și importante piese de inspirație istorică...

În acea vreme a apărut și **Inima**, o multă întîrziere, dar într-un context nou care m-a îndemnat să gîndesc la o suită de zece piese istorice inspirate din evenimente care n-au cunoscut o atenție prea mare din partea scriitorilor. Bucuria că toate sînt azi cunoscute și că s-au bucurat de primire bună din partea criticilor și mai ales a publicului trebuie s-o ca în acele zile pline de porniri entuziaste

Mircea BRAD

# ANIVERSAREA TOVARĂȘEI ELENA CEAUȘESCU

*eminent om politic,  
savant de prestigiu mondial*



Din brazi înalți, din murmur de izvor  
Al dragostei elogiu prinde rază  
Cu flacăra științei, Ea veghează  
Al păcii ideal nepieritor

## Pentru grija deosebită pe care o acordă artei și culturii românești

Integrat procesului complex și dinamic de angajare a spiritualității românești pe drumul unui amplu efort creator, al unor evidente mutații calitative în plan etic și estetic, teatrul parcurge, la rindul său, îndeosebi în anii de după Congresul al IX-lea al partidului, o etapă fertilă de împliniri, confirmată de opere valoroase cu un înalt mesaj educativ, revoluționar și patriotic.

Într-o epocă de largă deschidere innoitoare, în care, în toate sferile societății noastre, au fost puse în lumină valențele de creativitate ale întregului popor, arta și cultura au căpătat un statut de nobilă afirmare, potențind, în modul lor specific, opera atit de vastă și cu atitea interferențe, inițiată și condusă de partid, de formare a omului nou, cu o conștiință înaintată. Aportul dramaturgiei originale la dezvoltarea personalității umane este remarcabil, fiind reflectat clar de generozitatea cu care publicul primește piesele românești, cu deosebire cele contemporane, care se adresează oamenilor în limbajul propriu artei, vorbindu-le despre preocupările lor, propunându-le destine și eroi care acționează pentru înlăptuirea idealurilor socialismului și comunismului.

Dramaturgi astăzi renumiți și-au găsit la începutul activității lor confirmarea la public prin spectacole de referință montate pe scena teatrului nostru, ca de exemplu : D. R. Popescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Dan Tărchilă, Iosif Naghiu și alții. Urmărită cu consecvență, această politică repertorială a dat roade și, în anii care au urmat, noi dramaturgi au venit să contribuie la acest generos efort : Al. Sever, Tudor Popescu, Paul Ioachim, Ileana Vulpescu, Nicolae Mateescu și alții. Dar nu înșiruirea de nume dă măsură acestei opțiuni, ci milioanele de spectatori care au venit la specta-



coatele realizate cu aceste piese. Proportia de 70—80% piese românești în programarea săptăminală reflectă clar preocuparea teatrului nostru în această direcție.

Activitatea noastră de creație se oglindește în numărul foarte mare de spectacole prezentate nu numai la sediu, ci și în deplasare, în centre muncitorești, pe platforme industriale, la sate, în cămine și cluburi muncitorești, toate acestea dind măsura unui efort impresionant, a unei generoase arderi pentru artă a slujitorilor teatrului nostru.

Mulțumim secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru trasarea direcțiilor de dezvoltare a artei — accentuind necesitatea misiunii sociale a artistului, pentru o dimensiune nouă, majoră, a locului ocupat de cultură și artă în ansamblul vieții social-politice a țării, și — ca slujitori ai artei socialiste, noi toți, cei ce muncim în Teatrul Giulești — ne angajăm să aducem, prin mesajul spectacolelor noastre, bogăția de idei care reiese din documentele de partid, să facem ca arta și creația noastră să se inspire din activitatea sa neobosită.

Aducem de asemenea un omagiu de aleasă stimă și calde mulțumiri tovarășei Elena Ceaușescu, pentru grija deosebită pe care o acordă artei și făuritorilor ei, pentru a se statua un respect al valorilor și al demnității muncii creatoare.

Evoluția ascendentă a artei teatrale, mesajul esențial-umanist al spectacolului românesc contemporan, puternic ancorat în realitatea socialistă, se regăsesc în eforturile de creație ale artiștilor, ale tuturor creatorilor de frumos din teatrul nostru. Interesul nostru constant pentru perfecționarea artei scenice, cu o tendință manifestă spre autodepășire, spre atingerea unor parametri calitativi superiori, vădind preocuparea permanentă pentru tot ce e nou și valoros în arta teatrală, în creația dramaturgică contemporană, cu precădere în cea originală, instaurarea unui dialog permanent cu toți factorii de creație, într-un mod cât mai implicat, vor sta în continuare la baza preocupărilor noastre, străduindu-ne astfel să ne îndeplinim menirea noastră de făuritori ai unei noi conștiințe.

Elena DELEANU  
directorul Teatrului Giulești

## *Darul nostru cel mai de preț*

**O**biceiul la români este ca fiecare să-i facă celui drag un dar de ziua lui de naștere.

Și astfel, ne-am gândit că cel mai frumos dar ce vi l-am putea face noi, cei de la „Tândărică“, este un teatru cu spectacole pe măsura timpului nostru, de ce nu ? — chiar înaintea timpului nostru, pentru copiii pe care atât de mult îi îndrăgiți și pe care și noi îi iubim, pentru care muncim — vă rugăm să ne credeți — fără preget, cu dragoste, cu căldură, cu gânduri alce, conștienți că și de noi depinde ce va deveni miine el, copilul de azi.

Înțelegind aceasta, fiind — sintem convinși — un pluton de artiști lucizi și responsabili de viitorul moral și spiritual al celei mai tinere generații, ne străduim s-o înzestrăm cu sentimente și idei nobile pe măsura viitorului pe care îl construim azi.

Darul nostru, pentru această aleasă zi, este tocmai credința în ceea ce facem, respectul desăvârșit pentru arta acestei vremi, responsabilitatea față de fiecare gest, cuvânt și imagine pe care le oferim copiilor, modelele de viață și comportament cu care îi înzestrăm și care, alături de cele primite de ei de la școală, familie și — în primul rind — de la Dumnezeu, reprezintă zestrea cu care ei, acești copii de azi, vor construi societatea de miine.

Am înțeles, și vă asigurăm de aceasta, cu responsabilitate comunistă, că în morala noastră și a artei noastre stau etica socială și conștiința nouă care vor fi puternic implantate la baza societății românești viitoare.

Credem, așa cum deseori ne-ați făcut să înțelegem, în sufletul și mintea copiilor României acestei epoci, și vă dăruim — transfigurate prin sufletul lor — munca, talentul, spiritul, inteligența și entuziasmul nostru, împreună cu tradiționalul „La mulți ani cu sănătate !“

**Mihaela TONTZA IORDACHIE**  
directorul Teatrului „Tândărică“

## Etica responsabilității față de om

Există, în una dintre cărțile unui mare scriitor contemporan, o exclamație care a traversat teritoriile tuturor literaturilor a mai bine de două treimi din veacul nostru : „Cumplit lucru e războiul !“ Generațiile aceluși timp au văzut războiul „la lucru“, în felurite feluri și în diferite locuri ale lumii. Fața de azi a lumii a ieșit din cea mai tragică înclăstare dintre oameni, numită cel de-al doilea război mondial. I-am cunoscut și noi, românii, suflarea rece și distrugătoare. I-am cunoscut-o, o dată mai mult, după ce în istoria noastră, îndelung, nu ne-au ocolit războaiele nu de noi provocate. Din această durere trăită și scump plătită s-a făurit o conștiință a păcii, în parametrii moderni de a înțelege cit de cumplit lucru e azi războiul. Din această conștiință de pace a națiunii s-au ales gândul și fapta de pace a politicii României socialiste. Glasul președintelui României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, gândul său au dat expresie mondială voinței de pace a României. Cum văd pacea oamenii din România socialistă a fost atit de pregnant exprimat de prestigioasele inițiative ale tovarășei Elena Ceaușescu. Între acestea, o semnificație deosebită capătă forumul de largă audiență internațională „Oamenii de știință și pacea“, inițiat de tovarășa Elena Ceaușescu și punind în evidență spiritul nou al păcii pe care trebuie s-o dobîndească și s-o aperc lumea : o pace sprijinindu-se puternic pe ceea ce are mai valoros gîndirea omului, știința sa de a cunoaște și crea. Dacă războaiele moderne, atit de pustiitoare, își datorează tristele performanțe și tehnologiilor moderne, cu atit mai mult stă în puterea științei și tehnicii contemporane să le stăvilească pînă a le exclude din viața omenirii — iată unul dintre pilduitoarele elemente ale spiritului păcii pe care tovarășa Elena Ceaușescu îl ține treaz în atenția oamenilor de știință. Este aici rostirea nu doar a adevărului că „inter arma silent musae“, ci reliefaarea unei fundamentale rațiuni de a fi a științei moderne : de apărătoare a păcii pentru omenire, înainte de toate ! De apărătoare, astfel, a propriilor izvoare de gîndire și creație, asigurînd continuitatea de valori umaniste ale lumii și ocrotindu-le. Este aici o vibrantă pledoarie pentru un nou tip de om de știință, aparținător lumii lui prin lucrul său și, totodată, prin viziunea lucidă asupra consecințelor colective ale gîndului și faptei sale. Pledoarie pentru o știință traversată de etica responsabilității față de viitorul omului.

Platon PARDĂU

# Largă recunoaștere internațională

Cultura românească a avut dintotdeauna și are și în prezent o largă audiență internațională. Arta și știința românească, dincolo de specificul lor, sint, în același timp, mesagere îndreptățite să exprime năzuințele unui neam ales, cu dragoste de frumos și bine, de progres și prietenie.

Urmind și continuind o tradiție de secole, pe care ne-am dorit-o cit mai a noastră, cu rădăcini adinci și puternice, crescute în pământul românesc, noi, cei din ziua de azi, trăim miracolul devenirii și împlinirii noastre, sub bagheta sigură, purtată de mîinile oamenilor acestui pământ, a celor care, simțind cu o clipă mai de vreme pulsul timpului, sint vizionarii noștri, conducătorii noștri, eroii neamului.

Prilejul pe care îl am de a inchina gîndul meu de omagiere și iubire conducătorilor neamului, conducători-eroi, îmi este dat, de această dată, de una dintre datele însemnate cu roșu în calendarul vremurilor noi : ziua de 7 ianuarie. Urarea de „Să ne trăiți întru mulți ani !“, stimată tovarășă Elena Ceaușescu, nu cred să poată cuprinde în formula sa tot ceea ce, de fapt, ar trebui și mai ales ceea ce mintea și inima unui cinstit slujitor al artei poate cuprinde și simți cu adevărat în fața puternicei personalități căreia i se adresează. Dar, pentru că numai limbajul ne este dat ca să ne putem exprima, modest, sentimentele, încă o dată și încă de nenumărate ori urez „La mulți ani !“ stimatei tovarășe Elena Ceaușescu, eroinei zilelor noastre, femeii-mamă, femeii-savant care, cu perseverență și tenacitate, ne călăuzește spre idealul comunist al artei și culturii, care, cu încredere și forță de netăgăduit, ne demonstrează zi de zi, ceas de ceas, nevoia de progres și dezvoltare a științei, știință căreia și-a dedicat întreaga viață. În acest fel, știința românească și-a dobîndit, astăzi, pe unul dintre cei mai noboșiți și hotărîți slujitori ai săi : academician doctor inginer Elena Ceaușescu. Numai astfel știința românească modernă a putut străbate meridianele lumii, făcîndu-ne cunoscuți ca participanți activi la mersul înainte al omenirii. Larga recunoaștere internațională a omului de știință care este tovarășa Elena Ceaușescu, acest fapt, este mindria noastră, a tuturor românilor, este un dar de care numai noi ne bucurăm. Și cred (nici nu se poate altfel) că trebuie ca fiecare dintre noi, în locurile noastre de viață, prin puterile noastre, să nu facem, în fiecare clipă, altceva decît să dovedim că această mindrie, acest dar îl merităm ; să punem umărul cu îndirjire și credință în ceea ce construim, contribuind la permanenta dezvoltare a științei, culturii, a vieții noastre spirituale și materiale în epoca, unică în istorie, pe care o trăim.

Cristina DELEANU

# Pentru tot ceea ce a făcut și face întru înflorirea artelor și culturii românești

A cum, cind de-abia a început un an nou și cind, ca orice om de rind, cinstit, de pe acest pământ, ne ocrotim în suflete speranța de mai bine, speranța de lumină și frumos, speranța de pace și liniște, omeneasca și atit de modesta noastră speranță ca fiii și fiicele noastre să crească curați și liberi într-o lume curată și liberă, demni purtători mai departe a tot ceea ce au dobândit, cu neodihna minții și a mîinii, generații de înaintași, aducem omagiul nostru primului bărbat al țării, președintele Nicolae Ceaușescu, și Omului ce-i stă alături în truda sa de a împlini pentru noi, poporul român, și pentru oamenii de pretutindeni aceste speranțe, tovarășei sale de luptă, de muncă și de viață, tovarășa Elena Ceaușescu.

Mereu luminoasă și caldă, neobosită și hotărîtă, energică și înțeleaptă, clarvăzătoare și fermă, tovarășa Elena Ceaușescu este prezentă, alături de șeful statului, pe ogoare, pe șantiere, pe platforme industriale, în săli de clasă, în biblioteci, în laboratoare, pretutindeni unde ii îndeamnă să fie neliniștea grijii pentru mai binele și prosperitatea poporului acestei țări.

A fost mereu în frunte — în lupta revoluționară pentru cauza clasei muncitoare, în lupta de zi cu zi și în efortul tuturor în edificarea și înflorirea unei lumi noi, pe pământul României, în lupta de a adăuga noi carate de valoare tezaurului științei românești și de a-l include, cu demnitate, în cel mai larg, mondial, în lupta pentru îmbogățirea patrimoniului cultural al lumii cu valorile reale ale spiritualității românești, în lupta pentru cunoașterea și impunerea acestui neam dăruit și harnic în conștiința lumii întregi.

Și dacă orice femeie știe, azi mai bine decit ieri, că poate și trebuie să-i fie egală bărbatului, în tot ce făptuiește spre a dura, solid și vajnic, o civilizație materială și spirituală clădită pe liniile de forță ale demnității și respectului, ale libertății și verticalității, datorează acest lucru exemplului de viață al femeii de excepție, soție și mamă, om de știință și om politic, tovarășa Elena Ceaușescu.

De aceea, în accastă zi aniversară, ii aducem, alături de toți fiii țării, alături de toți oamenii de omenie și de bine, omagiul și gândul nostru recunoscător pentru tot ceea ce a făcut și face întru înflorirea artelor și culturii românești, întru înflorirea vieții spirituale a națiunii noastre, dorindu-i din inimă ani mulți și buni, cu sănătate și prosperitate.

Lucia NICOARĂ  
directorul Teatrului Național  
din Timișoara

# Întreaga noastră grațitudine

Întregul nostru popor pășește în cel de-al treilea an al cincinalului, 1988, puternic mobilizat de documentele de o inestimabilă valoare teoretică și practică elaborate de recenta Conferință Națională a partidului, documente ce jalonează drumul mereu ascendent al poporului nostru, într-o deplină unitate în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Gindurile și sentimentele cu care sint aniversate, în acest început de ianuarie, ziua de naștere și îndelungata activitate revoluționară și științifică desfășurată de tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu exprimă prețuirea pe care întreaga noastră națiune română o acordă celei mai iubite și devotate fiice a poporului, personalitate proeminentă a vieții politice, științifice și sociale a țării.

Simbol al înaltelor înzestrări morale ale poporului, strălucit om politic și savant de reputație mondială, tovarășa Elena Ceaușescu este prezentă, prin vasta sa activitate, cu o amprentă originală de gândire și acțiune, în toate marile noastre înfăptuiri. Conducind direct domenii hotărâtoare pentru progresul și înflorirea patriei, tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu îmbunătățește continuu programele dezvoltării științei, tehnicii, cercetării, învățămîntului și culturii românești cu un însemnat aport bazat pe competență și profundă responsabilitate față de perspectivele de dezvoltare ale țării.

De la înalta tribună a celui de-al III-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, tovarășa Elena Ceaușescu arăta : „Literatura, muzica, artele plastice, teatrul, cinematografia, creația artistică, în general, au misiunea și îndatorirea de a crea și îmbogăți patrimoniul național cu noi opere valoroase, pătrunse de umanism revoluționar, de profundă încredere în marile noastre idealuri comuniste, care să servească dezvoltării conștiinței socialiste, educării omului nou, să redea, în forme originale cit mai variate, preocupările și aspirațiile poporului, lupta și munca sa pentru construirea socialismului și comunismului“.

Aceste însemnate indemnuri ne călăuzesc drumul, ne mobilizează plenar și pe cei care lucrăm în domeniul artei teatrale, de a

cinsti prin tot ceea ce facem această neobosită activitate a tovarăsei Elena Ceaușescu. În modul de reprezentare specific artei dramatice, alături de bărbatul-erou se află femeia-erou, cu o atitudine militantă avind profunde reverberații în viața social-politică, implicată în procesele social-istorice, în marea epopee a construcției socialiste pe care o străbate națiunea română. Prin acest chip se luminează concepția partidului privind funcția și rolul femeii în societatea românească.

Tovarăsei de viață și de luptă a secretarului nostru general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, îi exprimăm întreaga grațitudine pentru consecvența cu care militează pentru binele și progresul poporului român, pentru înflorirea științei și culturii, pentru menținerea păcii în lume. Tovarășa Elena Ceaușescu marchează, cu înalta-i personalitate, această epocă de mărețe împliniri ale poporului român sub conducerea partidului, epocă pe care, cu îndreptățită mândrie patriotică, o numim Epoca Nicolae Ceaușescu.

Din adîncul inimilor noastre, cu prilejul zilei de naștere a tovarăsei Elena Ceaușescu, îi urăm cu profund respect și aleasă recunoștință tradiționalul „La mulți ani !“ în deplină sănătate, alături de ctitorul României socialiste, pentru prosperitatea și demnitatea României, pentru împlinirea viitorului ei, înălțător prefigurat în documentele celui de-al XIII-lea Congres al partidului.

**Cornelia STĂNESCU**  
directorul Teatrului de Stat  
„Valea Jiului“ din Petroșani

---

# Teatrul în cetate

---

## Față în față: producători și beneficiari

● Teatrul — o necesitate spirituală de a vedea, a judeca, nu o obligație! ● O piesă programată mai des decât în mod obișnuit ● Cartierul a ridicat exigența, actorii au ridicat calitatea ● Dramaturgia românească — cea mai gustată de publicul muncitor! ● Studenții — plini de umor și opinii critice pertinente față de actul artistic ● Sentimentul datoriei împlinite ca artist ● Oamenii au nevoie de aplecare spre frumos ● Cît mai multe comedii! ● Încercăm să învățăm un pic de meserie de la actorii profesioniști! ● Mai așteptăm spectacole jucate în mijlocul oamenilor muncii, după programul lor de producție! ● Invitație de a vedea piese în avanpremieră ● Există și recitaluri de versuri ● Cel mai stabil partener în Galele Amfiteatru ● Amfiteatrul dramaturgiei: întâlniri-dezbatere între studenți și oameni de teatru ● Platformele industriale așteaptă spectacole scurte, de un act, inspirate din cotidian ● De ce nu, aceeași piesă în regia și interpretarea unui teatru profesionist și a unuia de amatori, într-o unică întâlnire artistică? ● Comentarea întregului repertoriu înaintea unei stagiuni ● Legătura teatrelor cu cît mai multe instituții și a instituțiilor cu cît mai multe teatre! ●

În ultimul timp, se conturează din ce în ce mai puternic o legătură strinsă între toate teatrele capitalei și spectatorul din producție.

Dar ce înseamnă acea relație de suflet și trudă, care leagă pe actorii trupelor bucureștene de public, în cetățile sale de muncă — întreprinderi, instituții, facultăți, case de cultură... și cum pășește el, publicul, în cetățile teatrului românesc?

Iată-i față în față pe producătorii... efectelor artistice și pe beneficiarii acestor bunuri:

## Teatrul „Nottara“ — Întreprinderile din sectorul 2 al Capitalei

**ION BRAD**  
directorul Teatrului „Nottara“

Cam acum trei ani am început colaborarea cu marile întreprinderi din sectorul 2 al capitalei, care a scos la iveală interesul reciproc de cunoaștere și testare a spectacolelor noastre. În fiecare stagiune, prezentăm spectacole pe platforme industriale. Întreprinderea „Suveica“, Întreprinderea de Mecanică Fină, Întreprin-

derea „Electronica Industrială“ sau C.I.L.-Pipera sînt numai cîteva din locurile unde piese ca Cinci romane de amor de Teodor Mazilu, Concurs de împrejurări a lui Adrian Dohotaru sau Scapino de Molière au fost bine receptate.

Organizăm avanpremiere pentru oamenii muncii din întreprinderi, în exclusivitate, la a căror pregătire beneficiem de sprijinul comisiei de propagandă a Comitetului de Partid al Sectorului 2.



Pentru aceste spectacole lucrăm cu multă atenție, acordăm o deosebită grijă ținutei artistice, căci oamenii sînt primitori... dacă ești bine pregătit. Nu am amînat nici o reprezentație, ba chiar am programat o piesă mai des decît în mod obișnuit. Plăcuta surpriză s-a întîmplat cu **Necazurile unui îndrăgostit** de Virgil Stoescu, în regia lui Ion Lucian, care a primit aprecieri calde încă de la avanpremieră, suscitînd un interes deosebit prin nota de actualitate adusă, conținutul uman propus și modalitatea atractivă de joc.

Considerăm că drumul pe care mergem este foarte util și sănătos. Pentru teatrul nostru sînt necesare și binevenite opiniile și sugestiile de repertoriu ale publicului din instituții, ce participă prin teatru la un proces educativ important.

Dintre actorii noștri s-au aflat în mijlocul lor, iubiți de public: George Constantin, Alexandru Repan, Lucia Mureșan, Gilda Marinescu, Margareta Pogonat, Ion Dichiseanu (cerut de provincie), Horațiu Mălăele, Mircea Diaconu (cu succes la institutele de proiectări și cercetare), Ruxandra Sireteanu și alți actori talentați din noul val.

Să nu uităm evocările literare, recitările de versuri și alte spectacole publice oferite oamenilor muncii din București și alte orașe, cu care colaborarea noastră s-a dovedit foarte bună și fără greutăți.

Este bine să funcționeze și în continuare formula de a merge noi în mijlocul oamenilor muncii, cît și de a veni ei, ca public, în sălile noastre, cedînd de multe ori un spectacol pentru cîte o instituție. Teatrul este necesitatea spirituală de a vedea, a judeca, a cîntări... nu o modalitate formală, protocolară, obligată de a primi oferta artistică !

**LIVIU DUMITRU**  
inginer-șef secție,  
secretarului Comitetului de Partid  
din Întreprinderea „Electronica  
Industrială“ — București

Cu trupa Teatrului „Nottara“ am încheiat o relație directă și strînsă, facilitată și de coordonarea, de care ne-am bucurat, din partea Comitetului de Partid al Sectorului 2 al capitalei.

Avem în conducerea Teatrului „Nottara“, în trupa de actori și echipa tehnică a teatrului un partener deosebit de act cultural.

Dorim să-i avem mai des în mijlocul nostru, să aflăm din greutățile lor și din munca zilnică a profesiei de actor, să-i deschidem tineretului nostru gustul pentru artă. Ar fi binevenită, la început de stagiune, comentarea întregului repertoriu. Ne lipsește profesionalismul în realizarea multor emisiuni la stația de radioamplificare a întreprinderii, ascultată zilnic de cei cinci mii de oameni ai muncii. Am fi bucușori să primim din partea actorilor sugestii și sprijin în realizarea unor emisiuni cît mai reușite.

În ceea ce privește relația directă și complexă: fenomenul de teatru — spectatorul din producție, să nu ne limităm la un anume teatru, și nici teatrele bucuștine să nu se limiteze la anumite întreprinderi !

**ION MOISE**  
economist,  
secretar adjunct cu propaganda  
în Comitetul de Partid  
al Întreprinderii „Electronica  
Industrială“ — București

Iubim teatrul în mod deosebit și asta o arată chiar existența formației noastre de teatru muncitorească, cu o vechime de 28 de ani, de șase ori laureată pe țară în Festivalul de Teatru „I. L. Caragiale“ și Festivalul Național „Cîntarea României“, invitată și la gale ale teatrelor profesioniste.

Teatrul „Nottara“ a fost alături de noi permanent. Am vizionat avanpremiere și premierele la sediul teatrului. Am primit sprijin și spațiu de joc pentru montarea spectacolelor noastre. În acest sens, o amintire plăcută este piesa **Audiență la consul** de Ion Brad. Așteptăm, mai ales, spectacole scurte, de un act, accesibile, însoțite de prezentarea modului cum a fost lucrată piesa. Un spectacol jucat la locul de muncă este binevenit. Noi am putea sprijini o asemenea desfășurare, prin rezolvarea diverselor probleme tehnice. Să ne amintim de anul 1976, cînd pe platforma Pipera, la o reprezentație teatrală, noi, prin efort propriu, am realizat scena chiar în hala de producție.

Pentru apropierea de cotidian, propunem dramaturgilor noștri o documentare concretă în mijlocul nostru, un schimb de idei. Și, de ce nu, o paralelă de joc : aceeași piesă în regia și interpretarea Teatrului „Nottara“ și a trupei teatrului nostru muncitorească, într-o unică înlînire artistică ? Este o invitație pe care o facem cu toată căldura !

# Teatrul Giulești—Întreprinderea de Confecții și Tricotaje București

**ELENA DELEANU**  
directorul Teatrului Giulești

Teatrul Giulești s-a înființat la dorința populației din împrejurimi. Relația cu publicul muncitor este deci foarte veche și puternică. Și noi și el ne-am ridicat în trepte. În timp, cartierul a ridicat exigența, noi am ridicat calitatea.

Totdeauna ne-a plăcut să ținem legătura cu întreprinderile, coordonându-le chiar echipele de teatru amator. La inițiativa Consiliului Culturii și Educației Socialiste, acest lucru s-a materializat într-o activitate concretă, de o anumită periodicitate, făcându-ni-se simțită prezența pe platforme industriale ale sectorului 6 al capitalei, cum ar fi: Întreprinderea de Confecții și Tricotaje — București; Întreprinderea „Semănătoarea”; I.R.E.M.O.A.S.; I.C.E.C.H.I.M.; I.P.C.F.; I.C.P.G.A. etc. Cu I.C.T.B. colaborăm deosebit de fructuos. La clubul întreprinderii am prezentat spectacole în condițiile cele mai bune. De altfel, decorurile noastre au în vedere posibilitatea de adaptare la diverse scene.

Am constatat, în timp, că dramaturgia românească este cea mai gustată de publicul muncitor, acesta fiind prezent cu o participare de 70—80% la piesele românești. De mare succes au fost spectacolele cu piesele **Arta conversației** de Ileana Vulpescu și George Bănică, în regia lui Eugen Todoran, **Așteptam pe altcineva** de Paul Ioachim, în regia lui Tudor Măărăscu, sau **Iarna când au murit cangurii** de Sorin Holban, în regia lui Cristian Munteanu.

În întâlnirile pe care le avem la clubul întreprinderii, purtăm discuții despre repertoriu, aflăm din dorințele celor ce ne ascultă, păstrînd o permanentă legătură și prin organizațiile de sindicat și de tineret.

Sînt solicitați la rampă, nu numai în piese de teatru, dar și în spectacole omagiale de poezie, actorii noștri: Sebastian Papaiani, Geo Costiniu, Dorina Lazăr, Florin Zamfirescu, Rodica Mandache, Gelu Nițu, Bogdan Stanoevici, Ana Ciontea, Jeanine Stavarache, Ileana Cernat, Radu Panamarenco, Corado Negreanu și alții.

În afara deplasărilor noastre cu reprezentații la locurile de producție, la rîn-

du-ne îi primim ca spectatori la sediul nostru pe oamenii muncii din I.C.T.B. și alte întreprinderi. Este extraordinar să vezi în sală bunici, care, acum 35 de ani, își aduceau copiii la **Cenușăreasa**, iar astăzi își duc nepoții la **Cocoșelul neascultător**! Sîntem martorii direcți ai ridicării noastre, a tuturor!

**LIVIA PINTILIE**  
directorul Clubului Întreprinderii  
de Confecții și Tricotaje București

Activitatea clubului nostru a început în anul 1979. Legătura cu Teatrul Giulești se derulează în modul cel mai favorabil de ambele părți. Nu bucurăm de un repertoriu accesibil, pe o problematică apropiată lucrătorilor din întreprindere. Am dori să mai avem spectacole ca **Arta conversației**. Nu regret nimic sau **Milionarul sărac**. Actorii trupei plac foarte mult și sînt bine primiți de noi. Iată cîteva exemple: Dorina Lazăr, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Sebastian Papaiani, Radu Panamarenco.

Mai așteptăm spectacole jucate în mijlocul oamenilor muncii, după programul lor de producție... Sala pe care o vedeți a fost amenajată în club prin munca artiștilor noștri amatori, care-și realizează singuri mare parte din costume și decorații. Cu ocazia recitalurilor de poezie patriotică sau chiar în activitatea noastră artistică de amatori beneficiem de prezența actorilor trupei de la Giulești. Ei sînt: Geo Costiniu, Paul Ioachim, Corado Negreanu, Irina Mazanitis, Corneliu Dumitruș etc. Două piese care s-au jucat mult la noi au fost **Cursa de Viena** de Rodica Ojog-Brașoveanu, în regia lui Mihail Stan, și **Hotel „Zodia Gemenilor”** de Valentin Munteanu, în regia lui Tudor Mărăscu.

Pentru o alegere pe gustul publicului din fabrică, sînt invitată a vedea în avanpremieră piesele pe care Teatrul Giulești ni le propune spre vizionare.

De fapt, în fiecare an, Teatrul Giulești face deschiderile de stagii aici. Putem spune chiar, cu satisfacție, că are o... stagii permanentă la noi!

## LEONA IANCU

### operator, Centrul de Calcul al Întreprinderii de Confecții și Tricotaje București

Sînt membră în echipa de teatru muncitoresc a întreprinderii. Noi, împătimitii de teatru, nu scăpăm nimic din repertoriul trupei Giulești; de la spectacolele văzute cu ani în urmă, ca **Acești îngeri triști**, **Eseu sau Meșterul Manole**, pînă la cele mai recente.

Îmi place mult Dorina Lazăr. Este genul de actriță completă și în comedie și în dramă. Îmi place și Ștefan Mihăilescu-Brăila.

La vizionările pieselor noastre îi regăsim pe actorii de la Giulești cu sfaturi utile, interesați de ceea ce facem. De altfel, e un schimb de impresii. Ca artiști amatori, încercăm să învățăm de la ei un pic de meserie.

Noi, spectatorii lor permanenți, îi așteptăm cu piese noi. Avem nevoie de frumos. Mi-aș dori foarte multe comedii... căci este grozav ca oamenii să ridă!

## Teatrul „Bulandra” — Consiliul U.A.S.C.R.

### ION BESOIU directorul Teatrului „Bulandra”

Colaborarea noastră cu publicul studentesc prin „Galele Amfiteatrului” este foarte veche, a devenit tradițională. Galele, ca o amplă manifestare cultural-educativă, s-au desfășurat în marile centre universitare ale țării, prin organizarea Consiliului Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România.

Prezența noastră la Casele de Cultură ale studenților din Cluj-Napoca, Iași, Galați, prin spectacole de teatru, întîlniri-dezbateri, recitaluri de poezie, s-au bucurat de o audiență extraordinară din partea lor, cerîndu-ne revenirea în aceste centre. În același timp, studenții au dat spectacole pentru noi, urmate de un pasionant schimb de impresii.

În ultimele două veri, la „Galele de Vară” din Complexul Studentesc „Lacul Tei”, au avut loc spectacole de diverse genuri, medaloane de filme cu actorii noștri, evocări de mari dispăruți ca Toma Caragiu sau Ștefan Ciubotărașu, recitaluri de poezie, întîlniri și discuții cu studenții.

În prima „Gală a Dramaturgiei Românești”, organizată de U.A.S.C.R. în 1983 la Costinești, am fost premiați cu piesa lui Adrian Dohotaru, **Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic**, în regia lui Petre Popescu. De fiecare dată, în aceste întîlniri ale noastre cu studenții, organizarea a fost impecabilă, iar folosul a fost, din toate punctele de vedere, de ambele părți.

Posibilă a fost prezența trupei de la „Bulandra” cu un număr de spectacole și în taberele studentești de pe Valea

Prahovei, la „Gala Umorului Studentesc” sau în juriile festivalurilor de artă studentească, unde actori ca Victor Rebenjiuc, regretatul Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu, Ion Caramitru și subsemnatul am fost foarte bine primiți.

Atît Consiliul U.A.S.C.R., reprezentat prin Mircea Ursache și Cornel Dumitriu, cît și cele ale centrelor universitare au dat dovadă de o mare capacitate de organizare, dragoste pentru fenomenul artistic, grijă pentru formarea spirituală a studenților.

Dorim să revenim în mijlocul tinerilor cu piesele **Hamlet** de Shakespeare, în regia lui Alexandru Tocilescu, și **Dimineață pierdută** după romanul Gabrielei Adameșteanu, în dramatizarea și regia Cătălinei Buzoianu, și să repetăm la Craiova experiența reușită de la Galați și Iași. Prin spectacole și în orașele fără instituții teatrale ca Buzău, Tîrgoviște, Rîmnicu-Vilcea, Alexandria, Slobozia, Tîndărei, ca artist, ai sentimentul datoriei împlinite, mai ales cînd întîlnești o căldură sufletească deosebită.

Reprezentările noastre și-au găsit spațiul de manifestare și pe platformele industriale de la întreprinderile „23 August”, U.R.E.M.O.A.S., „Electromagnetica”. Îndrumăm și echipe de teatru muncitoresc, dar publicul studentesc este cel spre care ne-am îndreptat cu precădere, în ultimii ani, ca o legătură aparte.

Repertoriul pe care îl oferim este foarte diversificat, începînd cu Shakespeare și terminînd cu spectacolele de poezie și muzică ale lui Ion Caramitru și Dan Grigore. Succesele de prestigiu ale trupei de la „Bulandra” au fost vizionate de tineretul din București și din întreaga țară și mulțumită „Galelor Amfiteatrului”.



## O manifestare culturală complexă : Galele „Amfiteatru“

„GALELE AMFITEATRU“ oferă studenților prilejul de a se întâlni cu personalități ale literaturii și artei.

Imagini de la una din trecutele ediții, ținută la Iași, la care au fost prezenți poetul Marin Sorescu, regizorul Octavian Cotescu, dramaturgul Theodor Mănescu, prof. dr. Ileana Berlogea, regizorul Mircea Cornișteanu, Ion Caramitru. Prin tradiție, teatrul „Bulandra“ este invitat de onoare al acestor Gale.



Am acordat totdeauna o mare atenție din punct de vedere tehnic. Deplasările noastre, fiind de mare anvergură, cereau o capacitate deosebită din partea teatrului (uneori, trei camioane de decor).

Profit de amabilitatea revistei „Teatrul” pentru a mulțumi tuturor celor ce au facilitat organizarea spectacolelor noastre. Un lucru rămâne cert: în toate aceste întâlniri, studenții au dat dovadă de multă căldură, pricepere, umor, opinii critice foarte la obiect, pertinentă față de actul nostru artistic!

## MIRCEA URSACHE

### președintele comisiei pentru activitatea cultural-educativă a Consiliului Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România

„Galele Amfiteatru”, prin structura lor complexă, de manifestări politico-educative, creează un cadru larg studenților fărăi pentru cultivarea respectului față de cele mai valoroase realizări din cultura națională și universală, permanentizând dialogul între studenți și reprezentanți de prestigiu ai culturii și științei românești. Ca o manifestare de vacanță, ele urmăresc să completeze și să asigure studenților o continuitate în asimilarea cunoștințelor.

Printre „Amfiteatrele” receptate cu succes de tineretul nostru studios, „Amfiteatrul dramaturgiei” înseamnă nu numai spectacole pure de teatru, ci și întâlniri-dezbateri ale studenților cu actori, regizori, scenariști, scenografi etc. De multe ori, actorii prezintă microrecitaluri la cerere. Astfel avem prilejul de a asista la un schimb de experiență cu teatre profesionale și studenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. I. Caragiale” din București și ai Institutului de Teatru din Tirgu Mureș. Dintre toate, trupa Teatrului „Bulandra” s-a dovedit cel mai stabil partener al Galelor, repertoriul său, din dramaturgia românească contemporană și cea universală, răspunzând problemelor și preocupărilor studenților.

Adevărate reușite au fost recitalurile actorilor Ion Caramitru și Virgil Ogășanu, din lirica lui Marin Sorescu, susținute pe scena Casci de Cultură a Studenților „Grigore Preoteasa” din București, sau reprezentațiile din cadrul „Serbărilor Studențești — Tei '87”.

Comisia pentru activitatea cultural-educativă a Consiliului Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România, care răspunde de organizarea „Galelor Amfiteatru”, invită și alte teatre mari ale capitalei de a participa cu spectacole la edițiile viitoare sau cu alte prilejuri, în centrele universitare ale țării.

### Anchetă realizată de Doina TĂTARU

## Regizorii și actorii profesioniști în sprijinul amatorilor

Fără a deveni o regulă, colaborarea artiștilor amatori cu profesioniștii s-a manifestat și mai amplu la cea de-a VI-a ediție a festivalului, încheiată recent. Un exemplu în acest sens oferă excepționalul spectacol cu **Năpasta** de I. L. Caragiale în regia lui Constantin Moruzan, realizat de colectivul Teatrului popular din Tîrgu Lăpuș, județul Maramureș, considerat un etalon actual al valorii în arta amatorilor; pe linia tradiției interpretative, puternicele trăiri ale actorilor reliefează dimensiunile tragice ale operei dramatice.

În ultimii ani, de altfel, s-au apropiat de mișcarea teatrală de amatori unii dintre cei mai importanți regizori ai generației mature, precum și cîțiva foarte talentați directori de scenă tineri, care aduc un suflu nou în concepția spectacolelor. Alexa Visarion a montat la Teatrul popular din Focșani **Echipa de zgomote** de Fănuș Neagu. Subliniind cu deosebită forță pericolul mecanizării personalității umane în societatea de consum, punînd accente convingătoare în relevarea acestui adevăr, creatorul spectacolului determină publicul să recepteze un mesaj generos. Cu aceeași echipă, regizorul ne-a oferit, în stagiunea trecută, **Pacea** de Aristofan, după ce culesese elogiile cu **Scene de carnaval** pe texte de I. L. Caragiale la Teatrul popular din

Caracal. Așadar, o constantă și rodnică activitate pe tărîmul artei teatrale de amatori.

Pentru că am vorbit despre Teatrul popular din Caracal, să menționăm și legătura permanentă dintre acest colectiv și un alt regizor din aceeași generație, Tudor Mărăscu. Ultimul spectacol realizat de el aici este **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale. Citit într-o manieră personală, textul capătă noi valențe, luminîndu-se rapacitatea lui jupîn Dumitrache, perfidia Ipistatului, lipsa de scrupule a lui Rică Venturiano și, mai ales, funcția tragică a unui personaj prezentat adesea convențional — Spiridon. Un decor generos, cu neașteptate spații oferite jocului interpreților, dinamizează acțiunea.

Dintre spectacolele realizate de Dan Micu pe scena amatorilor, memorabil rămîne **Lăpușeanul** într-o adaptare personală, la Teatrul popular din Rîmnicu Vilcea, prin tensiune dramatică, prin hieratismul mișcării și prin claritatea exprimării verbale. De data aceasta, opțiunea regizorului a adus pe scena Teatrului popular din Cîmpina o comedie acidă, subtilă, plină de neprevăzut: **La capătul firului** de Mihai Ispirescu. Dan Micu a subliniat caracterul metaforic al textului, urmărind totodată, cu discreție și finețe, firul unei acțiuni captivante, dînd conflictului vigoare prin accente vii, prin suspans, precum și printr-o strînsă comunicare între personaje. Reprezentația este unitară, cursivă, conturîndu-se caractere bine individualizate, cu o tentă de pitoresc, atribute ce dau montării o notă de originalitate.

**Noaptea marilor speranțe** de Tudor Popescu a fost prezentată în premieră absolută la Teatrul popular din Rîmnicu Vilcea. Experiența interpreților — care, de-a lungul anilor, au colaborat cu regizori de prestigiu din capitală și sînt îndrumați în mod permanent de către Gh. Marinescu, regizor inteligent și dotat cu tact pedagogic — justifică încrederea autorului de a încredința acestui colectiv un text în primă lectură teatrală. Pentru direcția de scenă a fost invitat regizorul Silviu Purcărete. Mîna sigură a artistului a găsit modalitatea de a da viață momentelor de tensiune dra-

matică, în care metafora și cotidianul se împletesc în înșelătoare meandre.

Și colectivul Teatrului popular din Buzău a beneficiat de contribuția creatoare a unor prestigioși artiști ai scenei românești, printre care Dina Cocea, Constantin Codrescu, Cristian Munteanu. În această enumerare s-a înscris recent și Gelu Colceag, profesor-asociat la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică. Cu **Regina balului** de Nicolae Mateescu, el a izbutit aici un spectacol tensionat, permițând talentaților interpreți buzoieni creații remarcabile.

La Lugoj se joacă de un veac și jumătate teatru românesc. Colectivul Teatrului popular din municipiu deține numeroase premii de interpretare, fiind laureat al tuturor edițiilor Festivalului național „Cântarea României” și participând la mai multe manifestări teatrale de amatori peste hotare. Amatorii din Lugoj s-au bucurat de colaborări regizorale prestigioase, statornic îndrumători fiindu-le timișoreanul Dan Radu Ionescu. La ultima ediție a festivalului, Teatrul popular a montat **Sub clar de lună** de Teodor Mazilu în regia lui Ioan Ieremia, spectacol apreciat, deopotrivă, de public și de specialiști, pentru modul cum a fost descifrată subtila scriitură caracteristică autorului.

Un tânăr, foarte tânăr regizor, Ștefan Iordănescu, face dovada realelor sale aptitudini montând **Examen de bacalaureat** de D. Solomon la Teatrul popular din Buziaș. Stațiune balneoclimaterică, Buziașul este vizitat, în orice sezon — și mai ales vara —, de foarte multă lume, oameni de vârste, profesii și pregătiri diferite. Teatrul popular nu neglijează acest public, repertoriul său este gândit astfel încât să acorde atenție și stagiunii estivale. Regizorul realizează un spectacol cald, cursiv și vesel, care atrage și captivează prin situații neașteptate, prin replici scînteietoare.

Desigur, lista regizorilor care și-au oferit talentul și măiestria colectivelor teatrale de amatori este mult mai cuprinzătoare. Nu lipsesc nici Cristian Hadji-Culea (**Puterea și Adevărul** de Titus Popovici, la Întreprinderea de frigider din Găiești), nici Eugen Traian Bordușan (**Albastru deschis** de Dan Tărchiță la Teatrul popular din Hirău), Mihai Lungeanu (**Acești îngeri triști** de D. R. Popescu la Casa de cultură din Deva), Andrei Brădeanu (**Cadril la Berbeci** de Constantin Brăescu la Căminul cultural Gherășeni, județul Buzău) și nici mulți alții; celor de mai sus li se adaugă actori ca Victor Moldovan (**Zodia fericirii** de Dina Cocea la Teatrul muncitoresc al Combinatului Poligrafic „Casa Scînteii”), Radu Iordăchescu (**Cartea lui Ioviță** de



**Scenă din spectacolul Teatrului popular din Rimnicu Vilcea cu Lăpusneanul de Dan Micu, în regia autorului, Protagonist, Nicolae Jivan**

Paul Everac la Teatrul muncitoresc din Bocșa), George Grindănușu (**Sorana** de Tudor Popescu la Teatrul muncitoresc al Întreprinderii de Autocamioane Brașov), Diana Cheregi (**Titanic-vals** de Tudor Mușatescu la Casa Armatei din Medgidia), Ion Niciu (**Drumul încrederii** de George Genoiu la Teatrul muncitoresc din Urziceni); precum și Dan Dinulescu, Ben Dumitrescu, Constantin Fugașin, Ion Focșa, George Macovei, Nicu Simion, Mugur Arvunescu, Paul Antoniu, Ion Jugureanu, Victor Odillo Cimbru, Jean Ionescu, Șerban Iamandi, Cornel Mititelu etc.

Lucrînd cu profesioniști încercați, amatorii nu numai că produc spectacole reușite, ci și dobîndesc cunoștințe în domeniul interpretării, ceea ce își pune amprenta pe întreaga activitate a formației respective.

Integrîndu-se în Festivalul național „Cîntarea României”, teatrul de amatori realizează, implicit, ridicarea pe o treaptă superioară a acestei rodnice și generoase activități, înfăptuind astfel, la rîndul său, dezideratul unei noi calități, în contextul unei arte demne de epoca pe care o trăim.

**Mihai CRIȘAN**

## Un teatru studentesc – școală a vieții și meseriei de actor

Nu mă leagă nimic sau aproape nimic de spațiul dreptunghiular, cu podea lucioasă și tavan jos, în care limineța se repetă, se citesc texte, se fac vocalize pe cont propriu și se discută cu ardoare. Nici scaunele pe trei înălțimi, legate în pinză de sac, nici cămăruța de unde se dirijează luminile și muzica spectacolelor nu mi-au fost vreodată prea familiare. Mi-e greu să decid în ce fel și cînd anume devine aici teatrul o școală a vieții și a meseriei de actor. Dar întuiesc fără zăbavă „dramaticitatea” locului cu pricina.

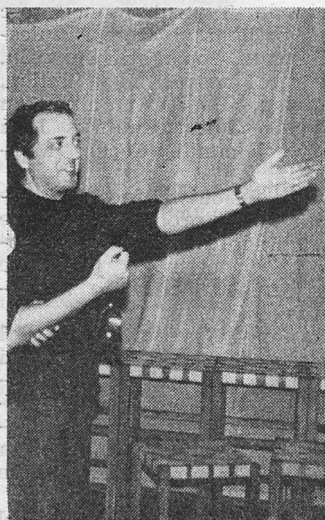
Sus, în podul-pod al Casei de Cultură „Grigore Preoteasa”, după ce urci paliere peste paliere și străbați labirintice coridoare, intri într-un POD despre care unii-alții vorbesc și povestesc și uneori au atîtea de spus, încît pur și simplu tac. Adevărată legendă. Tineri care se lasă cuprinși de mirajul luminilor dirijate de regizorul Naum din cămăruța-cutiuță... Și ce-i trebuie mai mult teatrului decît o cutiuță cu lumină, de-a lungul și de-a latul căreia să-și dezlănțuie emoția, arderea, preaplinul lacrimilor și preaplinul risului? Asta, ca să-i treacă omului uritul și să pătrundă de mic taina din ce în ce mai rară și mai ascunsă a stării de grație.

Iar dacă tu, biet, singur spectator, pricepi cum stau lucrurile, poți să te consideri, cu timidă îndrăzneală, la fel de „podar”.

### ■ CĂTĂLIN NAUM :

## Un loc în care actorii s-au educat pe ei înșiși

Teatrul studentesc este o formă a teatrului de amatori realizată de studenți și adresată studenților. Plecînd de la orice fel de text, românesc sau universal, din dramaturgie sau literatură, se dă naștere unui spectacol care exprimă un crez politic, social și artistic. Teatrul studentesc desființează barierele dintre amatori și profesioniști. Întotdeauna s-au apropiat de fenomen oamenii de vocație, cu o solidă concepție despre arta teatrală și cu o







1



2

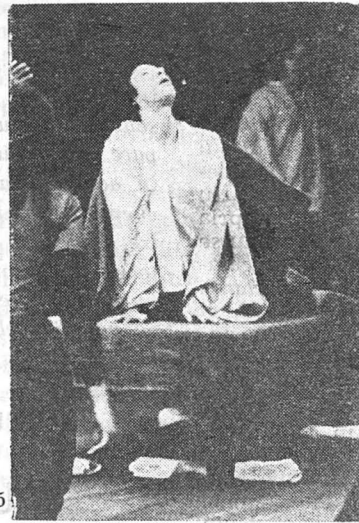


3

- 1. Mihai Gruia Sandu
- 2. Simona Măicănescu
- 3. Stelian Nistor
- 4. Ovidiu Bose Paștina
- 5. Gheorghe Visu  
(în Ștefan Vodă)
- 6. Claudiu Bleonț
- 7. Adrian Titieni



3



5



6



7

binevenită deschidere către experimentul scenic. Aceasta a făcut uneori posibilă impunerea unor noi mijloace spectaculare, simple, sugestive, primentite prin tinerească îndrăzneală.

Alături de câțiva confrăți: Cătălina Buzoianu, Dan Micu, Theodor Șugar, Grigore Popa, Gelu Colceag, am început de timpuriu să lucrăm cu studenții amatori, fie la Iași sau Cluj, la Craiova, Timișoara sau București. În Capitală a apărut la sfârșitul deceniului șapte, după Congresul al IX-lea al P.C.R., Teatrul PODUL.

Viața artistică a acestui teatru și-a stabilit, de-a lungul celor douăzeci de ani de existență, un cod, o disciplină anume. Astfel, selecția (trierea virtualelor talente) se realizează în timp, în urma procesului muncii teatrale și acumulării unei minime experiențe. Nu toți cei care vin la POD rămân la fel de entuziaști pe drumul anevoios al ABC-ului meseriei de actor. Repertoriul este variat, am avut spectacole cu *Hamlet*, cu *Egmont*, dar și de teatru Kabuki. Un asemenea repertoriu pretinde multă seriozitate, multă muncă. Componenta trupei a fost și este complexă. În marea lor majoritate, studenții sau tinerii care au venit la POD s-au molipsit pentru totdeauna de dragostea pentru teatru. Unii au devenit actori. Alții — și acesta este în fond scopul principal pe care l-am urmărit în decursul anilor — au ajuns să facă teatru în alte orașe ale țării, realizând propria lor trupă de amatori sau încorporându-se pur și simplu acelei „pături” de spectatori care, cu credință și pasiune, rămân pentru toată viața nu doar receptori, ci adevărați cunoscători ai artei spectacolului și ai fenomenului teatral din interior, prin propria lor experiență.

De multe ori, la intervale, spectacolele PODULUI au fost reluate în noi distribuții, pe măsură ce trupa se înnoia cu o altă generație. Consider aceste reluări importante pentru înțelegerea unui anume mod de lucru. Ele, spectacolele, devin astfel embleme ale unei stagiuni perpetue, în care generațiile schimbă ștafeta, improspătind suflul reprezentăției, nelăsând-o să moară, cum se întâmplă pe scena profesionistă.

Se știe că teatrul este în genere un mijloc de educație. Teatrul PODUL a dat procesului educațional o trăsătură specifică, prin aceea că a aplicat procesul educațional în primul rând celor care participă direct la realizarea actului scenic. Contactul cu texte de valoare, descoperirea, înțelegerea și însușirea conceptului de coeziune în cadrul trupei și mai ales conștientizarea faptului că

munca ta se face dezinteresat, pentru a înnobila suflete — iată câteva lucruri esențiale pe care membrii trupei PODUL au timpul și ocazia să le pătrundă.

În final se poate spune că, după ce ai petrecut în POD cei patru sau cinci ani ai studenției, ajuns la locul tău de muncă s-ar putea să dorești să te întorci ca să joci acolo unde ai mai jucat. Și asta nu ocazional, pentru a te destinde, ci pentru a-ți reaminti cele învățate. Înseamnă că TEATRUL STUDENȚESC a învins încă o dată, cu fiecare dintre cei ce l-au creat, iubit și slujit.

## ■ SIMONA MĂICĂNESCU :

### La început a fost „Podul“

*Începuturile nu se uită. Pentru mine, începutul se află în acest POD — și sensul ambiguu al cuvântului nu mi se pare întâmplător. Fiindcă PODUL a fost în același timp o punte, o trecere de la chemarea confuză pe care o simțeam către teatru, la înțelegerea acestei arte în toată frumusețea ei omenească, dar și un loc în care am poposit ca să descopăr adevăruri vechi.*

## ■ CLAUDIU BLEONȚ :

### Un univers

Teatrul PODUL — un Univers, un câmp de forțe umane întreținut și călăuzit de un om — regizorul Cătălin Naum... spațiul spiritual în care, eliberat de chingile cotidianului, poți să faci saltul în necunoscut, în căutarea a ceva. Ce ?

Răspunsul a fost și va fi întotdeauna pe măsura întrebării celor ce au trecut și vor trece prin POD.

Pentru mine PODUL este mai mult decât aș putea spune prin cuvinte.

## O ușă deschisă către cunoașterea de sine

Mă gândesc uneori la vremea când jucam la **Podul** ca la „paradisul pierdut“, și nu cred că mă înșel prea mult.

A trecut de atunci aproape un deceniu și distanța în timp a făcut ca experiența trăită acolo să fie filtrată de o mai adâncă înțelegere, să capete valori și sensuri care atunci, prins cum eram în vârtejul trăirii, îmi apăreau destul de confuze.

În cadrul **Podului** se petrecea un miracol neînțeles (cel puțin de mine) în altă parte. Se concretiza un ideal de teatru despre care citisem doar, teatrul de trupă, de echipă. Totul aici purta marca seriozității desăvârșite, a întraajutorării reciproce, a efortului colectiv în vederea aceluiași scop. De la munca în comun pentru amenajarea sau curățirea sălii (aspect doar aparent minor), la antrenamentele dificile — corporale și vocale, exercițiile de relaxare și improvizație desfășurate sub deviza: „E necesar să crezi în ceva, în cineva“, pînă la spectacolele despre care ar fi mai bine spus că se oficiau, nu se jucau. Excursiile, turneele, cantonamentele de dinaintea premierelor, discuțiile prelungite și mai ales efortul pentru reușita spectacolului, toate erau ale trupei, totul era împreună. Acest fel de a exista forma caractere, ci zela talente, naștea prietenii pe viață, dar mai ales, sudind trupa, făcea ca miracolul miracolelor — spectacolul — să se nască parcă de la sine.

Fermecător de modest, uimitor de abil și de plin de har, sub o aparență derutantă, în spatele tuturor acestor lucruri și în miezul lor se află Cătălin Naum : mai mult decât un șef de trupă, un subtil cunoscător al naturii umane, un bun pedagog și modelator de talente. Școala lui este o școală discretă, în care se pot învăța lucruri mari și simple, e o școală pe care fiecare o urmează pînă unde poate și acumulează exact atîta bogăție și bucurie a spiritului cîtă poate duce.

**Podul** devine astfel o ușă deschisă către cunoașterea de sine.

## Un loc unde nu m-am simțit actor

**PODUL** a fost prima mea școală de teatru, cu toate că terminasem Institutul cînd am devenit „podar“ : ultimul meu an de Institut a fost primul an la **Pod**.

De fapt, n-a fost doar o școală de teatru. A fost și o școală a vieții. A fost un templu în care am simțit arta spectacolului în majoritatea manifestărilor ei. Acolo am făcut muzică, dar am zugrăvit și pereți — întii cu bidineaua, apoi cu pensula, i-am pictat. A fost un loc unde nu m-am simțit actor. Și de cîte ori am mai lucrat și m-am întors în **Pod** l-am simțit ca pe un cordon ombilical încă netăiat.

Îmi amintesc, de pildă, foarte bine despre un turneu. Cel mai lung turneu pe care l-am făcut cu un teatru în viața mea. Eram deja actor profesionist și cu toate astea am avut același regim cu restul trupei — regim de cantonament. Eram ca niște sportivi. Doar că disciplina se impunea de la sine. Ne supuneam fără să avem impresia că ne supunem. Făceam așa, fiindcă nu puteam face altfel. Aș putea să mă vorbesc și despre afișele pe care începeam să le gândim înainte să punem spectacolul. Citeam o piesă și îi și desenam afișul. Sau despre nopțile tirzii în care discutăm despre teatru, în care citeam texte... despre toate faptele mici și mari prin care învățăm ce este arta teatrului și ce este spiritul de echipă.

**PODUL** este un loc unde am trăit. Este locul unde am avut bucuria să fiu primit, fiindcă acest Teatru te primește sau nu. Au existat, de exemplu, cîteva ce-au trecut pe acolo întimplător. O lună, două, trei, poate chiar și un an. Există însă și alții, care au devenit actori. Iar eu, chiar dacă nu sînt primul actor ieșit din **POD**, pot spune că sînt unul dintre primii și mă simt mîndru de cîte ori aflu că în urma mea și alți tineri au devenit actori trecînd prin școala **PODULUI**.

Am lucrat și am să mai lucrez în **POD**.

Grupaj realizat de  
Corina ȘUTEU

---

# TEATRUL ROMÂNESC DE AZI : TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

---

## *Pledoarie pentru o critică a literaturii dramatice*

Desigur, teatrul nu este literatură. A spus-o, printre alții, și Caragiale, care nu ne-a lăsat însă și o soluție privind destinul în posteritate al operei sale dramatice, nu ne-a spus dacă aceasta era menită să rămână la condiția umilă a unui scenariu cusut între copertile unui dosar pierdut în arhivele teatrelor sau să fie tipărită în ediții de mare tiraj pe care să le poți consulta în orice bibliotecă. Posteritatea a ignorat teoria cu „teatrul nu este literatură”, a inventariat operele dramatice cele mai obscure, a tipărit volume și a umplut rafturile bibliotecilor cu cărți de teatru. Pentru că, într-adevăr, **spectacolul de teatru nu este literatură**, nici în primul, nici în ultimul rînd și nici măcar în varianta rudimentară a „lecturii pe roluri”, dar textul dramatic, piesa de teatru, cum îi spunem în mod curent, este. Și încă ce literatură, dacă e să-l credem pe Tudor Arghezi spunînd că dramaturgia este genul „care înfrînge lenea cuvintelor”, iar „textul în teatru cuprinde în sine, adunată și aglomerată, o viață ce are datoria să se concentreze exploziv în textul dialogat”!

Nu este mai puțin adevărat că teoriile privind independența spectacolului față de text — de fapt o altă latură a discuției — s-au dovedit necesare și au fertilizat numeroase experimente memorabile ce au confirmat, dacă mai era nevoie, autonomia estetică a artei spectacolului. Problema textului în **spectacol** aparține artei spectacolului și nu ne interesează aici decît tangențial și numai din dorința de a evita orice rătălmăcire. De la pantomimă la *commedia dell'arte* și de aici la teatrul romantic de declamație, spectacolul a parcurs drumul de la laconism la locvacitate. Un drum pe care teatrul modern îl parcurge în sens invers, în căutarea „autonomiei” amenințate. Unul dintre campionii „teatrului absolut”, omul de teatru polonez Józef Szajna, a creat un spectacol de două ore după **Infernul** lui Dante în care nu se rosteau mai mult de cinci pagini de text fiind, cu toate

acestea, foarte accesibil, nu pentru că subiectul este de notorietate, ci, în primul rînd, datorită mijloacelor de vizualizare a situațiilor dramatice. Un mai vechi experiment vest-german, creat de regizoarea și coregrafa Pina Bausch cu o trupă de actori din Bochum, ducea la limită ideea de autonomie într-un spectacol de trei ore după **Macbeth**, bazîndu-se în exclusivitate pe acțiune scenică, refuzînd orice replică, orice dialog, orice text. Dar hipertrofierea activității scenice în dauna vorbirii nu poate duce decît la pantomimă, iar spectacolele mute, oricît de ingenioase, nu ne pot amuza la nesfîrșit. Adevărul îl rostește Gaston Baty cînd, recapitulînd direcțiile în care a evoluat arta spectacolului de-a lungul istoriei sale (**teatrală și literară**), spune că „arta teatrală nu devine ea însăși decît atunci cînd cele două curente se îmbină după cum firul și urzeala nu fac pînza dacă nu se împletesc.” Important este să observăm că unul dintre efectele neașteptate ale „imperialismului” criticii literare este și faptul că literatura dramatică sau — cu un termen care îi conservă nobila sa origine — **poezia dramatică** a fost marginalizată instituindu-se un statut paradoxal: pe de o parte teoreticienii și practicienii artei spectacolului par să fi ajuns la o cvasi-unanimitate privind independența spectacolului față de text, pe de altă parte, criticii literari au ajuns și ei la un fel de consens tacit privind independența literaturii față de literatura dramatică. În practica vieții noastre literare acest fenomen se manifestă prin atitudinea de neîncredere a criticii literare față de dramaturgie. Fără îndoială, raportul de privilegii dintre literatură (înțelegînd prin aceasta în mod restrictiv poezia, proza și critica) și dramaturgie nu este unul dintre cele mai serioase subiecte teoretice, dar situația bizară a autorilor dramatici expulzați din „literatură” și expediați în teatru, apoi alungați din teatru și restituiți literaturii rămîne unul dintre cele mai pitorești contraste ale vieții literare

contemporane. Fenomenul nu este străin de mai vechea dispută referitoare la defuncta teorie a genurilor literare. Cine mai poate stabili astăzi cu exactitate frontierele acestor „genuri”? Proteic, romanul își însușește modalități lirice, uzează frecvent de dialog și are mereu mai concludente ambiții teoretice, eseistice. **Roman dramatic, dramă epică, poem dramatic** ș.a.m.d., sînt doar câteva din formele de frontieră descoperite de dramaturgia secolului nostru, iar noțiunile de **poezie epică** sau **proză poetică** sînt forme literare cunoscute culturii europene încă de pe vremea lui Homer. „Întrucît este creație estetică în formă verbală, drama reprezintă în primul rînd opera unui poet” — spune Adrian Marino și detaliază: „poezia dramatică nu există doar pentru că o cer teatrul și exigențele scenei.” (**Dicționar de idei literare**, p. 257). Drama există și pentru că **dialogul**, ca modalitate specifică a literaturii dramatice, este în plan moral cea mai directă formă de comunicare umană. Devenit instrument literar, dialogul refuză orice artificiu și nu imită autenticitatea (ațit de frecvent căutată în proza modernă), ci este autenticitatea însăși. **Controversa**, ca formă conflictuală a dialogului (să ne amintim aici că Jean Louis Barrault intenționa să însceneze dialogurile platoniciene), este dramă pură și dacă ea trece în pagina de literatură sau pe scenă, aceasta ține de două arte diferite. Spunem o platitudine, dar orice premisă este, de obicei, o platitudine: autorii dramatici sînt scriitori. Goethe era de părere că Shakespeare este mai mare poet decît autor dramatic, avînd desigur în vedere nu ațit faptul că a scris și sonete, cît poeticitatea întregii opere shakespeariene. Caragiale însuși, socotit global „cel mai mare dramaturg român”, era un Cehov balcanic îndrăgostit de laconism, cu capodopere în genul epic scurt și în proza fantastică. Înaintînd spre originile literaturii noastre moderne, vom observa că Vasile Alecsandri, cel ce a pus bazele literaturii noastre dramatice, este încă obiect de discuție al criticilor și istoricilor literari care nu se pot hotărî dacă a fost un mare autor dramatic sau un poet autentic, un îndemînic autor de epistole sau un prozator care s-a neglijat. Nu avem, prin urmare, nici o îndreptățire să alungăm dramaturgiile din republica literelor îndrumîndu-i spre o țară a nimănui (o țară a scenariilor?) decît, evident, în cazuri de mediocritate, pe care nu le luăm acum în discuție. Simplificînd lucrurile pentru mai multă claritate, cine ar mai putea fi luat în serios dară ar exclude poeziile dramatice din istoriile literare de vreme ce, într-o rapidă înșiruire a virfurilor, lîngă Homer și Dostoievski îi

vom așeza fără ezitare pe Eschil și Shakespeare? Dacă în practica vieții noastre literare mai există asemenea contradicții, este probabil și din cauza unei perspective „meșteșugărești” asupra creației dramatice, înțelegsă adesea ca un proces de producție în serie a unor pre-texte, ghiduri, librete de spectacol, cînd, de fapt, literatura noastră continuă să producă unicate demne de toată atenția criticii. Pe de altă parte, specializarea măruntă în domeniul criticii, ofensiva regizorului, apariția în teatru (ca și în cinematografie) a „autorului total” (scenarist, regizor, scenograf, acustician, la nevoie chiar interpret) — toate acestea au adîncit ruptura relativă dintre critică și dramaturgie, dacă nu în mod obiectiv, cel puțin pe planul conștiinței critice. Prin tratamentul segregacionist, critica a contribuit, nu numai la noi, ci și aiurea, la marginalizarea literaturii dramatice, lucru inexplicabil într-un secol în care aceasta s-a aflat în avangarda experiențelor literare, devenind uneori, ca în cazul unui Jean Paul Sartre, un instrument foarte convenabil de vehiculare a ideilor și opțiunilor filozofice. De altminteri, apelul scriitorilor la unul sau altul dintre „genuri” este o chestiune de adecvare a conținutului la un anumit limbaj, iar limbajul dramatic exercită o evidentă fascinație asupra prozatorilor și poezilor. Istoria literaturii dovedește că puțini dintre marii scriitori moderni au rezistat ispitei de a scrie teatru. James Joyce, T. S. Eliot, Rafael Alberti, Günter Grass au scris în genul dramatic; ba se vorbește chiar de o piesă de teatru a lui Karl Marx. La noi, Mihai Eminescu, Nicolae Iorga, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi includ în ansamblul operei lor importante realizări în domeniul dramaturgiei. În aria literaturii contemporane, care ne interesează cu precădere, este de observat că, pe vremea cînd au debutat în dramaturgie, Aurel Baranga era publicist de notorietate, Paul Anghel, Ion Băieșu, Romulus Guga, Teodor Mazilu, D. R. Popescu, Tudor Popescu, Alexandru Sever erau prozatori cunoscuți, Marin Sorescu — poet celebru, Dumitru Solomon — eseist, Leonida Teodorescu — autor al unui volum fundamental despre dramaturgia lui Cehov ș.a.m.d. O istorie completă a literaturii contemporane va trebui să consemneze aportul sau, cel puțin, mirajul exercitat de dramaturgie asupra unor scriitori foarte diferiți ca factură și formație cum ar fi Eugen Barbu, Mihai Beniuc, Al. Căprariu, Paul Georgescu, Corneliu Leu, Fănuș Neagu, Gellu Naum, Vasile Rebreanu și lista ar putea continua. Se cunosc cazuri de prozatori care nu și-au găsit liniștea pînă cînd nu și-au văzut romanele dramatizate

(Dinu Săraru și Gabriela Adameșteanu sînt cele mai recente exemple, dar aici pare că opțiunea pentru insolit a regi-zoarei Cătălina Buzoianu a fost determinantă). De unde acest miraj al dramaturgiei pentru scriitorii români? Poate de acolo că rostirea este regimul de existență deplină al cuvintelor. Nu „ne vine“ adesea să citim cu voce tare versurile preferate? Poate că doar rostite de față cu martori cuvintele se trezesc din latența paginii de carte. Care este scriitorul ce se poate lipsi de bunăvoie de cutia de rezonanță oferită de scena și sala de spectacole, refuzînd să-și savureze efectele acestei „lecturi la vedere“ care este spectacolul? La urma urmei, cine să scrie literatură dramatică dacă nu scriitorii de profesie? Și dacă ei sînt cei ce o scriu, au dreptul, cu întreaga lor operă, la oficiile criticii literare. Evident, nu se poate obține aceeași glorie în critică analizînd piesele lui Ion Băieșu sau comentînd romanele lui Thomas Mann, dar opera lui Ion Băieșu este a noastră și în zadar am fi așteptat clipa cînd avea s-o interpreteze Roland Barthes. Faptul că, de pildă, în lucrarea **Scriitorii români de azi** de Eugen Simion, echivalînd cu o istorie a literaturii contemporane, nu a fost înregistrat nici un dramaturg, deși există cel puțin

zece care pot rezista celei mai severe selecții, este doar un exemplu privind perspectiva fragmentară a celor mai buni dintre criticii noștri asupra literaturii contemporane. (Este adevărat, în compensație, Eugen Simion a scris un articol elogios despre dramaturgia lui George Genoiu.) Literatura dramatică rămîne astfel, de voie, de nevoie, domeniul de analiză al criticilor de teatru și, așa cum criticii literari își fac un teritoriu privilegiat din poezie, proză și critica criticii, lipsindu-se cu bună știință de contactul cu una dintre zonele cele mai agitate ale literaturii contemporane, tot așa criticii de teatru, a căror profesiune nu e cu nimic mai ușoară, își fac un orgoliu din specializarea în analiza spectacolului care, în ce privește suportul literar al acestuia, nu poate fi decît o analiză aproximativă, dirijată regizoral, deformată sau reformată prin importante infidelități față de original. Nu mai încapе vorbă că însuși obiectul de analiză fiind marginalizat, critica de teatru (și critica de dramaturgie, atîta cîtă este) rămîne pentru mulți dintre criticii noștri o excentricitate subalternă. Toți avem nevoie să disprețuim ceva pentru a proteja propria măreție?

Mircea GHIȚULESCU

## Măiestria de a tăcea pe scenă

Cînd vorbim despre arta actorului, despre mijloacele sale de expresie, ne referim mai totdeauna la talentul rostirii, la știința de a se mișca în scenă, la armonia gesturilor și așa mai departe. Mai rar observăm talentul actorului de a **asculta** o replică, un monolog — uneori foarte lung — al partenerului, mai rar observăm forța expresivă a **lipsei** de mișcare, de gesturi. Și totuși acestea sînt probe dificile, pe care nu oricine se încumetă a le trece, pentru că presupun nu numai talent, ci și experiență, un nivel ridicat, chiar desăvîrșit, de profesionalitate.

Nimeni nu a fost surprins, de pildă, cînd în spectacolul cu **Conversație în casa von Stein despre domnul von Goethe**, montat cu ani în urmă pe scena Teatrului „Nottara“, rolul de martor mut — dar obligatoriu receptiv, stimulator — al lungului monolog care este, de fapt, piesa lui P. Hacks, a fost încredințat nu unui figurant sau unui începător, ci unui actor experimentat, de recunoscut prestigiu — Constantin Brezeanu. Doar astfel era po-

sibil ca monologul să dobîndească substanța unui dialog, ca ideile exprimate să-și afle confirmări, infirmări, să fie puse la îndoială ori completate... fără a se rosti o replică. În acest caz — mai puțin obișnuit, desigur — performanța actoricească era evidentă, dar semnificațiile deosebite pe care le poate conferi pe scenă tăcerea, modul de a asculta, sînt perceptibile, chiar dacă nu atît de explicit, în orice spectacol și la orice mare actor.

Despre modul în care Unchiul Vania (George Constantin) o asculta pe Elena Andreevna (Rodica Tapalagă) în spectacolul montat la Teatrul „Bulandra“ acum cîțiva ani s-ar putea scrie pagini întregi. O asculta cu încîntare, foarte atent, fără s-o audă de fapt; se desfăta cu sunetul vocii, cu cîripitul fără griji ce-i mîngîia auzul, cu luminile și umbrele de pe chipul ei, cu jocul „de-a oamenii mari“ al femeii-copil. Înțelegeai din tăcerea, din felurilele tăceri ale actorului tot ce reprezenta pentru personaj, pentru viața lui cu zile și ore exasperant de asemănătoare, apariția vaporeasă, fermecător inutilă a

Elenei Andreevna. Actorul asculta cu speranța în mai bine, mai frumos, mai altfel, dar și cu conștiința clară a zădărniceii oricărei speranțe. Prin tăcerea lui, personajul se dezvăluia în aceeași măsură, uneori poate și mai nuanțat, decât prin replică.

Modul în care un interpret își ascultă partenerul poate contribui substanțial la definirea propriului personaj, a celorlalte, dar și a evoluției conflictului. În această privință un excelent exemplu îl constituie rolurile lui Radu Beligan. Actorul are o știință anume de a-și urmări interlocutorul, de a-și determina personajul (oricare ar fi acesta) să parcurgă un drum, situându-se pe un alt plan, într-un punct diferit, nu doar după o intervenție efectivă, dar și după un moment de tăcere. Holărîrea lui Romulus cel Mare este lutată, opțiunea lui e limpede formulată, chiar dacă nemărturisită, în momentul în care debutează piesa lui Dürrenmatt; și cu toate acestea fiecare moment, fiecare dialog, fiecare confruntare se plasau pe traiectoria unei evoluții. Încheierea unui moment de tăcere (ca și sfîrșitul unei sau unor replici) nu-l afla niciodată în punctul, în ipostaza, în „starea“ de unde a pornit. Sau nu **exact** în acel punct.

Despre arta de a asculta se poate vorbi mult și argumentele nu lipsesc. Se poate aminti de acei „mari actori de roluri

mici“ (un exemplu convingător este regretatul Mircea Constantinescu) care reușeau să-și impună personajul prin valorificarea puținelor replici ce îi erau încredințate, dar și prin talentul de a fi **prezenți** în scenă, în desfășurarea conflictului, chiar dincolo de frazele textului; se poate vorbi, apoi, despre „parteneri ideali“ la care comunicarea se stabilește nu numai prin cuvînt, dar și dincolo de acesta — prin gesturi, prin forța de „a se ține din ochi“, printr-o anume vibrație tensională (și exemplul Valeria Seciu — Ștefan Iordache e primul care ne vine în minte, dar nici pe departe singurul); putem aminti, de asemenea, că unul din cele mai bune, mai grăitoare momente realizate de Vasile Ichim în recentul spectacol cu **Regina balului** de Nicolae Mateescu este acela în care asistă fără replică (dar nu și fără un substanțial comentariu trădat doar de subtilele schimbări de expresie a feței) la confesiunea uneia dintre eroine.

Despre arta de a asculta, pe scenă, se poate vorbi mult. Rîndurile de față nu și-au propus, însă, decât să sugereze unul dintre nenumăratele unghiuri de abordare ale cuprinzătoarei, dinamicei, mereu surprinzătoarei și permanent pasionantei noțiuni de măiestrie actricească.

**Cristina DUMITRESCU**

Teatrul Bacovia  
Un teatru : dîn Bacău

O stagiune : '87-'88



„O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale

Zi friguroasă, cu cer închis, plumburiu, ca în stanțele înfiorate ale lui Bacovia. În fața teatrului, un șir de afișe cu mai multe titluri, din care încerc să aflu ce se poate vedea în cele câteva zile de popas băcăuan. Nu reușesc ...pe afișe nu scrie și data reprezentației. Încerc alături, la agenția teatrală. Nu înțeleg mare lucru ; pe niște plăcuțe, care ar trebui să marcheze zilele săptămânii, un singur titlu — titlul unui spectacol al teatrului dîn Piatra Neamț. Și teatrul din localitate nu joacă nimic în săptămâna respectivă ? Peste zece zile repet deplasarea. La agenția teatrală, același titlu al colectivului din Piatra Neamț — pe afișe, în sfârșit,

o mențiune cu data reprezentației, dar și ea neglijentă, pentru că ora de începere a unui spectacol diferă de la unul la altul.

De ce am început cu aceste detalii de publicitate ? Pentru că e de neînțeles cum un colectiv harnic, realmente înzestrat și cu activitate intensă, nu știe să-și facă reclamă. Prezența lui în viața culturală a orașului, reală și cu certă amprentă, mai mult o ghicești, și faptul se resimte și la reprezentații, unde, dacă nu sînt programe de sală, nu știi pe cine aplauzi, iar dacă sînt, nu ești sigur că aplauzele se adresează celor menționați în distribuție. Un program de lucru rigu-





Stelian Preda și Constanța Zmeu în „Cerul înșelată deasupra noastră” de Ecaterina Oproiu



Luminița Bota și Gh. Doroftei în „Nota zero la purtare”

ros, concretizat cu cel puțin două săptămîni înainte, rămîne în general necunoscut publicului local, pentru că teatrul nu-și onorează pe căile obișnuite cartea sa de vizită.

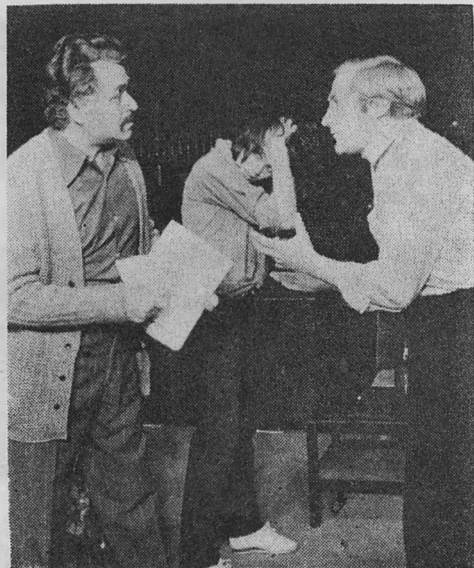
N-are experiență? Ba da — în 1988, teatrul împlinește 40 de ani de activitate, ceea ce înseamnă că e unul dintre primele înființate după 23 august 1944. An jubiliar, 1988 consfințește o prezență statornică pe aceste meleaguri, un efort substanțial și rodnic de popularizare a celor mai însemnate valori ale literaturii dramatice românești și universale, de formare și modelare a gustului miilor de spectatori din localitate și din județ, de stimulare a unui discernămint estetic-ideologic pronunțat. Cu rezultate bune și inițiative inspirate (aici s-au desfășurat ani la rînd Colocviul Criticilor de Teatru și Gala Recitalurilor Dramatice), cu consecvență în promovarea valorilor autohtone și locale (la numărul mare de dramaturgi români, clasici și contemporani, jucăți aici, scena băcăuană a adăugat nume cunoscute acum, ca George Genoiu, Ovidiu Genaru, Viorel Savin), cu rigoare și echilibru, în note de înaltă expresivitate uneori (un spectacol rafinat cu **Trei surori** de Cehov, cîndva, **Opera de trei parale** de Brecht, în montare de ingenioasă modernitate, altădată), dar și cu inegalități, care l-au făcut cîteodată de nerecunoscut (**Nepoții lui Plautus** de I. D. Sirbu, cu cîteva stagioni în urmă). Față de confratele său cu elan mai tîneresc și ambiții mai îndrăznețe din județul vecin, de la Piatra Neamț, teatrul din

Bacău și-a păstrat o alură mai clasicizantă, a căutat să fructifice căile mai tradiționale, mai puțin aventuroase, de exprimare artistică, ceea ce l-a condus la obținerea unor rezultate diverse, remarcabile uneori, de cele mai multe ori notabile, însă nu o dată și mediocre. (L-am descoperit, de pildă, mai interesant și mai bogat la lectură pe George Genoiu, decît în spectacolele văzute aici, care parcă uniformizează ceva... Dar asta nu se întîmplă numai aici și e o altă discuție).

Cum se prezintă teatrul în actuala stagiune? Cu un debut inspirat, marcînd un moment de vîrf în activitatea colectivului (**O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale, în montarea și cu prezența în reprezentatie a maestrului Radu Beligan), cu un program care stăruie pe promovarea substanțială a dramaturgiei românești (zece titluri din douăsprezece), cîteva inițiative privind anul jubiliar, o masivă prezență pe afiș a unor spectacole din stagiunile anterioare (peste cincisprezece titluri, ceea ce e un semn de apreciable profesionalizare), cu fructificarea în continuare a unor colaborări prestigioase în domeniul regiei (teatrul a funcționat o vreme fără un asemenea specialist, montările fiind încredințate unor colaboratori ca Mircea Marin, Zoe Anghel-Stanca, Anca Ovanez-Doroșenco, Constantin Dinischiotu, Nae Cosmescu etc. Din actuala stagiune, Dumitru Lazăr-Fulga figurează ca regizor titular al teatrului). Desigur, mai sînt probleme în ceea ce privește componența trupei — unii actori au plecat, alții s-au pensionat, colectivul e cam descoperit la genuri de ingenuă, june-

prim, erou, după cum ne spunea directorul teatrului, Stelian Preda. Sint douăzeci și doi de actori în trupă, și e de mirare cum acest număr foarte mic susține cu regularitate și energie un program repertorial cu foarte multe titluri. Hărnicia și o certă vocație explică această disponibilitate, după cum prezența la masa direcției de scenă a unor personalități diferite (și, din câte am înțeles, atașate de colectiv) e de natură să stimuleze calitățile interpreților, prin extinderea registrelor de joc pe valorificarea unor resurse stilistice mai ample. Astfel, s-a putut obține un succes deosebit cu musicalul *Chirița în carnaval* realizat de Anca Ovanez-Doroșenco, avînd-o în rolul titular pe Cătălina Murgea (turneu încununat de lauri în R. P. Polonă anul trecut) și s-a putut menține în repertoriu cinci ani la rînd o piesă de fină factură psihologică în montarea lui Mircea Marin, *Bătrîna și hoțul de Viorel Savin* (care evidențiază capacitățile de interiorizare ale unor actori ca Despina Prisăcaru și Florin Zăncescu). S-a reliefat subtilitatea abordării unui text de valoare filozofică, în metaforă expresivă, cu *Matca* de Marin Sorescu (unde s-au remarcat Luminița Bota și Stelian Preda, în regia lui Kincses Elemer) și s-a obținut doza convenită de umor sprinten și vervă scenică în comedii ca *Femeia isteată* (traducere neinspirată a cunoscuței *La dame de chez Maxim*) de Georges Feydeau (regia Nae Cosmescu, bune prestații avînd, între alții, Constantin Coșa și Ioana Ene) și *O petrecere de pomină* de Pierre Chesnot (regia Zoe Anghel-Stanca, spontane și cu temperament fiind aici Doina Jacob și Ligia Dumitrescu).

Cele zece titluri românești incluse în repertoriul actualei stagiuni le socotim, totuși, orientative. Altfel, oricît de harnic ar fi colectivul, nu-l vedem noi suind pe scenă, chiar pînă la finele lui 1988 (după *O scrisoare pierdută* de Caragiale și *Nota zero la purtare* de Virgil Stoescu și Octavian Sava): *Sfîntul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga, *Soarele Moldovei* de Zoe Anghel-Stanca, după trilogia lui Delavrancea (!), *Conversație în oglindă* de George Genoiu, *La lumina lunii* de Ion Brad, *Mincinosul* de Tudor Popescu, *Poveste de dragoste* de Virgil Stoescu, *Sculptură în os* de Paul Everac, *Înșir-te, mîrgărite* de Victor Eftimiu. Și lor li se adaugă două titluri din dramaturgia universală — *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare și *Nunta însingurată* de Federico García Lorca. Ce putem spune? Că se simte flagrant lipsa unui dramaturg străin contemporan, cu o piesă reprezentativă pentru problemele timpului nostru; că față de direcțiile unui program pe care și l-a propus cîndva conducerea teatrului, de promovare a comediei



Stelian Preda, Luminița Bota și Dinu Apetrei în „Colegii” de Viorel Savin

și a piesei de inspirație istorică, al doilea termen al proiectului e în continuare echivoc, pentru că pînă acum nu s-au montat lucrări reprezentative pentru trecutul neamului, iar cea care figurează acum sub titlul *Soarele Moldovei* stîrnește nedumeriri (adică, de ce nu un Delavrancea pur și simplu?); că din cele patru titluri noi românești, care reprezintă tot atîtea premiere absolute, bine ar fi să se realizeze cel puțin jumătate, întrucît pînă la sfîrșitul anului 1987 nu s-au arătat semne de concretizare a vreunuia. Ar mai fi de spus că, în privința valorificării scenice a acestui repertoriu, teatrul are datoria de a-și onora cota de profesionalitate atinsă cu spectacolul inaugural, de a și-o menține constant și chiar de a și-o extinde, că să spunem așa, în toate compartimentele care-l implică, de la aspectul publicitar, la ținuta scenică generală.

E regretabil că nu se mai publică, de cîțiva ani, „Caietele teatrului Bacovia”. Era o revistă serioasă, cu un cerc larg de colaboratori, redactată cu pricepere și pasiune de Carol Isac, secretarul literar; a fost înlocuită cu o revistă de jocuri și povestiri distractive. Nu e singura (alt subiect de discuție, iată!), dar era singura revistă periodică de teatru din țară, cu palmares de prestigiu. În ideea valorificării optime a tuturor resurselor, nu e un punct pierdut?

Constantin PARASCHIVESCU

---

# CRONICA DRAMATICĂ

---

## Indecizii regizorale și fluctuații actoricești

**DORMIND PE UN ȘARPE de D. R. POPESCU • TEATRUL DE STAT DIN ORADEA • Data premierei: 8 iulie 1987 • Regia și scenografia: SERGIU SAVIN • Distribuția: EUGEN TUGULEA (Ilarie); ION ABRUDAN (Anton); ALLA TĂUTU (Georgeta); ION MĂINEA (Darcopol); CRISTINA ȘCHIOPU (Ella); MARCEL SEGĂRCEANU (Mулtescu); PETRE PANAIT (Tavi); LAURIAN JIVAN (Capisizu).**

Titlurile pieselor lui D. R. Popescu — și atunci când pentru o singură piesă ni se propun, ca în cazul de față, patru titluri posibile: **Dormind pe un șarpe** sau **Patul de foc** sau **Omul care aduce zăpada** sau **Pe-acest verde țârm de mare** — nu sînt chiar atît de aleatorii, cum pot să pară la prima vedere. De obicei șocante, avînd darul să intrige comoditățile receptării, ele funcționează și ca posibile chei pentru descifrarea și înțelegerea sensurilor operei, mărturisindu-i deopotrivă dimensiunea poetică și intențiile polemice, încărcătura simbolică și trimerile culturale. Titlurile sînt nuclele semantice, descifrînd prin încifrare și avertizînd de la început asupra polisemiei operei, ce se oferă unei virtuale multitudini de lecturi regizorale și transfigurări scenice, urmînd a-și găsi fiecare, în text, îndreptățirea și argumentele propriiei întemeieri coerente. Într-o mult mai mare măsură decît în structurile dramaturgice clasice, ale căror linii de forță și cîmpuri de convergență semantică ni se par (poate abia astăzi) aproape explicite, în obstinată „deconstrucție” a parabolilor dramatice ale lui D. R. Popescu, coeziunea tensională a textului pare să fie asigurată de existența unor forțe gravitaționale, iar convergența

cîmpurilor semantice e datorată alimen-tării lor din aceleași pînze freatice, în care arhetipul, mitologia și achiziția culturală „recentă” (de la Sofocle la Shakespeare și teatrul absurdului) se simt dezlegate de vechea lor corporalitate, oferindu-și potențialitatea unor noi „actualizări”, unor noi „sinteze moleculare”, determinînd cu totul alte intrupări decît cele știute. E în egală măsură posibil ca acest proces (care nu poate aspira decît la o nouă clasicizare) să nu fi ajuns încă la cristalizare și limpiditate sau ca receptivitatea noastră (tributară vechilor, dar verificatelor ei criterii) să nu poată a le recunoaște de la început ca atare. Dar existența unei noi stări de agregare a materiei dramatice e printre cele mai scizante caracteristici ale teatrului lui D. R. Popescu, oferind atributul definitiv al originalității sale.

Montînd un astfel de text dramatic, „libertatea” regizorului devine, cu evidentă, o formă specifică de manifestare a „necesității înțelesce”. Iar întemeierea scenică, o expresie particularizată a înțelegerii textului. La lectură, spectacolul textului dramatic se cere descifrat de fiecare în parte. Pe scenă, spectacolul teatral ne propune o înțelegere dată, rezultat al descifrării regizorale. Specificitatea textului e, deci, cea care reclamă, în teatrul lui D. R. Popescu, o contribuție suplimentară din partea regizorului. Spectacolul său va continua să fie în funcție de text, dar va fi și mai evident mărturisitor pentru ceea ce ne-am obișnuit a numi viziune regizorală, punct de vedere original și gînd de spectacol, capabil să ne sensibilizeze emoțional și să ne inducă o dirijată stare de reflexivitate.

Cu alte cuvinte, regizorul nu mai e „obligat” să facă „altfel”. Mai ales din teama de a nu rămîne cumva „nesincronizat” cu ceea ce a auzit el că s-ar „purta” prin alte părți și ar fi deci „modern”, dar și din teroarea că o anumită parte a criticii ar fi dispusă să valideze numai după acest „criteriu”. Dramaturgul îi spulberă temerile. Nu există un fel dat de a face spectacolul după textul său. Într-un mod cît se poate de clar (explicit și în intervențiile sale teoretice), dramaturgul îi dă mină liberă regizorului, să aleagă el „un fel” de a vedea piesa



Eugen Țugulea (Ilarie) și Petre Panaït (Tavi)

(și chiar de a o structura ca fapt teatral), desigur (dacă se poate) chiar dintre cele care virtual i se oferă. Nemaifiind „obligat” să întoarcă piesa pe dos, regizorul e somat s-o întoarcă pe față. Nu să ne-o încifreze, la rîndu-i, ci, dimpotrivă, să ne-o descifreze, avînd pentru asta toate „libertățile” după care poate tînjea. Numai că sarcina lui, artistică, nu va fi cu nimic mai ușoară decît înainte.

Iar dacă din scriitură — precum în **Dormind pe un șarpe**, piesă din aceeași familie problematică și stilistică din care va face parte și **Dalbul pribeag** — „anecdotica” nu va fi deloc „clarificată” de autor, dispus să-i sublinieze astfel caracterul conjectural, acordîndu-i mai mult o valoare referențială, în plan cultural, și doar una ipotetică în plan „real”, sarcina regizorală se va complica și mai mult, hățișul de posibile înțelesuri, de semne și semnificații, dar și de piste false și amăgitoare racursiuri în dramaturgia universală făcînd cu atît mai necesară decizia sa. Lectura „albă” a textului, ca și „re-încifrarea” lui regizorală, devin soluții ale minimei rezistențe, practic inoperante în cîmpul de semnificații al textului, ce reclamă, potrivit dispoziției lui interne, găsirea unui fir al Ariadnei, care cel puțin să ne poarte prin labirint, dacă nu să ne și scoată din el. Cu intuiții aproximative și tatonări nelipsite de interes, dar prea repede retractate, ne vom simți cel mult „în zonă”, dar vom rămîne cu regretul că, o dată cu regizorul — și, după cum am văzut, în mai mare măsură decît pînă acum, chiar din cauza lui —

n-am reușit să accedem la propunerile de substanțialitate ale textului, limitîndu-ne doar la receptarea unora dintre aspectele lui exterioare, nu neapărat înșelătoare, dar reprezentînd doar fragmente dispartate, ce nu ne pot sugera îndeștul recompunerea mentală a întregului mozaic din care făceau parte.

Este exact ceea ce se întîmplă la Oradea, cu spectacolul **Dormind pe un șarpe**. În regia și scenografia lui Sergiu Savin. Regizorul a înțeles că „materialitatea” personajelor piesei este una de circumstanță, mai puțin importantă în raport cu valoarea lor simbolică, ideatică, dar a crezut că „neutralizarea” primei va sfîrși prin a o impune automat pe cea de-a doua. Ceea ce nu avea cum să se întîmple, programatica ștergere a reliefului scenic al personajului — prin modalitatea interpretării lui actoricești, derivate din tratarea regizorală — fiind în cel mai bun caz un nonsens, ca să nu scoatem totuși discuția din domeniul esteticului. Una este ca personajul să reprezinte ipostazierea unei idei, ce se materializează scenic tocmai prin vigoarea interpretării actoricești, și cu totul alta să-ți imaginezi că ideilor — chiar și în stadiul degradării lor succesive — le poate corespunde o eventuală devitalizare a jocului actoricesc, urmînd să semnifice „expresiv” chiar prin acest fapt! Oricît ne-am strădui, e greu să găsim o altă „explicație” jocului atît de fluctuant al actorilor (nu numai de la unul la altul, ci și în succesiunea aceleiași interpretări), alternînd rostirea „albă” a textului cu momente de „trăire” lipsite de contextul lor logic, cîtă vreme tonalitatea generală a viziunii și interpretării pare să se fi dorit aceea a unei distanțări reci și lucide. Se ajunge însă la o distanțare sterilă, pauperizantă în planul expresiei și expresivității scenice, care păstrează din această farsă grotescă doar halo-ul ei coșmaresc, nu și tragismul acelei condiții umane dominate de o pasionalitate ce se recunoaște oricînd capabilă de crimă, chiar dacă totuși (sau încă) n-a făptuit-o. O lume de fanteze, jucate neconvîngător, nu mai e însă o lume capabilă de crimă și, cu atît mai puțin, de recunoașterea ei, fie și simbolică. Lipsită de fior tragic, farsa grotescă riscă să-și piardă atu-urile, relativizîndu-se înșasi în criminarea derizoriului și provizoratului, culpabilizate prin insignifianța la care ajung valorile morale.

Actorilor nu le mai rămîne decît să încerce a se salva după legea lui scapă cine poate, întorcîndu-se la lucruri știute sau lăsîndu-se purtați de propria lor intuiție, fără a fi mai puțin în derivă în această vizibilă pendulare între ceea ce ar putea și ceea ce li s-a spus să joace.

E mai mult o zbatere pe loc (cu accente aleatorii și chiar neavenite), o tragere a căruței în prea multe părți deodată, ca să se mai poată urni. Paradoxal, se sugerează astfel ceva din universal piesei, fără ca efectul să aibă coerența și rigoarea unei demonstrații artistice. Folosit predilect de autor pentru crearea ambiguității, procedeul proliferării punctelor de vedere asupra aceluiași fapt e preluat **tale-qual**e de regizor, fără nici un efort de ierarhizare a nivelurilor semantice, fără nici o dorință și decizie de a **actualiza** virtualitățile textului, prin instaurarea ordinii faptului teatral. În aceste condiții, desigur că nu mai poate fi vorba de creații actoricești, ci de compromisuri actoricești, care, în cel mai bun caz, reușesc să nu abdice de la statutul profesionalității. E cazul lui Ion Măinea în Darcopol (personajul care nu aduce ploaia, dar ar putea să aducă zăpada, însă la a cărui asasinare „reală“ s-a renunțat totuși în spectacol — nu se știe de ce) și al Cristinei Șchiopu în Ella (o Ea a tuturor timpurilor, așiftind patima îndemnătoare la crimă, dar capabilă să inspire și regenerare morală, în noi cicluri vi-

tale), ambele personaje fiind de reținut prin calitatea teatrală (intrinsecă) a interpretării. Ion Abrudan (Anton), Alla Tăutu (Georgeta) și Petre Panait (Tavi) se mențin cu greu pe linia de plutire, ultimul demonstrând resurse bogate, în ciuda inadecvatei sale distribuirii în acest rol. Interpretarea lui Eugen Țugulea, în fostul revoluționar de profesie Ilarie, ilustrează amintitele fluctuații actoricești până la pierderea reliefului scenic. El e inexistent la Marcel Segărceanu (Mulețescu) și devine de-a dreptul aberant, de un comic involuntar, la Laurian Jivan (Căpășu).

Mai inspirat în conceperea cadrului plastic al reprezentației (cu contribuția notabilă a picturii în decor, semnate de Maria Minchevici), regizorul Sergiu Savin a intuit zona de semnificații a textului, dar n-a izbutit în edificarea coerentă a corespondențelor sale de teatralitate, ce aveau nevoie de un punct de vedere structurant. Meritul reprezentării textului în premieră absolută nu e însă nici el neglijabil.

**Victor PARHON**



# CRONICA VIZIUNII REGIZORALE

## Abaterile de la regulă



Scene din „Slugă la doi stăpîni” de Goldoni, Teatrul de Comedie



De obicei, „viziunea regizorală” este considerată o componentă indispensabilă a spectacolului și este tratată ca atare — laconic sau în extenso — de orice cronică dramatică, fiind definită prin termeni generici ca „regie”, „mizanscenă”, „montare” ș.a.m.d. Dar munca regizorului pe întreg parcursul unei creații teatrale este extrem de complexă, cuprinde zone de activitate foarte diferite (pornind de la opțiunea regizorală și terminând, să spunem, cu definitivarea eclerajului). Dintre acestea, adeseori, unele sînt simple operații de rutină, altele devin secundare ca importanță, datorită însuși specificului spectacolului respectiv (nici unul din cazuri nu înseamnă, automat, și o rată valorică). Sînt însă și situații în care gîndul regizorului marchează în mod special, neașteptat, unul sau altul dintre elementele care formează actul scenic finit (dacă nu chiar pe toate), le determină să iasă din rutină, să avanseze în prim-plan, să se transforme în repere noi, în procesul de receptare a operei de către spectator. Atunci, într-adevăr, cred că putem vorbi despre o „viziune regizorală” particularizată: atunci, într-adevăr, cred că se justifică acordarea spațiului tipografic unei „cronici a viziunii regizorale”, separată de cronica dramatică propriu-zisă.

Nota bene — această ieșire din comun (în fapt, o reală „abatere de la regulă”) poate să nu aibă întotdeauna consecințe benefice pentru destinul spectacolului. Preocuparea excesivă pentru originalitate poate fi un viciu mai grav decît absența acesteia. Ne vom strădui să discernem — în rubrica de față — cu egală neutralitate „plusurile” și „minusurile” care se disting printre pulsațiile curente ale viciii noastre teatrale.

★

Un surprinzător *Slugă la doi stăpîni* ne propune Tudor Mărăscu, la Teatrul de Comedie. Regizorul a intenționat (și a reușit) o performanță, deloc la îndemîna oricui și greu repetabilă pe alte texte: lectura scriiturii goldoniene aproape fără nici o abatere de la litera originală sau cu unele de tot ne semnificative — dar pe un fundal de conjuncturi sociale și istorice pe care nici autorul (desigur!) nu l-a intenționat și nici exegeții de pînă acum nu l-au bănuț în vreun fel. Trans-

lația în timp a acțiunii (nu și în spațiu, fiind vorba — totuși — și aici de Italia) este enormă, ne aflăm în plin secol XX, într-un univers al crimei, contrabandei și șantajului, cu trimeri deliberate și clare la un context mafiot peste a cărui sorginte peninsulară se instalează și influențe nord-americane. Pantalone, Lombardi, Brighella & Co își dispută averi și sfere de influență ilicite, Clarice și Silvia sînt monede de schimb, piese tactice avansate sau extrase cu perfidie de adversari, o uriașă baie de sînge pare a fi singurul final posibil al răfuierilor. Dar viziunea lui Tudor Mărăscu nu este cîtuși de puțin terifiantă, în ciuda oricărui aparențe. Aparențe ce țin de impecabila punere în scenă a detaliilor ce configurează noua situație de joc („supratemă”) propusă și de neconținută lor consecvență logică. În spatele lor se ascunde însă tentația permanentă de persiflare și deriziune, care minează fiecare încercare a personajelor de trecere spre solemn, spre implacabil, spre dogmă. Poncifelor tradiționale — spaghetofilia și vibrato-ul sentimental exacerbat, tipic meridional — li se adaugă altele, moderne — cum sînt „șeful familiei” înconjurat de gorile, moda retro, senzualitatea paroxistică — totul contribuind la reducerea la ridicol a energiilor și pasiunilor intrate în coliziune. Debusolat, năucit, prea rar profitor și prea des victimă a malentendu-urilor pe care le provoacă la nesfîrșit (mai mult inconștient), Truffaldino este singura figură cu dimensiuni tragice din spectacol, tocmai datorită faptului că rolul său este — iarăși aparent — ominamente comic.

Legitimitatea acestei viziuni regizorale — șocante dar cuceritoare — poate ar fi mai ușor de contestat dacă spectacolul nu ar beneficia de trei atu-uri majore, care îl fac perfect plauzibil: o enormă investiție de umor (o veritabilă paradă a risului, apelînd la aproape întreg arsenalul genului, de la gagul burlesc, la poanta absurdă), care restabilește în deplinele sale drepturi spiritul lui Goldoni, o distribuție excelent aleasă și antrenată pentru cascadoria comică din scenă și — cum mai spuneam — o urmărire atentă, încăpățînată, a logicii interioare ce guvernează acest spectacol. Care nu are nimic comun cu alte slugi, la alți stăpîni...

★

Asumîndu-și regia **Căsătoriei** lui Gogol la Teatrul „Victor Ion Popa” din Bîrlad, Bogdan Ulmu a optat pentru o formulă mult mai puțin radicală; dar mutațiile pe care le propune în înțelegerea capo-

doperei gogoliene sînt de substanță și — cel mai important lucru — se inserează firesc în restul arhitecturii scenice, conservate în liniile ei bine știute, ca să nu zic tradiționale.

O primă intervenție privește vîrsta personajelor principale, pe care regizorul a modificat-o decisiv. Cuplul central, care urmează să împlinească ceremonialul anunțat prin titlu — Agafia Tihonovna și Podkolesin — este reprezentat, de regulă, într-o ipostază postadoleșcentină euforică, plină — în ultimă instanță — de vitalitate; la Bîrlad, cei doi aspiranți la starea matrimonială sînt binișor trecuți nu numai de prima, dar și de a doua tinerețe, acuzînd fătîș parte din tarele atribuibile acestei etape biologice (ea este impozantă și fanată, își ascunde fără abilitate metehnele cucerite în timp, între care alcoolismul nu este cea mai neglijabilă, iar el este un flăcău tomnatic teribil de complexat, în pragul andropauzei, a cărui exasperantă nehotărîre pare să aibă rațiuni mult mai precise decît o simplă instabilitate caracterologică). În schimb, tineri într-adevăr sînt pețitorii — Fiokla Ivanovna și Kocicariov — ei constituind, ca să spun așa, principiul activ al comediei. Deloc benevoli și dezinteresati, ei își consumă energiile și inventivitatea speculîndu-i subtil pe eventualii aspiranți la căsătorie, pentru a obține avantaje cît se poate de materiale și autoritate morală. Agafia Tihonovna și Podkolesin sînt — în mîna lor — niște marionete, pe care le manevrează cu inteligență și cinism. (De altfel, sugestia marionetei devine explicită — poate prea explicită — prin apariția în spectacol și a unor păpuși, care dublează — uneori excesiv — personajele; o obsesie mai veche a regizorului, vezi și spectacolul său cu **Coana Chirița** la Teatrul pentru Copii și Tineret din Iași.)

Remarcabil este rezolvat și deznodămîntul piesei: Podkolesin nu mai fuge, pur și simplu, ca în varianta clasică, ci se sinucide, aruncîndu-se pe fereastră. Gestul său — consecință ultimă și ireversibilă a friicii de realitate, a incapacității de asumare a propriului său adevăr și destin — schimbă brusc coordonatele întregului spectacol (desfășurat, pînă atunci, într-un registru alert și plin de haz), translîndu-l neașteptat spre o zonă a întrebărilor grave, existențiale. „Căsătoria” devine o „nuntă însingurată”, angrenajul alcătuit cu atîta migală și ingeniozitate se strică; păpușile — măcar una dintre ele! — s-au revoltat împotriva celor care trag sforile, într-o încercare disperată, de kamikadze.

Dinu KIVU

## „A treia țeapă“ de Marin Sorescu\*

Spectacolul cu **A treia țeapă** de Marin Sorescu la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Mircea Cornișteanu, a cărui premieră a avut loc în septembrie 1979, s-a înscris la data respectivă într-o suită de montări, deschisă în 1978 prin premiera absolută, în viziunea lui Ion Caramitru, la studioul „Cassandra“ al I.A.T.C. Amplul text al versiunii originare a piesei, publicat în 1978 aproape în întregime în revista *Teatrul*, a slujit în decursul anului 1979 drept materie primă din care regizorii au croit selectiv, după criterii personale, intriga unor montări diverse. În iunie 1979 a avut loc premiera piesei la Teatrul Național din București, regia aparținându-i Sandei Manu, decorurile lui Paul Bortnovschi, iar costumele fiind semnate de Constantin Russu. În rolul titular evolua regretatul Amza Pellea. De atunci, fie din motive obiective — dispariția prematură a unor interpreți, transferul altora, uzura spectacolului —, fie din rațiuni aleatorii, viața scenică a piesei a intrat treptat în penumbră. Reluarea montării la Teatrul Național din Craiova are, din această cauză, o semnificație aparte, constituindu-se într-un prilej de reflecție pe marginea destinului scenic al creației dramatice soresciene.

În înfățișarea actuală a spectacolului craiovean, montarea lui Mircea Cornișteanu, conservată în bună măsură în datele inițiale, cu unele schimbări de distribuție (Domnica, Pictorul, Dragavei, Dan), oferă în continuare o lectură temperată, molcomă, oarecum atonă dialogului, biziindu-se mai cu seamă pe rezonanța ideatică intrinsecă a textului. Spectacolul urmează la prima vedere prezentarea monografică a protagonistului în valențele sale înalt simbolice, ca o constan-

tă a modului cum se manifestau existența națională și puterea politică în condiții istorice neprielnice. Dar prin interpretarea lui Tudor Gheorghe, aproape cotidiană, puțin infuzată cu prestanța și energia specifice personalității istorice de importanță universală, a domnului care a intrat în legendă, generind încă din timpul vieții o mitologie ambivalentă, mult disputată (ale cărei ecouri persistă încă prin celebrul Dracula cu care e identificat), se crează o inversare tensională, mai acut evidențindu-se contextul istoric, țara. Prin estomparea axei tensionale a protagonistului (avind o rostire inteligentă, Tudor Gheorghe se investeste totuși prea economicos în susținerea partiturii, atenuându-i percutanța, dramatismul), iese mult în evidență simbolistica secundă a piesei, acel existențialism spontan, degajat empiric din filosofia populară, care este specific dramei istorice soresciene. Meditația istorică conservă acea tonalitate unică, neținând nici de burlesc, nici de grotesc, nici de solemn, nici de sublim, nici de serios, nici de comic, întrucât deține taina unei formule proprii, irepetabile, care, mușcind din fiecare cite puțin, crează un titraj inconfundabil. Jocul eroizării cu dezeroizarea, al consacrării cu deriziunea, al tradiționalismului cu parodia are o vitalitate și o modalitate intelectuală și atitudinală deconcertante. Marin Sorescu problematizează istoria și forma scenică care îi dă viață artistică — drama istorică — cu o libertate de spirit plină de consecințe în ordinul semnificațiilor. Interogația are la el tonul degajat al umorului, punerea între paranteze trece aproape neobservată, calamurul asigură structura textului nu numai la nivel semantic, ci și la nivel structural.

---

\* Teatrul Național din Craiova : septembrie 1979 ; 17 septembrie 1987.



Ambivalența atitudinală se manifestă cu toate ocaziile nu în favoarea echivocului răspunsului, ci pentru augmentarea forței sale persuasive. Tragerea în țeară — care, parodiind crucificarea, nu e mai puțin martirizare — devine simbolul unei constante istorice, dar și al unei atitudini de minimalizare subiectivă a suferinței, de dominare prin umor a tragicului, specifică mentalității unei etnii. Opțiunile, oricare ar fi ele — statornicia ori evaziunea, fortuită sau nu, în care rămîne ca un blestem sublim legarea sufletului — sînt, la hotarul geografic, istoric, național în care sîntem situați de soartă, la fel de „vinovate“, expuse în mod fatal ispășirii. Martiriul conducătorului, al alesului — de asemenea o condiție cunoscută și consacrată de literatura națională — e creditat dezinvolt și peremptoriu prin umorul sorescian, ușor recognoscibil în referentul multiplu al situației dramatice: mitologia biblică, cea național-istorică, cea artistică, aceea contemporană.

Relativizarea simbolică devine cheia în care sînt interpretate și regizoral pozițiile aparent antagonice. Romănul, în interpretarea lui Ion Colan, voinic, cu ceva sălbatic în înfățișare, amintește deopotrivă de eroii atletici ai Renașterii michelangioloști, adevărate forțe ale naturii, și de Găman, geniul autohton, stihie a pămîntului în viziune blagiană. După cum Remus Măgineanu, Turcul (Turcitul), are în înfățișarea lui hieratismul unui sfînt bizantin și cumpănirea unui țaran înțelept, care a pătimit multe.

Mobilitatea pe axa timpului îi permite dramaturgului acroșarea unei problematici diverse, a cărei coeziune ideatică se relevă numai la o privire atentă, profundă. Minică, hoinarul care neagă timpul — seducătoare inovație soresciană — este în același timp un simbol al unei atitudini — speranța cea dătătoare de putere, sprijinul iluzoriu că un viitor mai bun va răscumpăra suferința prezentă, aducînd binele, liniștea, împlinirea; și, în același timp, refuzul tranșant al nefericirii trăite, punerea între paranteze a condiției insuficiente. Comparîndu-l cu făcutul Rumân Grue din **Vlaicu-Vodă**, care reprezenta forța tenace, neștută, statornică a celor mulți, Minică aduce o altă etapă istorică nu numai a dramei, ci și a concepției asupra poporului și a manifestării acestuia de-a lungul timpului. Una dintre cele mai frumoase creații ale dramaturgiei românești, Minică dă glas îndoielilor, speranțelor, libertății de dincolo de condiționarea materială,

libertății spiritului, cea care mobilizează, animă, hrănește însăși puterea de a trăi, de a rezista, de a răzbate prin restrîște. Nae Gh. Mazilu, cu aerul său hitru, izbutește să dea o intrupare simpatică și caldă acestui personaj ce a prilejuit interpretări memorabile și altor actori ai scenei românești, între care Dorel Vișan la Cluj-Napoca și Gheorghe Cozorici la București. Spectacolul este un eseu pe tema nu numai a relativității existenței istorice, ci și pe aceea a condiționării conjuncturale. În timp ce fidelitatea, intrupată fără patetism exterior, cu reținere bărbătească și frumusețe a interiorizării, de Ilie Gheorghe — actor de teminice resurse emoționale și interpretative — e ușor identificabilă, individualizată în personajul Papuc, trădarea mișună pretutindeni, răzbătînd foarte aproape de tron. Aparent fidel domnului, Ţenea (lipsit de vlagă și ținută scenică în interpretarea lui Emil Boroghină) e aliatul mișel al lui Dan (interpretat de Valer Dellakeza ca un odios uzurpator). Puterea, deși subordonată binelui general, unor scopuri favorabile celor mulți, se bazează în exercitarea ei, în mod paradoxal, pe constrîngere. E un fel de a face binele cu forța, răul fiind prea puternic, generalizat. Tepeș e un personaj al evului de mijloc, un arhanghel cu sabia în mînă, căci așa erau vremurile. Scena arderii milogilor are menirea, în drama soresciană, nu de a ilustra draconismul lui Tepeș (ca la Mihail Sorbul), ci de a surprinde o categorie morală, chipurile parazitismului, lenei, profitului. Puși veșnic pe profit, calicii pactizează cu oricine. Lăcomia și mărginirea lor, evidente în fiecare gest, nu sînt mai puțin periculoase. Ticăloșia, pripa, dezlănțuirea instinctuală sînt expresiv orchestrate de Mircea Cornișteanu, fiecare actor creînd un portret pe cît de pitoresc pe alit de revelator în cuprinzătoarea fiziologie a calicului: Valentin Mihali (Ologul), Ștefan Mirea (Orbul), Tudorel Petrescu (Gîngavul), Cocoloșata (Smaragda Olteanu — surprinzătoare în această postură, deosebit de plastică), Anghel Popescu (Gură-Strîmbă), Emil Bozdogescu (Ciungul), Theo Cana (Rîiosul) și... regizorul însuși. Atmosfera din care se alimentează calicii amalgamează primejdia, confuzia, pînda, atacul mișelesc mai ales în situații de cumpănă ca acelea ale sporirii haraciului (Vladimir Juravle și Lucian Albanescu interpretează comic pe cei doi soli, aga Carășoi, respectiv Suleiman, veniți pentru a-i da ultimatum domnului).



Ion Colan, Tudor Gheorghe și Remus Mărgineanu

Adesea situația deghizat istorică întonează o arie parodică pe o temă delicată. Scena bocitoarelor pe cîmpul de luptă pune în discuție — într-o manieră inconfundabilă — statutul artei, atît libertatea de expresie, cît și proprietatea acestei expresii, pătrunderea conținutului ei profund, înțelegerea resorturilor specific estetice de influențare a receptorului. Actualizarea problematică e la Marin Sorescu un procedeu ținînd de extrapolare. Actualizînd fătîș, dramaturgul transformă cunoscutul procedeu al anacronismului (mai propriu ar fi al acronismului sau antecronismului) în sursă nu numai a comicului, ci și a libertății de mișcare a problematicii. Pentru un răstimp scenic, problema actuală — cu efect tonic asupra receptorului — se transformă în accentul focal al dramei, pentru ca ulterior să fie resorbită firesc, cu profit insolit, de suvoiu intrîgii istorice.

Acest joc prezent-trecut-viitor, foarte firesc în toate sensurile, se produce și în cazul preluării unor situații-tip din drama tradițională. Cunoscutul conflict erotic din drama istorică romantică, precum și tipul străinului *raisonneur* iau în *A treia*

*țearpă*, în subsidiar, aspectul șăgalnic al amorului riscant între o româncă și un străin (un italian). Constituind în subsidiar poate și o parodie la adresa lui Delavrancea, acest episod erotic îmbogățește intriga soresciană pe linia nuanțării portretului lui Vlad Dracul. Aceeași funcție de portretizare o are, aparent după tipic tradițional, și judecata păcătoasei Joița — în spectacol, Rodica Radu, voinică, plină de viață, hăituită de cei doi gealați, Chioru — Mircea Hadîrcă și Pîrvu — Petre Iliescu Anatin, dar întreaga scenă mizează pe complicitatea cu spectatorul actual.

Spectacolul craiovean, în ciuda imperfecțiunilor sale, are meritul de a repune în circulație firească — scenică — una dintre capodoperele dramaturgiei românești care, aidoma întregii creații soresciene destinate teatrului, stăruie inexplicabil în ipostază literară. E adevărat că, lucru mai puțin obișnuit, și la lectură această creație oferă delicii incontestabile, comparabile cu marile realizări ale dramaturgiei lumii.

**Doina MODOLA**

## Cearta mimului cu spațiul

Actorul poate imita, poate reprezenta, vizualiza, trăi, simula, orice — dar nu și spațiul în care se află, în care pretinde a se găsi, spre care presupunem că se îndreaptă.

Întotdeauna între ACTOR și LOCUL în care el apare pentru a-și arăta eu-ul de împrumut, se înfiripă relația afectuoasă dintre favorizat și protector; primul se desfășoară, se răsfată folosindu-se de orice pentru a coplesi; celălalt — mereu îndatorat, mereu robit — se complace în a se ști încununat doar cu virtuțile modeste ale unui vasal credincios care e acceptat numai pentru că e capabil să dilate meritele stăpînului său în ecouri persistente.

Ce actor ar suporta un spațiu periculos de indiferent față de el? Ce actor ar rezista într-un perimetru, într-o scenă unde, deodată, scări, uși, pereți ar începe, tăcute, ca într-un coșmar, să-și schimbe locul, să dispară, să i se opună, să-l conteste sfidîndu-i strălucirea boreală atît de fascinantă pentru noi? Aceste uluitoare mișcări se întîmplă în fiecare spectacol, dar nu *contra* actorului, ci *pentru* el. Numai inchipuind răzvrătirea atîtor elemente aflate în scenă devine — în sfîrșit! — vizibilă cea mai orgolioasă însușire a marilor scenografii: cinetismul.

Scenografia mulează spațiul — divizîndu-l, secționîndu-l, stratificîndu-l, etajîndu-l — în jurul actorilor. Astfel preluat, spațiul îl refractă pe actor, îi conservă, îi marchează și, în final, îi absoarbe prezența.

Scenografia este cea care face să vină „muntele la Mahomed”; ea concentrează imensitatea întinderilor, suprimă distanțele, preschimbă destinația, modifică identitatea — căci este exterioritatea neex-

primabilă a actorului — și populează bietul perimetru al scenei (oricît ar fi aceasta de mare este întotdeauna mai mică decît ceea ce pretinde că ar conține) astfel încît actorul, exprimîndu-se pe scenă, este asaltat numai de împrejurări favorabile.

Și totuși, pentru că la teatru mergem pentru actori, pentru replica spusă, jucată, trăită de ei, rolul scenografiei — dincolo de eventualul deliciu oferit de prezența ei ornamentală — rămîne obscur și în ultimă instanță chiar plicticos de urmărit; ieșiți din amorteala atenției încordate, de sub mirajul spunerii prin actor, abia dacă mai acordăm vreun merit RESTULUI; restului care tace. Dar pentru că poate prevesti ceea ce abia începe, pentru că poate contrazice în mod imprevizibil așteptările, pentru că uneori are elocința celei mai subtile pledoarii, în timp ce, alteori, este de o severitate agravantă, MUȚENIA scenei, a scenografiei, nu e vid sonor, ci murmur de semne; un murmur care se poate articula limpede, oricînd, în răsperate concluzii, în nerostite înfruntări, în premise inițiatoare, în reversul celor afirmate și petrecute în lăuntru ei.

Numai dacă actorul ar fi părăsit de cuvinte, de replici, am putea simți în jurul lui foind, invizibil, îngerul păzitor — dar, totodată, și recipient — al actelor sale: spațiul. Doar actorul care renunță la sunetul glasului său, care adoptă tăcerea ca inviolabilă condiție a prezenței sale pe scenă, poate accepta lupta cu ceea ce el nu poate fi — cu spațiul. Acest actor este mimul. Unică prezență pe o scenă goală, rareori instrumentat de vreun alt obiect. El apare pentru a se arăta pe sine prin peripețiile ce i-au fost lui, și numai lui, hărăzite. De cele mai multe ori aceste peripeții se iscă din impactul cu **concretul**; un concret suferind de labilitate, bintuit de duhul provizoratului, apt să-și improvizeze de la o clipă la alta o altă alcătuire, un concret entuziasmat de faptul că rămîne, pentru noi, ceilalți, nevăzut cîtă vreme mimul nu îl atinge, pînă cînd atingerea nu se confundă cu forma, pînă cînd gestul nu i-o stabilește, trădîndu-i prezența. Și acele concreteți se perindă, par a mișuna, asal-



### Exerciții prezentate la Gala Recitalurilor de Pantomimă de la Piriul Rece

fiindu-l pe mim câtă vreme el se mișcă în scenă, dându-ne pentru prima oară certitudinea că spațiul e dinamic, că rulează sub picioarele sale venindu-i în întâmpinare, glisind în sus și în jos, prăbușindu-se asupra-i, încolțindu-l ori prelingându-i-se pe de lături ca un tunel care-și zvircolește traseul. Și fiecare modificare numai de el, de mim, simțită, fiecare dintre schimbările capricioase ale spațiului îl afectează. Acele percepții tactile ale spațiului concret sînt concomitent traduse în reacții afective față de ceva existent, dar neprecizat. Fiecare detaliu pus în evidență de gesturile mimului este prilej pentru spațiu de a-și modifica indiciile și constituția.

Iată practic cum este definită o incintă: mimul pășeste într-un ÎNĂUNTRU, deschizînd și închizînd cu infinite precauții o ușă. A pătruns. Mimul își plimbă miinile pe pereți. Deci incinta e goală. Întinde palmele în sus pînă dă de netezimea fermă și impenetrabilă a tavanului. Precipitat, revine la zidul în care se afla deschizătura ușii — aceasta nu mai e. Mirare, derută; faptul e de necrezut, de neconceput, și totuși ușa nu mai e de găsit. Nu mai e. Febril, panicat, își reia căutările sale tactile. Într-adevăr e închis, e zăvorât, e ferecat. Zbaterea lui disperată îi înghite volumul încăperii; pereții se apropie între ei astfel că mimul se simte ca între fălcile unui clește care se strîng implacabil, gata să strivească. Aceasta este una din temele harnicului

începător într-ale pantomimei\*. Dar nu tema, nu povestea ne interesează, ci spațiul: în urma palmelor și tălpilor sale se încheagă suprafețe transparente — invizibile și totuși evidente. Aceste suprafețe se distorsionează după volume și forme presupuse, sugerînd obiecte vag precizate. Suprafața sugerată de gestul mimului este un acoperămint, o husă peste identități fugare — obiectele concrete — concrete în măsura în care gestul le definește — sînt prilejul și suportul unei mereu prezente epiderme de aer. Numai în contact și raportîndu-se la ea mimul și peripeția lui există: în golul real al scenei e ceață pînă la gest. Bijbiiala uimită, curioasă, îngrijorată, stupidă, mijlocește surpriza: acea ruptură a coerenței de tegument a suprafeței. Spațiul — ca derulant și derulat al suprafeței — este însă una din însușirile mimului — aceea de explorator al propriei sale invenții — și nu o particularitate fizică la care s-ar referi actorul. Poate că acum este evident că scenografia — instalînd pe scenă în mod real ceea ce mimul a fabulat prin gesturile sale — este un spațiu recesiv.

*\*) Datorz observațiile de mai sus Taberei Naționale de Pantomimă desfășurate la Sibiu, precum și primei ediții a Galei Recitalurilor de Pantomimă, desfășurată între 24—27 noiembrie 1987, la Piriul Rece, în organizarea B.T.T.*

Mecanismul esențial al pantomimei — iată-l: apariția imprevizibilă a unei alte suprafețe care aparține unui obiect instabil, confundabil și capricios metamorfizabil în altul din pricina similitudinii de formă. Miraculoasa schimbare de identitate a obiectului cu aceeași suprafață este o surpriză enormă, o descoperire echivalentă cu schimbarea de sens a mișcării și prin aceasta cu o mutație în destinul personajului. Ceea ce este evident în cazul pantomimei, pentru că este unicul fapt petrecut pe scenă, pe scena spectacolului cu replici se petrece în planul II față de atenția noastră; acolo, „în spate“, se petrece apriga dispută pe tăcute între configurația spațiului și ceea ce se spune înăuntrul lui.

Pantomima presupune spațiul ca fiind o realitate trairică, doar consistența fiindu-i aleatorie; cu excepția podelei, întreg universul neștiut, dar dibuit pas cu pas, este o plasmă febrilă mereu dispusă a alcătui alte prezențe și de a ridica în calea mimului obstacole pseudomorfe. În spectacolul celălalt, pentru că scenografia instalează la vedere repere fizice, substanțialitatea, volumul, dimensiunea lor nu mai e nesigură; doar atitudinea actorului îi atribuie alte destinații; același obiect fizic, foarte precis, în scenă, din

pricina actorului, este polimorf; concretețea sa intră în disjunctie cu propria-i realitate, și, inevitabil, același obiect devine multiplu al realului.

Mimul este personaj însingurat; el nu se ceartă cu alte personaje, ci cu lumea spațiului ca sursă de obstacole. Umanitate travestită în obiecte existente doar pentru și numai prin mim. Deznodământul unei pantomime este mai întotdeauna o împăcare cu un spațiu alergic la încremenire: fie că, înfrînt, mimul îi acceptă povara și condamnarea; fie că, învingător fiind, spațiul cedează în fața sa renunțând de a-l mai agresa și așternîndu-se cumințit în alcătuirii neechivoce. Dincolo, în spectacolul cu vorbe — dimpotrivă — spațiul conceput de scenograf ascultă de cuvinte, chiar contrazicîndu-le, pentru că este astfel modelat, imaginat și constituit, încît deznodământul, indiferent care e, să fie însuși sensul existenței sale: el trebuie să fie de o unicitate atît de incontestabilă, încît fie și cea mai mică abatere de la alchimia conceperii sale să-i anuleze prezența și sensul.

**Paul Cornel CHITIC**

**Fotografii de  
Codruța DRAGOESCU**



## Ana Ciontea

### *O actriță care așteaptă*

Îmi place să cred că am înțeles la timp sensul discuției dintre vulpe și Micul Prinț al lui Saint-Exupéry: „Devii întotdeauna răspunzător de ceea ce ai domesticit“. Parafrazînd, s-ar spune că un critic devine întotdeauna răspunzător de soarta actorilor despre care a scris, fiindcă ce altceva sînt aprecierile critice la adresa talentului, decît domesticiri ale actului viu, ale trăirii concrete, sub cravașa unui dresor fără milă: cuvîntul? Despre Ana Ciontea s-au paginat pînă acum suficiente cuvinte, aproape toate superlative. A terminat institutul de teatru în 1982, și-a făcut stagiul la Piatra Neamț și este, de doi ani, actrița Giuleștiului bucureștean. A luat premiul special al juriului la Gala Spectacolelor pentru Tineret (1982) și, în același an, premiul revistei „Amfiteatru“. În 1983, pentru rolul din **Jucăria de vorbe**, a luat premiul de interpretare la Costinești și premiul revistei „Viața studentescă“. Tot atunci, a primit premiul ACIN pentru debut — rolul din filmul „Întoarcerea din iad“. 1984 i-a adus un premiu ATM pentru Maria din **Piticul din grădina de vară**.

S-a spus despre ea că are: „o sensibilitate ieșită din comun“ (Natalia Stancu), „un uimitor, absolut uimitor simț al compoziției“ (Aurel Bădescu), „clipe de scînteiere și comunicativitate apreciabilă“



În „Pescărușul“ de Cehov, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț



(Valentin Silvestru) și că este: „exuberanța adolescentină însăși“ (Laurențiu Ulici), „o actriță completă“ (Marius Robescu), „un degetel de față, cu părul pălălaie, dar cu o cuceritoare mobilitate a privirii, a gurii, a trupului“ (Ecaterina Oproiu), „anti-decorativă prin datele ei fizice“, dar „captînd publicul printr-o credință în personaj rar întilnită“ (Patrel Berceanu). Valentin Silvestru i-a sancționat binevoitor aplecarea către un joc dezordonat, iar Patrel Berceanu pe cea către un exagerat patetism. Vocile criticii s-au reunit însă în toate cazurile pentru a elogia talentul de mare viitor al actriței. Ea nu și-a pierdut, totuși, simțul umorului. Și bine a făcut, pentru că de doi ani încoace, gazetele nu i-au mai pomenit numele, epitetele admirative nu s-au priment prin înlocuirea lor cu altele de același fel, în fine, scena bucureșteană pe care joacă a văduvit-o profesional de un timp în a cărei ne-proustiană căutare e destul de târziu să mai pornească cineva. Afișele Giuleștiului imprimă numele Anei Ciontea în distribuția spectacolelor **Așteptam pe altcineva** de Paul Ioachim și **Simple coincidențe** de Paul Everac, ultimul avînd o regie colectivă. Actrița joacă pe Marcela și pe Daniela, roluri dintre care unul îi rezervă o veritabilă „performanță“: executarea roții laterale. (Termenul, preluat din gimnastică, nu a fost, de astă dată, impropriu.) „Poți fi azi în frunte, și mâine...“ de-

În „Jucăria de vorbe“ după Tudor Arghezi (Piatra Neamț)

În „Deșteptarea primăverii“ de Frank Wedekind, Studioul I.A.T.C.



clara în 1983 revistei „Amfiteatru“ Ana Ciontea. Și iață-l pe **mîine**. Ne privește direct, fără milă, în toate titlurile Giuleștiului, în toate cele cincisprezece spectacole ale sale, în repetițiile care au loc la **Regele Lear** sau în cele de la **Pescărușul**, în repetițiile care nu au loc — fiindcă s-au amînat, cu piesa lui Ibsen, **Constructorul Solness**, unde i s-a propus să joace Hilde. Dar nu chiar acum imediat, ci **mîine**, adică în stagiunea viitoare. Pînă atunci, actrița poate să mai aștepte.

Are Teatrul Giulești nevoie de Ana Ciontea? Incontestabil, da, o dată ce a primit-o, prin concurs, în colectivul său. Are teatrul românesc nevoie de Ana Ciontea? Răspunderea critică despre care vorbeam la început mă obligă să dau singurul răspuns posibil. El ar fi trebuit însă întărit de cele cîteva șanse reale, viabile, menite să relanseze un talent, pe care instituția bucureșteană care a angajat-o este datoră să i le ofere. Eșecurile sînt necesare meseriei de actor, așteptările prelungite sînt dăunătoare. Pentru a-și perfecționa bagajul tehnic al profesiei, pentru a-și cunoaște și stăpîni mijloacele nu e suficient ca actorul tînăr să poată executa roata laterală. Sau să joace în spectacole cu regie colectivă. Tocmai el, cel mai dornic să înlînească un regizor anumit, care să-i catalizeze și să-i „demaște“ personalitatea scenică.

Nu, Ana Ciontea nu este singura actriță tînără, venită la București după o ucenicie pe scena profesionistă a provinciei. Teatrele capitalei au primit, mai ales în ultimii ani, vîrfuri de promoție și le-au folosit mai mult sau mai puțin inspirat. În general, firește, actorii tineri s-au așteptat la foarte mult și au primit mai puțin. Să fie asta un argument împotriva celor care n-au altă dorință decît să părăsească provincia, unde joacă mult și joacă eroi principali? Să fie! Ei trebuie să se gîndească de cîteva ori înainte să riște îndelungate pauze profesionale.



Să fie însă cele spuse și un îndemn la meditație pentru directorii de teatre din București, pentru măsura în care și ei, mai ales ei, sînt răspunzători de soarta acestor tineri și de afirmarea lor în meserie. Iar pentru Ana Ciontea (hunedoreanca aplaudată prima dată la Casa de Cultură, fiindcă orașul ei n-are teatru), tot ceea ce am scris să însemne că ne alăturăm așteptării sale, oricît ar fi de îndelungată, și că, descoperind-o în distribuțiile de mîine, vom redescoperi

„În vîrful picioarelor — soarele,  
În vîrful picioarelor — luna, înalta,  
În vîrful picioarelor — o fetiță  
Cum nu cunosc alta“.

Corina ȘUTEU



# Reportaj din viața teatrală



*Treptele  
pe care urcă  
un spectacol  
ca să ajungă  
pe scenă*

Subiectul și eroii reportajului: Premiera **URĂȘII MUNTILOR** de **LUIGI PIRANDELLO**. În românește de **Florian Potra** ● **Teatrul „Bulandra“** ● **Personajele și actorii care le interpretează: Ilse zisă și Contesa — MARIANA BURUIANĂ** ● **Contele, soțul ei — MARCEL IUREȘ** ● **Diamante, a doua actriță — OANA PELEA** ● **Cromo, actor de compoziție — RĂZVAN VASILESCU** ● **Spizzi, june-prim — RĂZVAN IONESCU** ● **Battaglia, actor-femeie — SANDU MIHAJ GRUIA** ● **Sacerdote — DORU ANA** ● **Lumachi — VALENTIN URITESCU** ● (toți cei de pînă aici fac parte din trupa Contesei) ● **Cotrone, zis Vrăjitorul — ION CARAMITRU** ● „**Năpăstuiți**“: **Pitiful Quaqueo — LUMINIȚA GHEORGHIU** ● **Duccio Doccia — CONSTANTIN DRĂGĂNESCU** ● **Sgricia — ILEANA PREDESCU** ● **Milordino — IRINA PETRESCU** ● **Maramara, zisă și Scoțiana — MANUELA CIUCUR** ● **Magdalena — IOANA PAVELESCU** ● În alte roluri: **Creatorul de decoruri — MIHAI MĂDESCU** ● **Creatoarea de costume — LIA MANȚOC** ● **Mastru de lumini — IOAN LAZĂR** ● **Mastru de sunet — ALEXANDRU SCHULDER** ● **Mașinist-șef — MATEI OCTAVIAN** ● **Recuziter-șef — ALEXANDRU SIMON** ● **Cabiniere-șefă — MARIA DAMIAN** ● **Tapițer — ION GURĂU** ● **Peruchier — GHEORGHE CONSTANTINESCU** ● **Coafeză — GEORGETA SÎRBU** ● Au mai contribuit la realizarea spectacolului: **compozitorul CLAUDIU NEGULESCU** — **prelucrări și adaptări muzicale, precum și în calitate de dirijor al corului „Voces Primavera“ — RALUCA IANEGIC** — **mișcare, balet — LUCICA MINEA** — **percuție — FLORIN CHIRIACESCU** — **orgă — LIVIU BEREHOI, PAUL IONESCU** — **mînuitori păpuși — A suflat textul, la repetiții: MIHAELA OANCE** ● **A asigurat regia tehnică: MIRCEA COCOLAȘ** ● În alte roluri: **croitorii de costume, timplarii, feronierii, sudorii, tapițerii, alți electricieni, mașiniști, personal necalificat.** ● **Au mai ajutat, dîndu-și cu părerea, în calitățile oficiale pe care le au sau din plăcere și simpatie: Gina Patrichi, Valeriu Moisescu, Petre Gheorghiu, Virgil Ogășanu, Mirela Gorea, Dan Jitianu; contribuție deosebită — Ion Besoiu, directorul teatrului.**

Regia: **CĂTĂLINA BUZOIANU**

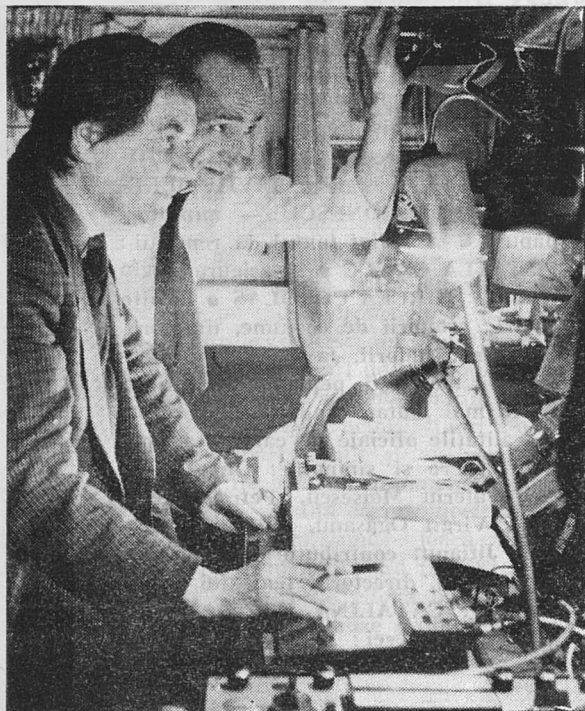
Data premierei: 22 decembrie 1987.

## Partea nevăzută a unui gind

Se citește textul, la masă, se dau nuanțe, se explică, se justifică, se apelează la material ajutător, ca la o oră de clasă, la școală. Nu-i o figură de stil: în aceeași etapă, fiecare dintre actori recitește Pirandello, comentarii despre, vede fotografiile ale montărilor anterioare, pătrunde în legenda piesei, îi cunoaște pe colegii lui care au dat chip personajelor cu 30—40 de ani în urmă, încearcă să înțeleagă cum trebuie să fie el, ca personaj, cum trebuie să vorbească, să se miște. Acum începe să se creeze viața interioară a personajelor. Și tot acum, regizorul începe să capete încredere în ceea ce a imaginat: vede schițele de decor și de costume, discută cu autorii lor, fac împreună corecturi, revin, o iau de la capăt.

Așa a lucrat Cătălina Buzoianu acest spectacol, în etapa la care mă refer: cu foarte mult material ajutător și considerînd — așa cum e firesc — că un actor este un partener de lucru și nu un „personal încadrat”, la îndemîna regizorului. S-a citit, deci, nu numai Pirandello, dar și Bachelard, Foucault, Freud, Caillois, Huizinga, mulți alții încă, pentru că dialogul dintre regizor și actor trebuie să fie un dialog de la egal la egal

Înainte de cel de-al treilea gong, Ion Besoiu, la „pupitrul de comandă”...



În cabină, în fața oglinzii, ultimele rețușuri la machiaj

și pentru că **Uriașii munților** e un reper în istoria de arhetipuri a teatrului.

Cînd această etapă s-a considerat încheiată, actorii și regizorul au urcat pe scenă. În afara veșii, Mihai Mădescu (decoruri) și Lia Manțoc (costume) încep, fiecare în parte, să joace rolurile pe care le-au primit. Cînd desenul din schiță e foarte ambițios, și în cazul nostru este, realitatea refuză să se lase de la început subjugată. Materialele ori nu se găsesc, ori sînt foarte scumpe (prea scumpe, față de devizul piesei), ori apar alte minuni. Drept care, cei doi „au luat în mînă”, cum se spune, fabricile și chiar institute de cercetări, pentru a descoperi ceea ce voiau: materiale ușoare, ieftine, de efect, evident — cu viață lungă. Sper să nu vă mirați cînd veți primi aceste informații: că Mihai Mădescu și Lia Manțoc au călătorit (cu metrul, tramvaiul, troleibuzul sau taxiul) în București cale de peste 200 de km pentru a procura cele necesare, că aripile vilei sînt confecționate din material de parașută, că trupa Contesei e îmbrăcată într-o textură experimentală, produsă de un institut de profil... Decorul și costumele sînt personaje în piesă, fac parte din iluzie, dar nu ajunge să fie imaginate: ele trebuie să fie reale.

### Precum floarea dispăre în fruct

Repetițiile se desfășoară, evident, în stilul Cătălina Buzoianu. Aud în dreapta o șoaptă și-mi dau seama că nu-i din spectacol. E un text rostit de Ion Besoiu: „În fiecare actor de-al nostru zac doi-

sprezece regizori adormiți. Să nu te iei de gânduri. Așa-i la noi, la «Bulandra». Pe aici a umblat lume, nu glumă». Pe scenă, Cotrone s-a oprit din monolog și dă niște explicații Ilsei. Ilse se enervează. Mă pregătesc să asist la o scenă care totuși nu are loc, și-mi dau seama, încă o dată, cit teatru știa Pirandello: „Nu e permis ca un personaj să iasă el singur în relief, să-i covârșească pe ceilalți, să invadeze toată scena. Trebuie să fie toți cuprinși într-un cadru armonios și să reprezinte ceea ce este reprezentabil!”

Cătălina Buzoianu asta încearcă să facă. Acum, în acest moment, am senzația că nu-i iese. Stau la trei rinduri de scaune distanță de ea și simt totuși că ar vrea să izbucnească. În loc de asta, o rugăminte către Cotrone, alta către Ilse...

Cotrone declamă: „E nevoie să te creadă ceilalți, ca să crezi în tine?” Nea Matei, mașinistul-șef, îi șoptește lui Cocolaș că s-a făcut de ora 14, ar cam fi trebuit să se termine repetiția, el are demontare și apoi montare, diseară e... **Dimineață pierdută.** Cocolaș se face că nu aude. Nea Matei nu îndrăznește să se adreseze regizoarei, așa că repetiția continuă și azi pînă după ora 15. Și a început de dimineață, de la 10.

E drept că, dimineața, începutul în sine e un spectacol. Mai înții se plătesc toate conturile din ziua precedentă. Mașiniștii îi reproșează lui Mădescu ce nu e bine la decor, Cătălina Buzoianu continuă o discuție aprinsă cu maistrul de lumini, nea Nelu își pledează cauza, Cotrone se face, benevol, partizanul ultimului („Lazăr e cel mai bun electrician de teatru din Europa”), Ion Besoiu dă sugestii cum să fie făcută spinzurătoarea, în așa fel încît, pe cît posibil, Spizzi să nu se spînzure cu adevărat.

E o jumătate de oră în care dezmortirea actorilor înseamnă, de fapt, pregătirea lor pentru a trece dincolo, în lumea fantomelor, din care vor mai ieși, cu scurte pauze, abia în partea a doua a zilei. Mi-amintesc de o replică din piesă care, ieri, la repetiție, a trecut neobservată, Cotrone a rostit-o prea repede: „E limpede că dumneavoastră (e vorba de actori — n.a.) nu puteți avea secrete față de nimeni, nici măcar atunci cînd visați.”

Fără să fiu implicat în viața scenei, îl simt pe Pirandello din ce în ce mai adevărat, mai contemporan.

...Cromo n-are răzătoare de plastic pentru geamul de la mașină, se roagă de toată lumea să fie ajutat, Lucica Minea se plînge că, de cînd bate toba la „Bulandra”, n-a mai trecut pe la Conservator și vîneri are examen, dar întrebă, totuși, ea cum se va îmbrăca pentru spectacol, directorul îi explică, cu exemple,

lui Spizzi, ce înseamnă să fii june-prim, nea Sanălu schimbă o stație și niște microfoane ooff și încă n-am terminat banda de spectacol, la cabină Sacerdote își amintește, privind un afiș pe care scrie „La Mama Presents Teatrul Bulandra”, că juca în **Răceala**, pe timpul studenției, tot pe scena asta, Cotrone îmi arată niște fotografii (Tomită, Coman, Cotescu) și-mi spune că nici el nu se simte prea bine, în fine, încet-încet, murmurele mărunt ale vieții se estompează în fața vocii Artei. Începe o nouă repetiție.

„Frumusețea ideală, fără neliniștea ambiguității, poate fi socotită perfecțiune?” O întrebare a regizoarei care aici, în repetiție, n-are răspuns. Aici tot ceea ce vrea ea este foarte clar, exprimat cu o limpezime care nu ține cont de stare. O femeie nu prea înaltă, fragilă în raport cu „uriașii” cu care se luptă, ține în mîna, cu o forță pe care n-aș fi bănuțit-o, un mănunchi de orgolii și patimi, modelînd, modelînd, pînă la obținerea efectului care descătușează exclamația firească: a teatru, e teatru adevărat! Și totuși, în plin efort, făcut cu toată încrederea, cu toată credința, cu deplină stăpînire a mijloacelor, e loc și pentru o îndoială: „oare lumea va veni la așa ceva?” Inutil i se răspunde că da, va veni. Ea a întrebat pentru sine.

Repetiția continuă. Prea multe dificultăți tehnice, care minează jocul actorilor rup ritmul, perturbă. Nici acum nu s-a rezolvat cu spinzurătoarea. Se așteaptă o soluție de la Mădescu. El tace. E așa la toate repetițiile. Cătălina izbucnește: „Ce faci, Made, cu spinzurătoarea? De ce taci? Fă ceva, m-am săturat de tăcerile tale importante!” Mădescu tace în continuare. E un sfînx perfect.

Cineva îi șoptește ceva directorului, care asistă la toate repetițiile. „Foarte bine, îl aud pe Besoiu, dacă v-a cerut luna de pe cer, vă rog să i-o dați. Ce n-ați înțeles?” Dacă se exagerează în viață, de ce nu s-ar exagera și în teatru? Luna de pe cer se dovedește, în cele din urmă, o sumă de cerințe strict necesare pentru punerea unui spectacol bun, aici, pe pămînt.

## Teatrul văzut de sus

Astăzi privesc teatrul de sus: asist la repetiție din cabina de sunet. Stăpin aici e Alexandru Schulder, de meserie electroacustician (așa se cheamă funcția de sunetist în teatru). Cabina în care lucrează el e un muzeu. Aici înveți din priviri ce-a însemnat Teatrul „Bulandra”, fostul Municipal, pentru istoria teatrului modern din România. Pe peretele din stînga, o diplomă: „...se acordă lui Alexandru Schulder pentru cei 30 de ani în slujba Teatrului «Bulandra»...”. 30 de

ani? Îmi arată medaliile comemorative : la 20, la 25, la 30 de ani. A fost și festivitate.

Prin intermediul microfoanelor instalate deasupra scenei și în culise, nea Sandu aude tot : primește comenzile de la Cocolaș, dar are posibilitatea să-și dea seama și singur când intră cu banda. La spectacolul ăsta are și alte probleme, căci trebuie să se audă și niște voci : le fac actorii, dar el trebuie să fie atent la efecte și la volum.

„Am venit în teatru pe 13 decembrie 1956. De atunci păstrez programele tuturor spectacolelor. Am avut o viață frumoasă, nu zic. Am muncit, am jucat mult, dar am avut și mari satisfacții. Am fost cu teatrul în America, în Olanda, de două ori în R.F.G., Iugoslavia, Ungaria, U.R.S.S., de două ori, în Berlinul occidental. La New York s-au pus perne și

minat de mult, dar ei tot mai demon-tează. Va trebui, deci, prelungită banda cu zgomote. Sandu își notează ce-a spus regizoarea.

Aud din sală vocile copiilor din corul de final. Este ora 15. Actorii au plecat, mașiniștii demontează decorul. Cătălina Buzoianu își strânge hîrțile și coboară încet scările. După expresia feței, nu pare mulțumită.

Miine e vizionare cu C.O.M.-ul. Din cabina de alături, de la lumini, iese Ioan Lazăr. Și el e de 30 de ani în teatru. Mă uit la amîndoi : de peste 30 de ani, ei privesc teatrul de sus.

## Proces-verbal

Ne apropiem de momentul adevărului : au rămas mai puțin de două săptămîni pînă la premieră. Deși nu particip ca



Jos, Oana Pelea, Răzvan Vasilescu, Valentin Uritescu. Sus, Sandu Mihai Gruia, Răzvan Ionescu, Mariana Buruiană și Doru Ana

pe scenă, publicul stătea printre actori. Spectacolul începea la 17, și la 14,30 houl era plin de lume. A fost o nebunie, un triumf.“

Printre frînturile de fraze, aud din scenă vocile actorilor și, din cînd în cînd, corecțiile făcute de Cătălina Buzoianu.

„Patru ani am lucrat cu doamna Bulandra. Era într-o noapte, făceam înregistrări cu o orchestră, că ziua repetam, aveam și spectacol. Nu mai puteam de oboseală, i-am spus colegului meu : fie ce-o fi, eu plec acasă, poate să zică baba ce-o vrea. Era, cred, spre cinci dimineața. Deodată i-am auzit vocea, asista din sală la înregistrare : «Baba îți spune că poți să te duci să te culci.» Era să mor de rușine. Nu s-a supărat. Era o doamnă“.

Sandu dă drumul la banda pe care sînt zgomotele dărmării vilei. Mașiniștii scot decorul la vedere. Zgomotul s-a ter-

soldat cu drepturi egale la această luptă, simt în aer praful de pușcă. E o pulbere foarte fină, compusă din particule de nerăbdare specific actoricească, stress regizoral și obsedantă dorință a tuturor de a da ochii cu publicul. Restul sînt nervi mărunți care nu merită să fie pomeniți, pentru că se vor topi la primul succes.

Astăzi e „șnur“ cu C.O.M.-ul. Toată lumea resimte importanța momentului. Membrii consiliului oamenilor muncii iau loc în sală. Întrucît sint acceptat, înțeleg că-mi revine rolul să fac procesul-verbal al ședinței care va avea loc după vizionare.

În timpul vizionării spectacolului, n-am remarcat nimic deosebit, în afară de faptul că s-a privit cu ochii în patru și s-a fumat virtos. Nu s-a comentat pe șoptite. Nimeni nu și-a notat nimic : toată lumea era „în problemă“, fiecare din cei pre-

zenți mai văzuse cel puțin o repetiție. În fine, șnurul s-a încheiat. Nimeni nu aplaudă. (Nu se aplaudă la vizionări, asta e apanajul exclusiv al publicului.) Actorii, ca niciodată, dispar imediat la cabine, C.O.M.-ul rămîne pe loc, doar se mai strînge puțin în jurul directorului, ca un fel de centurie romană înaintea unui atac. Ședința începe, în timp ce pe scenă totul se năruie, se descompune, sub mîinile grăbite ale mașiniștilor.

Prima ia cuvîntul Gina Patrichi: Pentru a doua oară, visul (trupeii Contesei — n.a.) mi s-a părut foarte lung. Nu mai discut aici lucrurile foarte bune, soluțiile originale. Consider că în această etapă discursul spectacolului trebuie limpezit, trebuie să se înțeleagă exact mesajul. Asta e un spectacol greu. Cu Mariana (Buruiană — n.a.) am să discut personal...

Valeriu Moisescu: Visul e încă destul de confuz. Iar finalul cred că mai trebuie lucrat.

Petre Gheorghiu: Finalul! Regizorul va găsi soluții. E un spectacol foarte bun.

Virgil Ogășanu: Este un eveniment, acest spectacol, chiar dacă ne-am obișnuit să folosim cuvîntul prea des. În această etapă, cred că trebuie insistat pe partea a doua, care e sub nivelul primei. Va fi bine, cred asta.

Mirela Gorea: Nu simt nevoia, în final, să mai și văd corul de copii. Îmi ajunge muzica. Un spectacol foarte bun. Deosebit.

Dan Jitianu: Cătălina știe ce are de făcut în partea a doua.

Pe scenă, nea Matei și băieții lui continuă să trîntească și să bufnească. Sînt rugați, la un moment dat, să facă mai puțin zgomot. Un mașinist zice da, sigur că da... dar demontarea continuă la același nivel sonor. Cît de importantă e și în teatru manifestarea bunăvoinței, fie și numai la modul dialogului...

Cătălina Buzoianu: Solicit C.O.M.-ului o serioasă intervenție pentru o mai mare disciplină în compartimentele tehnice. Am consumat cu toții foarte multă energie pentru acest spectacol, și iată, am ajuns la un final obosit. Actul II e, practic, la primul șnur. Actorii au fost extraordinari, dar am avut mulți oameni care n-au înțeles acest spectacol. Nu cred că mai trebuie să explic ceva. Ce este de înțeles s-a înțeles, restul nu se poate completa cu explicații. Vom opera observațiile dumneavoastră pertinente.

Actorii, demachiați, în haine de oraș, s-au apropiat, încet-încet, de „masa de ședință”. Par niște copii care se bucură că pot trage cu urechea la o ședință cu părinții.

Final de proces-verbal. Rețin frînturi: bravo, Pino (Caramitru), spectacol excelent, va fi o bombă, și costumele! ce v-am spus? Urtescu, tu faci un rol, ce

mai, zău, pe cuvînt! ia auziți, mă, cică fac un rol, păi, ce rol am eu?

Vocea Cătălinei Buzoianu nu se aude. Toată lumea s-a ridicat în picioare; ea a rămas într-un fotoliu, așteptînd parcă ceva.

Întrucît consiliul oamenilor muncii din Teatrul „Bulandra” a hotărît scoaterea corului „Voces Primăvera” din scena finală (dar păstrarea lui în banda de sunet), vă rog să operați și dumneavoastră, stimați cititori, necesara mențiune în distribuția inițială.

Pe scenă, mașiniștii au montat un nou decor. Spectatorii care peste cîteva ore vor sta pe aceste scaune și se vor înfrupta din delicia teatrului n-au de unde să știe că, pînă a ajunge la ei, dulceața artei, bucuria artei, are nenumărate clipe amare. Și o zbatere care consumă o cantitate enormă de oxigen. Atît de mult încît, uneori, cei care trăiesc teatrul cu adevărat simt că le lipsește. Am apreciat, de aceea, democrația conducerii în artă, la Teatrul „Bulandra”.

### Prima reprezentație cu public

„Este ora 17! Peste exact 60 de minute, vom avea premieră cu **Uriașii munților** de Luigi Pirandello. Vă rog să vă pregătiți!” Vocea lui Mircea Cocolaș se aude în difuzoarele tuturor cabinelor. Dar, ca de obicei înaintea unei premiere, anunțurile regiei tehnice sînt mult în urma stării speciale în care se află actorii.

„Este ora 17 și cinci...” Asta e cuc sau ce e?

La ușa cabinei pe care scrie „Mariana Buruiană, Ileana Predescu, Ioana Pavelescu” încercăm, de jumătate de oră, să demonstrăm utilitatea unei fotografii. Fără succes. De altfel, Ioana Pavelescu, care intră în scenă mai tîrziu, va ieși din cabină în jurul orei 18,30. Costumul ei de scenă, sumar, să-i fi creat atîtea probleme?

„Este ora 17 și zece”. Din cîteva cabine se aud fluierături...

Mergeți să vedeți un personaj extraordinar de reușit, Quaquo, interpretat de Luminița Gheorghiu. Un rol în care mișcarea s-a lucrat cu ajutorul Ralucăi Ianegic, dar și cu sugestii de la Radu Gheorghe. O actriță extrem de serioasă la toate repetițiile, de o modestie pe care o stimezi, dar nu o înțelegi, joacă rolul deosebit de dificil al lui Quaquo fiind gravidă în luna a șaptea. Meseria asta se iubește ca propriul copil.

„Este ora 17 și un sfert”. Huuoooo! Apare și ultimul, Urtescu. Are un ne caz. În viață, nu în rol. Necazurile din rol le va rezolva, și în această seară, foarte bine.



**Irina Petrescu, Ion Caramitru și  
Constantin Drăgănescu**

**Luminita Gheorghiu și Irina Pe-  
trescu**



„Este ora 17 și 30 de minute“. Regia tehnică moare, dar nu se predă. Aceste anunțuri intră în obligațiile de serviciu. Foaierul e arhiplin. Încep micile aranjamente cu scaune la purtător. Mulți actori de la teatrele bucureștene.

„Este ora 17 și 35 de minute“. Cătălina Buzoianu e lividă. Vorbește cu foarte multă lume, dar nu cred că aude mai mult de jumătate din ceea ce i se spune.

„Este ora...“ Nimeni nu-l mai bagă în seamă pe Coco. Ion Besoiu, în costum, cu nelipsitul vultur la piept, face oficiile de gazdă. Vulturul e bine, directorul însă e emoționat. În holșorul de la intrarea în scenă, un ciob de oglindă e pe post de ultim consultant. Nici unul dintre actori nu mai privește în afară: fiecare, în aceste clipe, e pe punctul de a deveni altcineva.

**Gong. Succes!**

În timpul spectacolului, regizoarea a stat în sală, undeva într-un colț; Ion Besoiu a circulat, fără stare, de la sunet la electrică și de la cabine la vestiarele mașiniștilor — a găsit chiar și timp să facă morală unei lucrătoare a teatrului că n-a venit în „ținută“ — tot timpul „luînd pulsul“ sălii; cabinierele au privit din culise; Cocolaș a deschis porțile vilei, trăgînd de niște sfori, așa cum se indică în decupajul regizoral; nea Matei a jucat table cu nea Iordache; în clipa în care au izbucnit aplauzele, nea Matei a azvîrlit zarurile, i-a ieșit 6—6, a făcut poartă în casă și a încheiat strălucit, cu un marș, vechea lui dispută cu colegul Iordache.

După trei minute de aplauze, actorii o solicită pe Cătălina Buzoianu; ea urcă pe scenă, arată ca un dirijor spre orchestră, adică spre actori, după care iese împreună cu ei. Munca regizorului a încetat o dată cu premiera: de acum încolo începe lungul drum al actorilor spre public.

Este ora 21 și 30 de minute. La cabine se trăiește clipa de fericire ruptă din miracolul înălnirii teatrului cu spectatorii.

Este ora 22. Din clădirea Sălii Studio a Teatrului „Bulandra“ iese un grup de oameni gălăgioși. În hainele de stradă, seamănă cu oricare dintre cetățenii orașului. Dar noi știm că pînă acum jumătate de oră fiecare din ei a fost „cineva“, într-o poveste de Pirandello. Încep să curgă, pe o muzică bună, capabilă să ne facă să rememorăm totul, genericele de sfîrșit.

**Mihai TATULICI**

**Fotografii de  
Dinu LAZĂR**

## Compendiu scenic

Propunându-și să concentreze, la scara 1/10, impunătoarea sa frescă a satului contemporan, **Romanul de familie**, căruia-i dialoghează și vizualizează comentariul sociopsihologic păstrându-i nealterat miezul viu, fierbinte, al simbolurilor incluse în personaje, Ion Brad își asumă acum, cu bună știință, riscurile iminente oricărei dramatizări. Cu câțiva ani în urmă, un profesionist al domeniului, Virgil Stoescu, pusese la dispoziția radioului și televiziunii dramatizări ale primei forme a romanului citat, **Descoperirea familiei**, în variante foarte înrudite, care-și păstrează și astăzi personalitatea.

Textul dramatic al lui Ion Brad, consacrat ca piesă de sine stătătoare pe afișul stagiunii la Teatrul Național din Iași, se vedește a fi, în spectacol, o lucrare în care accentul principal cade pe relațiile dintre personaje și mai puțin pe faptele, pe acțiunile lor. Compendiul



Adrian Tuca și Adi Carauleanu

**DESCOPERIREA FAMILIEI** de ION BRAD ● TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI“ din IAȘI ● Data premierei : 4 decembrie 1987. ● Regia : NICOLETA TOIA ● Scenografia : ANDREEA IOVĂNESCU ● Comentariul muzical : SOFIA VICOVEANCA ● Distribuția: ADRIAN TUCA (Octavian Borcea); PUIU VASILIU (Artimon Borcea); SILVIA POPA (Maria Borcea); DESPINA MARCU (Silvia); CONSTANTIN AVĂDANEI (Ion Borcea); FLORIN MIRCEA (Petre Borcea); DORU ZAHARIA (Axente); GHEORGHE MARINCA (Artimonuț); ADI CARAULEANU (Veanu); CONSTANȚA LERCA (Lucreția); ADA GĂRȚOMAN (Anuța); DOINA DELEANU (Lelia); PETRE CIUBOTARU (Nicu Cocoșatu); VIRGILIU COSTIN (Nicodim).

scenic al **Romanului de familie** urmărește răsfrîngerea, receptarea, decantarea și efectul mutațiilor fundamentale ale unui proces istoric tensionat, cum a fost cel al transformărilor satului contemporan românesc, în conștiința membrilor unei familii obișnuite de țărani. Oamenii și întâmplările se aliniază într-o trecere în revistă înregistrată prin ocheanul uneori întors al înțelegerii, transformată în verdict, a lui Octavian Borcea; ajuns la un ceas al reconcilierii nu doar cu propria familie, dar și cu amintirea zbuciumată a soției, capul clanului Borcea își pune sufletul „la vedere“ pe masa pomenirii, apărîndu-și cu îndirjire dreptatea, dar făcînd loc, nu fără ezitări și reveniri, și dreptății celorlalți.

Propunerea este generoasă și merită întreaga noastră atenție. Un oarecare sentiment de insatisfacție își are sursa în imposibilitatea, obiectivă, de cuprindere

în piesă a materialului de viață care asigură robustețe și temeinicie romanului; cine n-a citit cartea are acces limitat la sensurile cu traiectorie fugară din spectacol. Dialogurile alerte ale prozei trec firesc în replica dramatizării, dar analizele care limpezesc și justifică lipsesc. Densitatea remarcabilă a dezbaterii epice se aază, cumva, de-a curmezișul logicii dramatice; autorul rămîne, în mod evident, prozator și poet (tenta baladescă a textului dramatic aduce o dovadă concludentă în acest sens); instrumentarul dramaturgului și, mai ales, al dramatizatorului se cere însă îmbogățit și supus unui exercițiu îndelung de familiarizare.

Sub privegherea regizorală avizată, dar fără ambiții deosebite, a Nicoletei Toia, premiera absolută de la Iași a beneficiat de aportul profesional meritoriu al citorva actori, care și-au căutat cu hărnicie și aplicație unghiul cel mai favorabil pentru expunerea personajului incredințat. Unele secvențe cu iz sămănătorist (povestea prelungă a porumbelului sau scenele stroboscopice ale consensului dintre Axente și Lelia) distonează și s-ar fi cerut cîntărite cu un ochi ceva mai critic. Adrian Tuca găsește, pentru Octavian Borcea, accente dramatice bine temperate, treceri fluide între stările de explozie și cele de meditație, personajul său apropiindu-se în modul cel mai elocvent de modelul prim. Dezavantajată de uniformitatea aparițiilor (și aici s-ar fi simțit nevoia unei intervenții regizorale mai bogate), Despina Marcu — Silvia convinge mai puțin decît ne-a obișnuit pînă acum. Doru Zaharia — Axente, Gheorghe Marinca — Artimonuț, Florin Mircea — Petre, Adi Carauleanu — Veanu și Constantin Avădanei — Ion, cărora li se alătură Constanța Lerca — Lucreția sînt fațetele hexagonului reprezentînd prezentul activ al familiei Borcea; participarea lor la structurarea acestei imagini este corectă întotdeauna, dinamică uneori. Ada Gârțoman își trasează în tușe ferme și expresive personajul — Anuța, aceeași bună impresie producînd-o și pozițiile semnate de Petre Ciubotaru — Nicu Cocoșatu și Virgiliu Costin — Nicodim. O undă sprintenă de tinerete și de poezie aduce Doina Deleanu — Lelia. Un loc distinct este ocupat în spectacol de cuplul bătrînilor Maria și Artimon Borcea — Silvia Popa și Puiu Vasiliu. Cei doi actori întruchipează cu elevată știință a jocului înțelepciunea, demnitatea și echilibrul unei generații care se retrage din arenă discret și împăcată cu sine; cuvîntul este rostit cu măsură, tăcerile, în-cărcate de înțeles, capătă o elocvență aparte.

Cadrul scenografic semnat de Andreea Iovănescu trebuie considerat, de asemenea, între reușitele montării ieșene; un decor de sugestie, care îmbină armonice repere perene ale civilizației lemnului și războiului de țesut. Comentariul muzical, apelînd la înregistrări cu vocea Sofiei Vicoveanca, rămîne frumos în sine, dar netangent spectacolului.

Constantin PAIU

## Schimbări la vedere

Foarte tînărul regizor Mihai Constantin Ranin știe că, pentru ochiul superficial, o piesă didactică poate semăna cu fotografia ștearsă de album prăfuit, că o lecție convențională, apăsat moralizatoare, indispune, irită. El observă opoziția dintre realitate și mit, dintre viață și idealul de la care se reclamă individul, dintre morala zgomotos-verbală și autenticitatea ei secretă. De aici, o anume libertate pe care și-o îngăduie în favoarea liricului îndeaproape supravegheat, fapt care nu lasă textul descărnat de substanță, de savoare, de umor, cită vreme încercarea urmărește adevărul și emoția trăirilor. Aceasta a fost formula aleasă de regizor pentru spectacolul sibian și dacă nu toate intențiile lui au trecut rampa cu egală îndemnare, o parte a distribuției s-a străduit să le susțină.

E de numit, în primul rînd, Catrinel Dumitrescu, de la Naționalul clujean, care — în Eliza — marchează inteligent și inspirat, cu drăgălășenie acidulată, evoluția fetișcanei sălbatice și vulgare, spre ființa dezarmată, expusă, obligată să-și cunoască limitele, pînă la persoana emancipată, care își găsește rostul de una singură. Pentru rolul lui Higgins, Virgil Flonda a luat un aer anglo-saxon care îl prinde, sigur pe sine cînd joacă răceala provocată de cinism, de vederile mărginite, ceva mai șovăielnic cînd tre-





Moment din spectacol

buie să funcționeze ironia ca semn al urzicătoarei intelectualității, prea des furibund și strident, convingător în momentul de meditație gravă din final. Confident și sfătuitor de zile grele, colonelul Pickering, prin interpretul său Wolfgang Ernst — firesc, degajat, bun cunoscător al tehnicii profesionale, — face un contrast binevenit de calm, decentă și blîndă omenie, care atenuază tiraniile disciplinare ale prietenului pedagog. Poate cea mai aproape de nota piesei, Maria Junghetu este la largul ei în rolul menajerei stilate și puritane. O coloană vertebrală împietrită, mult oțet în vine, prețiozități, dezaprobări severe și consternări comice sînt semnele care colorează o interpretare abil dozată.

Societatea înaltă e adusă în scenă de actorii Dana Popa, Rodica Mărgărit, Amalia Ciolan, Valentin Martinov, la ora

„... și să-l iubească tot iubom

**PYGMALION** de G. B. SHAW • **TEATRUL DE STAT din SIBIU** • Data premierei: 29. noiembrie 1987 • Regia: **MIHAI CONSTANTIN RANIN** • Decor: **MIRCEA GHIORGHIANU** • Costume: **MUGUR PASCU** • Distribuția: **CATRINEL DUMITRESCU** (Eliza Doolittle); **VIRGIL FLONDA** (Profesorul Higgins); **WOLFGANG ERNST** (Colonelul Pickering); **DANA POPA** (Doamna Higgins); **MARIA JUNGHETU** (Doamna Pearce); **OVIDIU STOICHIȚĂ** (Alfred Doolittle); **RODICA MĂRGĂRIT** (Doamna Hill); **AMALIA CIOLAN** (Domnișoara Hill); **VALENTIN MARTINOV** (Freddy Hill); **DOINA POPESCU** (Cetățeană ironică); **CAMELIA CIOBANU** (Servitoarea).

ceaiului, desfășurată tihnit, între amabilități afectate, tendințe aforistice, distincție de împrumut, fără hazul care se cuvenea să o însoțească. Dintre victimele existenței dure, măturătorul Doolittle năvălește în mediul select injurînd cu relativă patimă, apoi se dezlănțuie. Stingher în costumul de lucru, dispăre că într-o haină de scafandru, în cel de gentleman, în clipa nesperatei propășiri. Ovidiu Stoichiță și-a compus rolul cu mare zăbucium, cu intenția de a-l disloca pe spectator printr-un șoc al senzației, ceea ce e prea mult.

Grupul amintiților interpreți se deplasează într-un spațiu organizat din practicabile, trepte, câteva elemente de decor menite să contureze expresiv trupurile în mișcare, costumele adecvate, contextul rafinat. Această structură se schimbă „la vedere”, căci, după cum ne încredințează regizorul în programul de sală, „cortina ar pune o barieră care ar opri fluidul ce se revarsă spre public”. Întru totul de acord, numai că în plină desfășurare un ecran alb coboară să mascheze tocmai schimbările de decor. „Ce fac în acest timp privitorii? Ei ascultă reculeși, în semiobscuritate, muzică elevată — Brahms, Britten — și minutele trec. Într-un firziu, ecranul se ridică, ambianța e abia modificată pentru cîte trosnete au tulburat audiația, mai lipsește un singur element, un felinar, cu care mașinistul vine călcînd temător peste trape, ca să-i hotărască un loc, de astă dată „la vedere”. Regizorul ar trebui să mai reflecteze pentru găsirea unei soluții rezonabile.

Julietta ȚINTEA

# PREZENȚE ROMÂNEȘTI ÎN STRĂINĂTATE

**Grigore Gonța —**  
**regizor la**  
**„Euro-Studio“**  
**din R. F. G.**

Pe Grigore Gonța l-am întâlnit în sala Teatrului de Comedie, la un șnur al viitoarei premiere Regele Ioan. Erau în sală traducătorul și directorul ad-junct. Se repeta fără costume și cu un decor doar schițat. Unul din copii avea febră mare, un actor avea viroză, iar partea lui de text o citea sufleurul. Ultima țigară înainte de începerea repetiției, citeva replici: „Regizorul: În-vățați textul!“ „Actorul: La rece îl știu, cind mă urc pe scenă se șterge însă aproape cu totul din memorie“. Apoi jocul, două ore și douăzeci de minute neîntrerupt de alte evenimente. După repetiție, Grigore Gonța a găsit, în sfârșit, timpul să-mi vorbească despre montarea la EURO-STUDIO din Republica Federală a Germaniei a piesei Avea două pistoale cu ochi albi și negri de Dario Fo.

— Cum a început această colaborare ?

— Impresarul care a luat spectacolul **Fata din Andros** în cele două turnee din '83 și '86 a văzut, cu ocazia ultimei vizite în România, spectacolul de la Teatrul de Comedie și m-a solicitat să îl montez în R.F.G. Am lucrat spectacolul în cinci săptămâni, în vară. Dar a trebuit să umblu înainte cinci săptămâni prin toată Germania ca să fac distribuția, pentru că actorii erau în concediu sau aveau alte contracte. Scenografia s-a făcut pe baza schițelor lui Ion Popescu Udriște.

— Spectacolul de la Euro-Studio diferă, ca gândire, de cel de la Comedie ?

— Diferențele s-au datorat distribuției, pentru că a trebuit să speculez calitățile actorilor de acolo, talentul lor. Era greu să fie identic, pentru că actorii germani sînt conștiincioși, preciși, de un bun nivel profesional, dar sînt mai puțin ardenti. Iar pentru commedia dell'arte trebuie fantezie și spontaneitate.

— Cum ați lucrat cu ei ?

— Modalitatea se vede din timpul scurt în care s-a montat piesa. Ei sînt plătiți numai pentru spectacole, nu și pentru repetiții. Au avut un regim de lucru dur: de la ora 10 la 14 și de la 18 la 22 repetiții. În pauză învățau textul. Au fost foarte surprinși de stilul meu de lucru, dar au fost dornici să execute cît mai bine ce le-am propus. Nu au temperamentul latin necesar commediei dell'arte, dar sper că le-am făcut o infuzie din temperamentul nostru. De altfel, rezultatul s-a simțit la public, care a fost surprins, șocat, entuziasmat în contact cu spectacolul.

— Cum a fost primit de către presă spectacolul ?

— Eu nu am fost decît la premieră, nu știu ce s-a întîmplat mai departe. Am primit vești că spectacolul merge din ce în ce mai bine, că are succes de public și de presă. Trebuie să ținem cont și de modul lor special de a programa spectacolele. Timp de două luni de zile se joacă zilnic același spectacol. După aceea, indiferent de succesul pe care îl are, spectacolul este oprit, pentru a intra un altul. Dar dacă piesa a avut succes se reia în primăvara și toamna anului următor. La premieră, directorul era bucuros că Teatrul de Comedie din Frankfurt cumpărase deja 30 de spectacole și spunea că, mai mult ca sigur, va avea contracte cu Berlinul și Hamburgul. Bineînțeles că în clipa în care se reia piesa apar surprizele noilor distribuții datorate contractelor pentru film și televiziune.

**— Citeva amănunte despre acest Euro-Studio ?**

— Este un teatru care are acces la 600 de scene în toate țările Europei. Spectacolul nostru a fost deja în Olanda, Elveția, R.F.G. și Liechtenstein, în orașe de limbă germană. Teatrul joacă numai în orașe în care nu există trupă permanentă, pentru că, la fel ca la noi, se dă greu acceptul unei trupe din afara orașului să vină să joace. Dar de obicei se ajunge la o înțelegere între cei care răspund de teatrele cu trupe permanente și cei care răspund de teatrele cu trupe nepermanente.

**— Urmează și alte colaborări cu Euro-Studio ?**

— Am primit să citesc o piesă germană pentru a o monta la ei. Urmează să le trimit și eu câteva texte ale dramaturgilor noștri traduse în germană. Cred că acestea îi vor interesa.

**— În ce limbă ați lucrat cu actorii ?**

— La început cu translator, iar în momentele în care se intra în transa lucrului nu mai aveam răbdare nici eu, nici actorii să ascultăm translatorul. Eu vorbeam în română, actorii vorbeau în ger-

mană și ne înțelegeam. Mimica, gesturile, completau cuvintele. Se naște în aceste momente un limbaj teatral internațional.

**— Dar lucrul pe text ?**

— Mi s-a trimis un text tradus, asupra căruia am făcut îmbunătățirile în funcție de necesitățile spectacolului.

**— Am înțeles care a fost ciștigul actorilor germani lucrând cu un regizor român. Dar ciștigul regizorului Gri-gore Gonța ?**

— M-am consumat mai puțin în repetiții, pentru că și eu eram surprins de viteza de memorare și de execuția perfectă a indicațiilor. A apărut însă deziluzia că era prea perfect executat, mereu neschimbat. Cred că lucrul a dat roade, pentru că la primul spectacol, la întâlnirea cu publicul, ca niște buni actori au gustat din plin plăcerea de a juca. Este un anume „ce” al actorului, care îl face să poată juca un rol într-un număr mare de spectacole, lucru pe care eu în repetiții îl încurajez prin propuneri de citeva variante, care dau prospețime. Longevitatea unui spectacol este asigurată de prospețimea lui. În felul acesta nici actorul nu se plictisește să joace 400 sau 500 de spectacole.

**Aurelia BORIGA**

# Teatrul românesc în lume

În epoca pe care o trăim, minunata epocă începută la Congresul al IX-lea, prezența teatrului nostru peste hotare a devenit o dimensiune a politicii culturale. Turneele, invitarea regizorilor români de a pune în scenă în diferite țări, jucarea pieselor românești de către trupele străine sînt fapte curente, intrate în practică. Aproape că nu există nici un teatru românesc care să nu fi făcut un turneu peste graniță, și puțini sînt regizorii care nu au montat în teatrele străine. Numai în acest an, Teatrul „Ion Creangă” a fost pentru a doua oară în Japonia, iar Teatrul Mic, la Moscova. Atlanticul a fost traversat de Teatrul Evreiesc de Stat, de Teatrul „Ion Creangă”, de Teatrul „Nottara”, care a jucat în 1978 în Mexic, de Teatrul „Bulandra”, care a fost în Statele Unite cu **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale și cu **Elisabeta I** de Paul Foster. **„O scrisoare pierdută** merită toată atenția și concentrarea noastră” — scria Mel Gussow în „New York Times” din 5 iunie 1979, precizînd că posibilitatea de a vedea acest spectacol a fost pentru publicul american „un eveniment major”.

Asemenea succese reprezintă incununarea unei tradiții care-și are sursele încă în secolul trecut. Într-un interviu acordat cunoscutului ziarist și critic de teatru Emil Fagure, în „Adevărul” din 28 octombrie 1899, Agatha Bârsescu susține cu entuziasm plecarea Teatrului Național din București la Expoziția de la Paris, ce urma să aibă loc un an mai tîrziu, arătînd că actorii români nu sînt cu nimic mai prejos decît cei de pe alte meleaguri, ba din contră, sînt mai sensibili, mai adevărați și mai sinceri în jocul lor. Actrița, ce își cîștigase gloria pe scenele austriece și germane, nu făcea decît să întărească ideea lansată în 1891 de către Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu, realizatorii primului turneu românesc peste hotare.

Tot ceea ce, cu decenii în urmă, a fost doar gînd, vis, încercare soldată cu mai mult sau mai puțin succes, a devenit o realitate vie, concretă, puternică a zilelor noastre. Prin turneele întreprinse

astăzi pe cele mai îndepărtate meleaguri, din Mexic și pînă în Japonia, prin regizorii invitați să monteze în marile teatre ale lumii, prin piesele autorilor noștri care au început să intre în repertoriul unor serioase colective artistice, teatrul românesc este cunoscut ca unul dintre cele mai importante ale lumii.

Nu fac parte dintre fericii critici care au avut prilejul să vadă cu ochii succesul unui turneu românesc, dar pe unde am trecut am fost întîmpinată de ecoul succeselor înregistrate de actorii, regizorii și autorii noștri. Nu-i voi uita niciodată pe studenții din Turku, Finlandă, care au venit la mine în ianuarie 1970, să mă roage să-i mulțumesc Ecaterinei Oproiu pentru piesa să **Nu sînt Turnul Eiffel**, ce constituise recent unul dintre cele mai mari succese ale formației lor. În 1971, aflîndu-mă pentru cîteva luni în Republica Federală Germania, era aproape imposibil să întîlnesc un om de teatru german care să nu-mi vorbească despre spectacolele noastre văzute, cu diverse prilejuri sau despre montările lui Liviu Ciulei ce intraseră deja în istoria teatrului lor. Erau uimiți de arta plină de nuanțe, de sensibilitatea, fantezia și capacitatea de sugestie a interpreților de la „Bulandra”, care fuseseră în turneu în 1970 cu **Leonce și Lena** de Georg Büchner și **Tandrete și abjecție** de Teodor Mazilu, după cum îl admirau sincer pe Liviu Ciulei pentru rigoarea din **Moartea lui Danton** de Georg Büchner, pusă în scenă la Schiller-Theater din Berlinul apusean în octombrie 1967, pentru risipa de fantezie din **Cum vă place** de Shakespeare pusă în scenă la Göttingen, pentru originalitatea din **Macbeth** montat la Schiller-Theater în 1968, pentru sensibilitatea din **Pescărușul** de Cehov de la Schlosspark-Theater, pentru spiritul critic din **Richard al II-lea** de Shakespeare pus în scenă la Düsseldorf în 1969 și pentru ironia din **Volpone** de Ben Jonson de la Freie Volksbühne din Berlinul de Vest.

Admiratori entuziaști ai teatrului românesc, a tot ceea ce în arta noastră sce-



Piesa contemporană românească jucată cel mai des în străinătate este, probabil, Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu. În fotografie, scenă din spectacolul realizat la Landestheater Eisenach (R.D.G.) de Dieter Roth, cu Elke Münch și Wolfgang Häntsch.

nică înseamnă respect față de ideile majore ale unei piese și găsirea celor mai potrivite corespondențe între gînd și expresia sa concretă pe scenă, realism în sensul major al cuvîntului, am întîlnit și în Statele Unite. Ellen Stewart, conducătoarea cunoscutei formații „La Mama”, participantă în 1969 la reuniunea Institutului Internațional de Teatru cu tema **Dezvoltarea profesională a tînărului regizor**, care s-a ținut la București, m-a întîmpinat în 1975 cu cele mai sincere și calde aprecieri. „Aveți un teatru minunat” — mi-a mărturisit cu căldură marea directoare de teatru, susținătoarea celor mai îndrăznețe experimente din arta spectacolului contemporan.

Harold Clurman, unul dintre cei mai mari oameni de teatru americani, regizor, teoretician, critic cu o bogată activitate legată de Group Theatre în perioada interbelică, mi-a mărturisit la rîndul său că ține mult la teatrul românesc. Avusesse prilejul să vadă câteva spectacole românești aflate în turneu la Paris și în Italia, considerînd că tot ceea ce facem

noi în teatru este făcut cu credință și în spirit umanist. Jonathan Levy, dramaturg legat mai cu seamă de teatrul pentru copii, se arăta cîștigat de personalitatea lui Ion Lucian și de montările Teatrului „Ion Creangă”, ce fusese în Canada, jucînd și la Albany, în statul New York.

Bucuria nu mi-a fost deloc mică nici în 1980, cînd, aflîndu-mă pentru cîteva zile la Edinburgh, în ultima săptămînă a Festivalului, am citit în programul respectivei ediții articolul semnat de Michael Billington, care își aducea aminte cu nostalgie de cele mai frumoase evenimente din capitala Scoției, pomenind la loc de frunte „subtila melancolie a spectacolului **D'ale carnavalului** de la Teatrul «Bulandra»”. Dacă în articolul lui Billington se vorbea la trecut, în schimb la Moscova, în 1984, **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, în regia lui Alexa Visarion la MHAT, și **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, pusă în scenă la Teatrul „Gogol” de Horea Popescu, erau realități ale stagiunii, spectacolele de succes ce întruneau sufragiile publicului, entuziasmat de arta marelui Caragiale și de cea a scriitorului zilelor noastre, dar mai ales de talentul și fantezia celor doi regizori.

Este aproape imposibil, într-un singur articol, să fie enumerate turneele teatrelor noastre din ultimii douăzeci și doi de ani, pentru că nu există țară europeană în care să nu fi jucat un colectiv artistic și nu există an în care un regizor să nu fi pus în scenă un spectacol pe o scenă străină. În Israel au lucrat cu mult succes Cătălina Buzoianu, Dinu Cernescu, Silviu Purcărete; în Uniunea Sovietică, Valeriu Moisescu, Mircea Cornișteanu, Horea Popescu, Alexa Visarion; în Ungaria, Harag György, Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu, Dan Micu; în Polonia, Cătălina Buzoianu, Călin Florian; în Republica Democrată Germană, Sorana Coroamă-Stanca, Nicoleta Toia ș.a.m.d.

În intrarea teatrului nostru în universalitate, situez însă în prim-plan interpretarea pieselor românești pe scenele străine. Prezența în repertoriul teatrelor străine a unei piese românești nu înseamnă numai pătrunderea în spiritualitatea realizatorilor spectacolului a ideilor și poeziei cuprinse în text, ci și cunoașterea de către spectatorii țării respective a specificului nostru național, a vicții, gîndurilor și sentimentelor noastre.

S-au obținut succese și în acest domeniu, în centrul atenției aflîndu-se opera lui I. L. Caragiale, jucată pe aproape toate continentele. Pe numeroase scene europene, ba chiar și în Statele Unite,

s-a jucat **Nu sint Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu, **Sint** cunoscute piesele lui Marin Sorescu — **Matca**, jucată la Geneva și în Finlanda, **Iona**, pusă în scenă la Paris și în Statele Unite, **Pluta Meduzei** ș.a.m.d. Horia Lovinescu, la rindul său, este un autor bine cunoscut peste hotare. **Citadela sfărîmată** s-a jucat în Statele Unite ale Americii; **Moartea unui artist**, în Uniunea Sovietică și în Bulgaria; **Hanul de la răsărire**, în Uniunea Sovietică, la fel și **Febre**, **O casă onorabilă** a cunoscut aprecierea spectatorilor din Cehoslovacia și Grecia, iar **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă**, publicată în **Il Drama**, a fost la rindu-i prezentă pe numeroase scene străine.

„Există (în dramaturgia noastră — n.n.) un sens adînc al solidarității umane ca o replică dată dramaturgiei disperării, încercării omului, imposibilității de a comunica” — scria Alexandru Balaci, în revista „Teatrul” nr. 3/1974, explicînd prin ce s-a singularizat reprezentarea la Florența a **Opinii publice** de Aurel Baranga, față de alte piese. Într-adevăr, acest protest împotriva izolării, disperării definește dramaturgia noastră. **Opinia publică**, plină de ironie, dar și de încredere în omul simplu, a fost jucată la Moscova, la „Malaja Bronnaia”, la Leningrad, într-o excepțională viziune regizorală datorată lui Gheorghii Tovstonogov, la Berlin, la Teatrul „Maxim Gorki”, în regia lui Karl Gaussauer, la Cottbus, la „Elbe Elster Theater” din Wittenberg etc.

În 1977, cînd am fost la Bagdad, conducătorul Grupului Modern de Teatru din capitala Irakului mi-a vorbit cu multă mîndrie despre faptul că la teatrul lor s-a jucat **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale, iar în 1982, la Tașkent, directorul teatrului uzbec aștepta cu nerăbdare premiara comediei **Fata Morgana** de Dumitru Solomon, convins fiind că se va bucura de un deosebit succes.

S-au jucat pe scenele străine piese de Paul Everac, Dumitru Radu Popescu, Romulus Vulpesco, Ion Băieșu, Dumitru So-

lomon, Theodor Mănescu, Dina Cocea, Teodor Mazilu. Dintre clasici, în afara comediilor lui I. L. Caragiale, au fost reprezentate cu succes lucrări de Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, G. Ciprian. **Zamolxe** de Lucian Blaga a fost montată de Dinu Cernescu și în Olanda și la Budapesta. Cu toate aceste succese, consider că nu s-a făcut încă suficient pentru promovarea pieselor noastre peste hotare.

Un mesager dintre cei mai buni este fără îndoială turneul cu piesele autohtone, dovada vie, emoționantă a viabilității lor scenice.

În ciuda faptului că opera lui Caragiale era deja cunoscută în lume, turneul Teatrului „Bulandra” din 1971 de la Edinburgh a dezvăluit calitățile excepționale din **D'ale carnavalului** publicului anglo-saxon. În toate cronicile semnate cu acest prilej de către Henry Hewes în „Saturday Revue”, Cordelia Oliver în „Manchester Guardian”, Allan Wright în „The Scotsman”, Michael Billington, cel care va păstra și peste ani amintirea spectacolului ș.a.m.d., se vorbește despre o adevărată revelație, revelația unui mare dramaturg. Forța de convingere și demonstrație a unui spectacol este incomparabil mai mare decît aceea a unui text care ajunge la un om de teatru străin, de cele mai multe ori, poate, într-o traducere destul de aproximativă.

Ce mesageri pot fi mai buni pentru piesele noastre decît actorii români recunoscuți pentru talentul, sensibilitatea, atenția acordată nuanțelor, modul de a traduce în imagine vie și emoționantă cele mai frumoase mesaje de pace, umanitate și înțelegere între oameni?

Teatrele noastre, oriunde au fost, au fost considerate de toți cei care le-au văzut spectacolele ca adevărați ambasadori ai umanismului, frumosului și adevărului, iar piesele noastre jucate pe scenele străine, chintesențe ale poeziei și apeluri către înțelegere și comunicare între oameni.

**Ileana BERLOGEA**

# Ce e nou la ...

## ...LONDRA

### „Molima“ comediiilor muzicale in West End

Me and My Girl, Starlight Express, Cats, 42nd Street, Follies, Time, Chess, High Society... În stagiunea '87-'88, pe afișele multora dintre cele patruzeci de teatre care „funcționează“ în West End-ul londonez sînt înscrise nici mai mult nici mai puțin decît 15 comedii muzicale, care se bucură de un uriaș succes de casă.

Nici una nu poate rivaliza, însă, cu **Phantom of the Opera**, pe muzica britanicului Andrew Lloyd Weber, la care, înainte de luna mai a noului an 1988, spectatorii nu mai au nici o șansă de a obține un bilet — decît poate la „negru“, contra modestei sume de 240 lire sterline.

Dacă Broadway-ul a reușit să molipsească sanctuarul teatrului britanic — West End-ul londonez — ei bine, iată că perfidul Albion a găsit prompt antidotul la invazia de spectacole cu text subțirel, muzică, dans și antren, gen „Made in USA“: **Fantoma de la operă** debarcă triumfal pe Broadway, inversînd direcția de atac.

Nici Royal Shakespeare Company nu face excepție. Cu nu mai puțin de patru „opere“ ale genului pe afiș — **Wizard of Oz, Kiss Me Kate, Carrie și Les Misérables** — RSC demonstrează că, *mutatis mutandis*, „toată lumea e o scenă“ a comediei... muzicale!

În spatele acestui vesel carusel pe note se ascunde însă o criză reală a teatrului britanic. Problema se rezumă la un cuvînt magic: banii. Așa cum arăta recent săptămînalul american „Newsweek“, în prezent, subvențiile de stat destinate teatrului din Marea Britanie sînt mici în comparație cu investițiile făcute în acest domeniu de țări vecine, cu o tradiție similară. Față de fondurile alocate pentru teatru de Franța și R.F.G., investițiile Angliei reprezintă 1/4 și respectiv 1/8.

În această situație, multe teatre au trebuit să tragă definitiv cortina. Ca să poată supraviețui, unele trupe s-au orientat spre subvenții din sectorul particular. Problema care se pune însă în cazul fondurilor particulare își are sursa în „faptul că de-acum înainte, repertoriul unei trupe de teatru nu va mai fi hotărît de o comisie de specialitate, ci de pa-



Nu mai sînt bilete la „**Fantoma de la operă**“!

tronii unor firme de afaceri“, ca să cităm cuvintele lui Madeleine Hutchins, președinta Asociației Teatrelor Independente din Anglia.

Astfel stînd lucrurile, ce șanse de selecție ar fi avut, de pildă, **Serious Money**, piesa lui Caryl Churchill, considerată, în unanimitate, cel mai bun spectacol al anului 1987?

Cîte firme din City — Mecca finanțelor londoneze — s-ar fi arătat doritoare să investească bani în această satiră necrutătoare la adresa moravurilor celor ahtiați după ciștiguri ușoare, prin speculații bursiere, și a corupției din City, la finele deceniului nouă?

Piesa a fost montată pe o scenă de reputația lui Royal Court Theatre, care a lansat dramaturgi ca Harold Pinter și John Osborne. În noile condiții, Royal Court Theatre se adaptează și el la un program de activități mai restrîns. Dorînd să mențină prețul билетelor la un nivel abordabil pentru publicul cu venituri modeste, directorul acestui teatru, Max Stafford-Clark, declară: „Jucăm mai puține piese... sau punem în scenă piese cu șase actori, în loc să distribuim cincisprezece“.

### O firmă de asigurări salvează Royal Shakespeare Company

Uriașul conglomerat financiar **British Royal Insurance** a salvat Royal Shakespeare Company (RSC) de la naufragiu, investind, generos, 1,8 milioane de dolari pe altarul artei. Fără condiții, deocamdată... Simbolul firmei de asigurări va apărea de acum încolo pe toate programele de sală și publicațiile editate de RSC. Ce-i drept, actorii nu au fost încă obligați să arboreze sigla firmei de asigu-

rări pe platoșele lor shakespeariene. S-ar putea însă ca ziua să nu fie prea îndepărtată când Hamlet va dezbate tragică alternativă „A fi sau a nu fi... asigurată”, iar Ofelia va fi ferită de pericolele înecului accidental grație panaceului oferit de polița emisă de **British Royal**...

Oricum, nu totul e pierdut. În timp ce New York-ul descoperă în **Serious Money** o piesă de excepție, Londra redescoperă „clasicii” dramaturgiei americane contemporane: pe Arthur Miller, cu **Vedere de pe pod** (vezi revista „Teatrul” din luna noiembrie '87) la Aldwych, în regia lui Alan Ayckbourn, cu un Michael Gambon care creează, în Eddie Carbone, rolul anului; pe Eugene O'Neill, cu Venessa Redgrave și Timothy Dalton în **Amprenta poetului**, în prima parte a anului 1988.

Faptul că John Gielgud s-a întors în West End, pentru prima dată în ultimii zece ani, ar fi suficient pentru a putea conchide că anul 1987 a fost, totuși, un an fast, îndreptățindu-ne să încheiem pe-riplul nostru londonez pe o notă de optimism: „Totul e bine când se termină cu bine”.

## ...PARIS

### Molière contra... Madonna

Dintre două sute de premiere și reluări în 1987, Parisul anunță un singur eveniment, la teatrul Renaud-Barrault: **Don Juan** de Molière, în regia lui Francis Huster. Concurența este mare, căci 1987 a fost anul Don Juan: pînă nu demult, la Bouffes-du-Nord, eroul lui Molière era interpretat de Francis Lalanne: la Créteil, Don Juan apare într-un alt spectacol, în versiunea Benno Besson — Philippe Avron; în fine, Marcel Maréchal îl va distribui curînd, în rolul titular, pe Pierre Arditi, la Teatrul Național din Marsilia.

Și totuși, Huster a reușit să dea lovitură, în triplă ipostază — de director, regizor și actor (nu neapărat în această ordine). Cu o distribuție de prim rang — Jacques Weber (Don Juan), Huster însuși („cel mai uimitor Sganarelle al teatrului contemporan”, exclama René Bernard în săptămînalul francez „l'Express”), Fanny Ardant (Elvira), și Jacques Spiesser (M. Dimanche), Francis Huster redescoperă modernitatea unui mit, lăsînd să vorbească textul, și numai textul lui Molière.

În fiecare seară, sala este 120% plină, lumea se așază peste tot și unde poate, pe fotolii, între fotolii, pe trepte. Publicul a fost cîștigat: vin cei de peste 50 de ani, dar vin și cei între 18 și 25 de ani. Aceștia din urmă vin să-l vadă pe Mo-

lière „așa cum se duc s-o vadă pe Madonna... Molière le aparține. Este un tînăr”, spune Huster.

Tînăr și el, directorul visează mai departe, la proiecte ambițioase: o federație a teatrelor Comédie Française, Chaillot și Renaud-Barrault, un teatru al anului 2000. „La Comédie Française se vor juca piese din patrimoniul național; la Chaillot, marile texte universale, iar aici, teatrul secolului douăzeci”.

Fără doar și poate, cu un asemenea aliat, Molière are toate șansele să cîștige detașat cursa contra... Madonna.

### Belmondo-Kean:

„Am vrut să mă pun la încercare”

După 200 de reprezentații, seară de seară, timp de zece luni cu **Kean** de Dumas, la 3 ianuarie 1988, Jean-Paul Belmondo s-a retras din lumina rampei. Pentru scurt timp, deoarece microbul scenei este molipsitor, iar „Bébel” promite că va reveni la teatru, într-un an, cu **Cyrano**.

Pentru rolul său din **Kean**, Belmondo a fost distins cu „Brigadier 1987”, bastonul ceremonial cu care se bat cele trei lovituri de deschidere a spectacolelor. La recepția organizată în onoarea lui, la primăria din Paris, erau prezenți premierul Jacques Chirac, doamna Claude Pompidou și Robert Hossein.

Cu franchețea sa caracteristică, iată-l pe Belmondo vorbind despre trac: „În seara premierei generale cu **Kean**, riscam mai mult (decît în film). Riscam să-mi pierd șirul. Și înnoarea... Evident, aș fi putut spune că vina a fost a piesei, a lui Hossein (regizorul), a publicului, a trupei, a amintirii imposibil de șters a lui Brasseur, a întregului Pămînt...”

Despre public: „...fericirea de a mă înțîlni în fiecare zi cu publicul de suflet, înțelegîți ce vreau să spun, așa cum se spune Franța de suflet...”.

Despre el însuși, între film și teatru: „De 28 de ani trăiam cu această groază — și această nevoie mereu aminată de pe un an pe altul — de a reveni la teatru... În film, n-ai nevoie de nimic, nici de voce, nici de memorie, nici de curajul moral de a-ți sfîșia rărunchii... Am vrut să mă întorc la origini, să mă pun în balanță, să mă pun la încercare, să sar dincolo de camera de filmat, să joc în fața unui public în carne și oase, să joc pentru el... Simțeam că sînt la o cotitură a vieții mele. Am făcut cotitura. M-am aruncat în apă și, timp de peste un an, am fost fericit”.



## Teatrul angajat câștigă spectatorii

Aparent, în 1987, drama jucată pe scenă s-a suprapus dramei din afara scenelor americane. Dacă ar fi să socotim drept punct de referință impactul crah-ului de pe piețele financiare, din octombrie trecut, care i-a afectat în egală măsură atît pe americanul de rînd, cît și pe marii speculanți de la bursă, morala este evidentă: o economie sufocată de câștiguri uriașe, nemeritate, trebuie să se îndrepte, logic, spre prăbușire.

Dincolo de morală, la sfîrșitul deceniului nouă, America își găsește o triplă reflectare în artă. Trei imagini pentru aceeași temă — cea a mecanismului corupt și corupător al lumii „marilor finanțe”: în film, *Wall Street*, în regia lui Oliver Stone; în literatură, *Bonfire of Vanities*, al romancierului Tom Wolfe, pe laitmotivul *Bilciului deșertăciunilor*, iar în teatru — spectacolul „importat” de la Londra cu *Serious Money*, al lui Caryl Churchill.

Semnificativ pentru această stare de spirit a publicului de peste ocean este faptul că „piesa anului 1987” a fost o piesă angajată: *Fences (Îngrădituri)* de August Wilson.

Piesa, a cărei acțiune se desfășoară în anii '50, pune în scenă conflictul dintre tată — un gunoier de culoare, interpretat de James Earl Jones — și fiu, conflict generat de probleme legate de identitate și aspirații, care aveau să fie traduse pe plan național și multirasial de o generație ulterioară de americani de culoare — generație din care face parte August Wilson.

În Wilson, teatrul american descoperă una dintre cele mai mari surprize ale acestui deceniu, iar marele succes de public de care se bucură *Fences* ilustrează gustul redescoperit al iubitorilor de teatru americani, pentru spectacol, și nu pentru „spectaculos”, pentru teatrul de dezbatere și de introspecție, pentru alte valori decît cele etalate fastuos în comediile de pe Broadway.

## ...JOHANNESBURG

### Satira apartheidului

La teatrul „The Market” din Johannesburg, hohotele spectatorilor, albi în marea lor majoritate, se transformă repede în



Pieter-Dirk Uys: „Ridendo castigat mores”

zimbete jenate. Ultima piesă a lui Pieter-Dirk Uys, *Cry FREEMANDELA — The Movie (Strigați Eliberați-l pe Mandela — Filmul)*, îi neliniștește pe stîlpii apartheidului.

„Lipsită de gust și deloc amuzantă”, conchide „The Citizen”, un cotidian de dreapta din Johannesburg.

„Nu poți să dai dovadă de bun gust atunci cînd critici societatea apartheidului. Sper că piesa mea îi va jigni pe toți în suficientă măsură, pentru ca toți să realizeze nebunia din jurul lor”, replică Uys. Alături de colegii săi, Chris Galloway și Sello Maake KaNcube, Uys joacă în fiecare seară, la „The Market”, într-o distribuție la care se adaugă „mii de morți și milioane de oameni furioși”, conform programului de sală.

În *Cry FREEMANDELA*, satira lui Uys nu iartă pe nimeni și nimic, iar verva sa distrugătoare nu este egalată decît de monologurile emoționante dedicate eroilor-martiri Nelson Mandela și Steve Biko.

Uys povestește că, recent, după sfîrșitul unei reprezentații, au venit la el în culise doi tineri din public: „Fata albă mi-a spus: «Sînteți un mare actor». Băiatul negru mi-a zis: «Sînteți mai mult decît atît. Sînteți un actor periculos»”.

În zilele noastre, în Africa de Sud, linia de demarcație între aceste două ipostaze poate fi foarte fragilă.

Roxana DASCĂLU

Teatru — poezie — teatru

iubește teatrul

Atunci cînd încă țara, poporul nostru suferea, cînd năvălirile, cînd jugul pus pe ființa pămîntului nostru, pe fiecare om, pe fiecare suflet, acesta a fost începutul substanței din care s-au creat mai apoi primele piese de teatru în care erau evocate: înfrîngerii, dureri, victorii și scurte perioade de liniște și libertate, primele mlădițe crescute în pămîntul visărilor noastre, în vechimea osmotică între pămînt și om, între țărîna tocată sub copitele năvălitorilor și lărgirea orizontului, comunicarea cu dincolo de orizontul liber.

Căutînd să subliniez, urmărind izvoarele acestei culturi și începuturi de opere create spre împlinirea genului, a genului dramatic în speță, însemn cuvintele spuse cîndva, atît de cuprinzător de adevărat, de poetul belgian Karel Jonckheere: „Este imposibil să scapi de istoria pămîntului și de cea a strămoșilor”, fiindcă „dacă nu altceva, cel puțin ceea ce posedăm cu toții e trecutul”. Dacă modelele trec și revin, se cuvine să arătăm că peste aceste apariții și dispoziții de concepție și expresie, legate de culoarea timpului, ființează, rămîn în istoria literaturii, depozitul specificului și spiritualității unui popor, treptele, formele, dovezile evoluției spirituale, operele cronologic urmărite, înregistrate de istoria literară.

Forța, fiorul dramatic al fondului vieții poporului din adîncimi de vreme le putem afla în mișcarea baladelor străvechi populare, în care eroi de segmente de epopei debutează și își încheie destinele într-o economie a desfășurării baladei, cu un destin și o mișcare și dezlegare comprimată, într-un condens dramatic-liric în esență.

Tragedia, ne spune Aristotel, este în mod esențial o imitare nu a persoanelor, ci a acțiunii și a vieții, a fericirii și a nefericirii. Orice fericire sau nenorocire umană ia forma acțiunii: scopul pentru care trăim este un fel de act vital, nu o calitate. Caracterul ne dă calități, dar sîntem fericii sau nu în acțiunile noastre, în ceea ce facem. Ca urmare, într-o piesă ei nu acționează pentru a face portretele caracterelor, ci includ caracterele

pentru sensul acțiunii. Astfel că în acțiune, altfel spus, în fabulă sau intrigă găsim scopul și obiectul tragediei, iar scopul este pretutindeni lucrul principal.

O tragedie este imposibilă fără acțiune, dar poate exista fără caracter, mai în toate cazurile, însă nu poate fi lipsită de fiorul poeziei.

Ce altceva decît destin și desfășurare dramatică precum în străvechea noastră baladă a „Mioriței”, în care versul ne trimite „pe un picior de plai, pe-o gură de rai...”, unde se consumă existența și conflictele umane, dictate de caractere și alcătuituri diverse, de intenții și de acte, cînd din cei trei ciobănei, cu trei turme de miei, doi îiucid pe al treilea fîrtat, cioban, jinduindu-i oile, mai multe, mai frumoase. Pe plan figurativ, mistic, sînt animale, oi, care participă la dramă, cu darul premoniției; una îi vestește țesătura neagră ce-l împresură pe cel destinat victimă. Natura însăși are rol de actor și decor. Un decor străbătut de o poezie venită din sfere cu supraființe ce urmăresc, înnoadă firele dramei și o încheie. Se aude un cor precum corul antic în piesele antichității eline. Și o chintesență a durerii, o umbră vie, o măicuță bătrînă, cu briul de lînă, ce-și caută feciorul, despre care un glas de oracol îi aduce vestea sumbră, durerii de mamă, și însuși eroul-victimă, simțindu-și sfîrșitul, îi spune oitei năzdrăvane, „Tu maichii să-i spui că la nunta mea a căzut o stea și că m-am nuntit cu-a lumii mireasă, cu moartea crăiasă”.

Este marele spectacol, marea dramă a omului înfrățit cu toate fazele existenței lui și ale naturii, aparent impasibilă la trecerea vieții, a vieții omului.

Cred că în acea dramă consumată pe una din scenele vieții naturii, împletită cu a omului, vibrează atît fiorul dramatic, cît și fluida, sensibilă materie a poeziei, a liricii.

Acestea vin din sunetul timpului și se alătură, se adaugă lanțului nesfîrșit al creației pentru împlinirea pe un segment de istorie a unei culturi, a unui popor.

Memoria universală străbate timpul, agită spiritul creator, trecînd peste punțile abisale, creînd forme pe un fond perren, pentru gloria literară, pentru gloriile individuale.

toată lumea

iubește teatrul

Am dori ca în adîncul întineric al vremii neașezate, zîmbetul de lumină al artei eterne să fie vestea de biruință — spunea clasicul poet Alexandru Vlahuță. Dar pentru aceasta este nevoie de echilibru, cum într-o piesă de teatru să fie un echilibru faptic, în chiar desfășurarea tragismului, cum echilibrul trebuie să se facă simțit în noi înșine, în dublul ființei noastre umane (cum în paranteză o spun, un echilibru între state, între marile puteri). Și aici este un fond și materie de spectacol tragic. Sporul, valoarea unei culturi cere o poezie, un teatru care să fie închinat adorației naturii, să reflecte elementele primordiale care au făcut și obiectul adorației mitice. O întreagă cosmogonie simbolică, tradusă în viziuni faste, alcătuită subtil pe noțiuni filozofice, etice, împletite cu sensurile majore ale existenței, nu cu însăilările sterpe, silite, nu cu monotonia, cu grotescul plat, al unor clișee impuse, sau al unei modernități neputincioase, ca verb, idee și vibrație generoasă, ci o tramă de sensuri, de idealuri majore ale existenței, ale omului.

Întreaga civilizație și desăvîrșire morală s-au înfăptuit prin spiritul literaturii, care este sufletul demnității umane și este identică spiritului politicii creatoare, spune Thomas Mann, dar să observăm atent spiritul politicii creatoare, direcționarea ei, datele reale cu care să se lucreze. Astfel se va crea un teatru străbătut de poezie, de poezia diversă a naturilor umane.

## ■ Adrian Pinte

### *Insula lui Prospero*

Ce se întîmplă atunci cînd, chemat să-ți faci meseria, descoperi că ți s-au „furat“ toate uneltele de lucru, mai puțin una? Ca și cum, ironic și răutăcios, plătindu-ți cu o neîndurătoare maliție cine știe ce infidelitate pe care o credeai uitată demult, maicstarea sa, Teatrul, te pedepsește, lăsîndu-te să te descurci singur în miezul pîrjolitor al unei vrăji!

Scena dispare într-un fum roșcat, culoarea coșmarelor obișnuite cînd visezi că ai uitat pentru totdeauna textul piesei! În hăul căscat sub tine, tălpile învățate cu siguranța bătrînă a scindurii îngheață, panicate. Hăul e acum abia locuit de un

covor vechi, o mochetă fără gust, seacă și cu desăvîrșire surdă! Cortina e smulsă de vraja dezmatată care hohotește cumplit, și se topește, zdrențuită, în nori. În cerul ucis abia vine să locuiască un bec banal care atîrnă apatic. Și el pare surd. Luminile scenei, miriadele sclipitoare, alungătoarele de fantome de regi și de gînduri întortocheate de prinți, scormonitoarele vesele ale cotloanelor așternute cu praf orbitor, reflectoarele amețitoare care topesc abisurile minții, care fac spaimele lumii să îngenuncheze, distincte... s-au stins, veneții mincinoase, și au pierit într-o stranie clipă!

În locul lor, pe un perete bont și surd și acesta, desigur, o lamă de sticlă săracă pe care cineva a scris cu roșu de pompieri: **TĂCERE!**

Îți scoți haina de zi cu zi (vai, voi fracuri, armuri, veste de matadori și mitre episcopale, coifuri și veseli coturni!...) și o așezi pe spătarul scaunului din fața unui pian ce pare șchiop, încercînd să faci o umilă ordine în emoții ca întotdeauna cînd te muți cu chirie într-o nouă lume.

Și ai rămîne pentru totdeauna astfel, vitreg și covîrșit de pedeapsa aceasta ciudată, departe de singura gară potrivită pentru sufletul tău însetat de călătorii, departe de scena teatrului iubită cu aila speranță grea, dacă nu s-ar petrece o minune, o iertare, o săvîrșire de poveste, o răzbunare fără seamăn!

Și ia-te, părăsitele, crezutule alungat dintre vise, cum vin la tine, făcîndu-și semne prietenoase, întii șoaptele, mîngîindu-te, apoi primele rostiri care cresc, cuvintele zornăind în podoabe neasemuite și scînteietoare, sunetele-veșminte, suetele-pași, cavalcadele, furtunile mărilor, ușile de safir și oglinzii deschizîndu-se, închizîndu-se cu foșniri celeste, clinchetele de pahare de argint și risurile zgolbii care trezesc grădina în zori, plînsul și șuieratul, cîntecul trist și zvonul pădurii în depărtările gîndului, ruperile deznădăjduite ale ploii și crivățul ager, păsările pămîntului repetînd în milioane de graiuri nepămîntene nașterea miraculoasă a cuvîntului! **Vocile!**

Te ridici, fermecat și vindecat de îndoielă, pregătit de acum pentru un fel vrăjit de nesomn, surizînd glasurilor nevăzute și întinzînd larg brațele pentru a cuprinde darul fermecat care ți se face!

Întreaga insulă a lui Prospero e a ta! Toate vocile acestea sînt ale tale! Jo-

cul cel nou începe aici, cu tine și în tine colindă **auzul stelelor!** Minunile vocilor se caută, se întîlnesc și se amină cu in-finită grație în eter!

Te apropii de microfonul din mijlocul odăii și le chemi pe nume, așteptînd-o pe fiecare să îți răspundă și să te ră-pească de-acum. Aceasta este răsplata pe care ți-o dă singura unealtă care ți-a fost lăsată pentru munca de teatru: vocea.

Teatrul radiofonic.

## ■ Doru Popovici

### Simfonia teatrului românesc contemporan

Minunată este lumea teatrului și ea contribuie sensibil la transformarea cul-turii noastre într-un mijloc de înălțare a sufletelor alese, ale oamenilor de ome-nie, ale oamenilor preocupăți să contri-buie la acel enescian mers spre mai bine al societății în care trăim. Minunată este lumea teatrului românesc, transformată în anii României contemporane într-un nobil prilej de a lumina poporul, și de aceea nu greșim socotind că teatrul româ-nesc se contopește pînă la identificare cu acea grandioasă acțiune de educație pa-triotică!

În ceea ce privește creația putem spune, cu o legitimă mîndrie și mulțumire, că, în majoritatea cazurilor, temele abordate sînt marile teme ale omului și-n acest context spiritual elevat nu putem să nu cităm etern-umanul sentiment al dra-gostei, așa cum l-au conceput trubadurii și rapsozii, al iubirii de țară, la care se asociază intim tematica istorică, a păcii și a prieteniei între toate neamurile, a muncii, și enumerarea poate continua. S-a conturat o adevărată simfonie a teatrului românesc contemporan, datorită realiză-rilor incontestabile ale unor autori pre-cun Horia Lovinescu, Paul Everac, Eu-gen Barbu, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Paul Anghel, Dumitru Solomon, Titus Popovici și cîți alții, care, încă din timpul vieții lor, au intrat, din vremelnicie, în lumea limpidă și înmiresmată a eterni-tății. Din nefericire se mai scriu piese de teatru în care se conturează un spirit dizolvant, un pesimism exacerbat, o de-gradare a omenescului, un grotesc cu scop

**toată lumea**

**iubește teatrul**

în sine, o nedorită vulgaritate și-n felul acesta se talmăcesc teme minore, vibrînd uneori în consonanță cu sensurile ce-toase ale autonomiei esteticului. Între etic și estetic trebuie să fie o **consonanță**. Cel puțin așa ne apare ea în capodoperele lui Shakespeare, Racine, Molière, Cor-neille, Lope de Vega, Caragiale, Camil Petrescu etc.

O problemă deschisă o reprezintă inter-pretarea. În această privință vom spune din adîncul sufletului nostru că avem artiști și regizori foarte dotați, care ne oferă posibilitatea de a privi de la egal la egal spectacolele de teatru din centre cu o străveche tradiție culturală. Vom pleda întotdeauna pentru un spirit nova-tor în regie, cu precizarea că mesajul creatorului și spiritul creației sale nu pot fi niciodată puse într-un con de umbră. Aceeași problemă se pune și în specta-colele de operă. Avem în acest context plin de semnificații multiple și de rezo-nante peste timp izbînzii notabile, încît s-a înlăturat spiritul vetust și s-a ajuns să se vibreze în armonie cu imperativele unei noi estetici, îngemănată cu realită-țile unei istorii vuelnice. Uneori asistăm la asemenea metamorfoze în piesele cla-sice — mai ales — încît, dacă regizorul ar fi de bună credință ar trebui să-și in-tituleze spectacolul în felul următor: „Piesa X de regizorul Y... după autorul Z“! Cu alte cuvinte, cînd regizorul a denaturat sensul piesei și a intervenit grosolan în text este cazul ca să se im-pună legea dreptului de autor. Autorii demult decedați, care nu mai sînt protejați de această lege a dreptului de au-tor, sînt — în această ambianță de pseudo-inovație — cei mai dezavantajați. Adesea, regizorii cred că spectacolul nu urmărește altceva decît să-i pună în prim-plan pe dîșșii, urmărind să se spună că totul se reduce la munca lor, ceilalți ar consti-tui, după ei, o simfonie a planurilor secundare. Nimic mai greșit! Împotriva unui asemenea vedetism și a unei false avangarde trebuie să luptăm toți aceia care considerăm că nu mijloacele de ex-presie determină criteriul valorii, ci forța emoțională, adevărata originalitate, anco-rarea într-o cultură, evidențierea mesa-jului autorului abordat, adevărata măies-trie a interpretării etc.

Repertoriul a fost, este și rămîne un profund act estetic și totodată un act de responsabilitate, în sublimul proces de educație patriotică.

**toată lumea**

**iubește teatrul**

Ne este dor de spectacole — care să ne ardă sufletul — cu comediile lui Caragiale, cu un **Danton** de Camil Petrescu, cu o piesă profundă precum **Patima roșie** de Sorbul și de ce nu... de un spectacol senin cu **Înșir-te mărgărite** de Victor Eftimiu. Tradiția bine înțeleasă ascunde totdeauna aspecte cu adevărat inovatoare, în timp ce avangarda cu un scop în sine devine o penibilă ariergardă, de parcă ar fi o ficțiune într-o operetă proastă...

Pledăm pentru actorul cetățean, cel care semnifică însușirea măiestriei, noțiuni care nu se poate confunda cu un abil meșteșug, deoarece ea se leagă granitic de conținutul operei de artă și nu numai de elementele de formă, cel care trebuie să posede o vastă cultură, o inteligență vie și o personalitate tulburătoare. Prea puțini actori din generația mai tânără știu să recite poezia clasicii. Acest aspect se leagă — de ce nu am spune-o? — de o nedorită lipsă de cultură. A trecut vremea actorului boem, superficial, incult, care se bazează doar pe talent. Trăim o epocă plină de mari frământări sociale, o epocă a „evului aprins“... de care vorbea cu atîta entuziasm Nicolae Labiș. Seriozitatea, dăruirea, altruismul, măiestria și cultura trebuie să se înfrățească, deoarece numai în acest fel actorul zilelor noastre poate să convingă cu adevărat. Numai în felul acesta el va fi respectat și va crea un fertil dialog cu publicul. În tragedii, în această ambianță ca un extaz de limpezimi, se va cristaliza un catharsis, nu de tip platonician, care să

**toată lumea**

**iubește teatrul**

**toată lumea**

**iubește teatrul**

pledaze pentru acea metafizică „eliberare prin moarte“ ci, dimpotrivă, pentru un catharsis aristotelic, care să reiasă din lupta eroului principal cu destinul funest și, mai cu seamă, din lupta binelui împotriva răului. Așa cum se întâmplă și în opera **Oedip** de George Enescu, unde personajul central este invins din punct de vedere fizic, dar el ne apare în toată splendoarea sa, ca un învingător moral, spunînd cu suflet înalt și drept: „fericit e cel curat la suflet, cu el este pacea“... În comedii, actorul va contribui la conturarea unei eufonii critice, dar constructive, la adresa unor îngustimi de spirit și-n acest fel rolul educativ al teatrului iese în evidență.

Avînd în vedere marile succese, atît pe plan național, cît și internațional, din teatrul românesc contemporan, cu toții sîntem convinși că se poate ajunge la o nouă etapă, mai expresivă sub aspectul măiestriei, spre bucuria întregii țări. Parafrazîndu-l pe Lucian Blaga, vom spune că, trebuie să ne ferim de auto-mulțumire, deoarece o dată cu acea auto-mulțumire începe și involuția, în orice domeniu al vieții.

Teatrul românesc este reflectarea dintr-un strat adînc al unei mișcătoare spiritualități. — îngemănate cu simfonia apolinicului —, a poporului nostru. Așa cum muzica e parcă anume făcută pentru români și românul pentru muzică — ca să-l readucem în actualitate pe Martin Opitz — nu greșim susținînd că teatrul e parcă anume făcut pentru români și românul pentru teatru!

# ȘANTIER DRAMATURGIC

## ■ DAN TĂRCHILĂ

Călătoria fantastică este titlul piesei pe care am terminat-o de curînd, dar la care mai am încă de lucrat un timp, cîteva luni probabil. Inspirată din ideea basmului „Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte“, piesa se petrece însă astăzi (nu s-ar putea petrece decît astăzi) într-o atmosferă de science-fiction (de altfel, chiar am subintitulat-o: o piesă S.F.). Într-un decor unic (ruinele unui castel), se confruntă cinci personaje: două femei și trei bărbați: Dora (25 de ani), Femeia în violet (scarte, foarte bătrînă), Phil (20 de ani), Picior de cal (45 de ani) și George (30 de ani). Totuși, spectacolul va trebui să aibă un actor în plus: Phil bătrîn (în actul al III-lea), care să interpreteze pe Phil cel tînăr din primele două acte ajuns la o vîrstă de peste o sută de ani.

Călătoria fantastică nu este o re-povestire a basmului, ci o interpretare a lui, a sensurilor implicate într-o poveste populară cu o vechime imemorială și de o frumusețe și profunzime neîntrecute.

# ȘANTIER DRAMATURGIC

## ■ TUDOR POPESCU

Dintre toate genurile literaturii, dramaturgia este cea mai legată de condiția sa materială, de necesitățile imediate ale teatrelor. O piesă genială cu treizeci de personaje are mult mai puține șanse de a fi jucată decît o piesă bună în cinci personaje.

Dramaturgul gîndește în limitele condiției materiale de care poate dispune. De aici unele dificultăți în plus ale scrisului. Or, știm, teatrele de pretutîndeni, și de la noi, caută piese cu decoruri deloc sofisticate și personaje mai puține pentru a putea realiza mai ușor spectacolele paralele: în fiecare seară un spectacol desfășurîndu-se la sediu, al doilea, uneori și al treilea, în turneu. Suprafața pe care o cuprinde acum un teatru e mult mai mare.

Am scris — și din acest motiv — am gîndit inițial sau, prin variante succesive, am ajuns ca acțiunea pieselor mele să se petreacă într-un singur decor, însă niciodată complicat. Noaptea marilor speranțe — terminată și gata să urce pe scenă, are un singur decor (camera unei centrale telefonice, cu pupitrul respectiv), și două personaje. Vulturul zboară prea sus, de asemenea, încă nejucată, dar aflată în repertoriul unui teatru — și pe care a publicat-o revista Teatrul în numărul 10/1987 — are decorul unei camere și patru personaje (un bărbat de 45—50 de ani și trei femei). Piesa cea mai recentă, pe care încă o finisez, Mîncinosul, are decorul unic al grădinii unui restaurant de vară și zece personaje (5 femei și 5 bărbați).

Am reluat și lucrez intens, fiind încă nemulțumit de primele forme, piesa Vagonul (Trenul) cu paiațe — închinată vieții actorilor, muncii lor, pasiunii lor. Un singur decor (un vagon de tren) și zece actori. Probabil că mai toți colegii mei sînt preocupați de aceleași probleme, făcînd și ei eforturi de întîmpinare a teatrelor din acest punct de vedere.

Crimele Agatei Cristea este o comedie pseudopolitistă. Piesă de cameră cu trei personaje — circa două ore de confruntări, într-un decor simplu, unic, un living oarecare. Inițial, un conflict tipic polițist: NORA (în jur de 30 de ani, judecător de instrucție) și CHELARU (orice vîrstă, copoi stilat) se străduie să dovedească faptul că AGATA (55 de ani, fostă entomolog în protecția plantelor) și-a ucis concubinul, pe MARIUS, cu care conviețuia de peste 30 de ani. Duel scăpărilor, alibiuri pe care Nora și Chelaru le „demonstrează”. Totuși, o ciudățenie. Agata susține că Marius trăiește: îl strigă, îl admonestează, îl incită. Evident, cei doi anchetatori o suspectează de nebunie simulată. Brusc, Agata mărturisese. Da, a ucis. Dar nu pe Marius, ci pe alți trei bărbați. Pe Cristea, fostul ei soț, pe un anume Ionescu — om cumsecade, care a cerut-o de nevastă după moartea soțului, în fine, pe Cleante Păiș, fostul ei șef de laborator, un impostor științific care a folosit-o abil și care s-a împănuit cu roadele descoperirilor ei.

Ancheta, deci, se lărgește. E analizat fiecare caz în parte. Agata trebuie să răspundă: „De ce i-a ucis?”

Abia în acel moment spectatorii realizează că acțiunea de tip polițist este o capcană. În fond, Agata este obligată la introspecție: începe să bijbăie pe cărările propriei vieți, căufind cu desperare motivații ale opțiunilor ei, atît ale celor factive cît mai ales ale celor sufletești.

L-a iubit oare pe Cristea, soțul impus de familie într-un moment conjunctural greu? Nu. L-a urît. Toată viața nu l-a iubit decît pe Marius, adolescentul de care ai ei au despărțit-o atît de brutal, în urmă cu 30 de ani. Motivul? Că acest „odios” Cristea, tipul nihilistului brutal, s-a schimbat radical în contact cu ea. A prins respect și dragoste de carte, a urmat zootelnie și s-a apucat să muncească pe brînci. Tubind-o statornic, Cristea a contrariat profund imaginea Agatei despre el, ca „intrus”. Dărîmind cu blîndețe zidurile cu care ea s-a înconjurat — atitudine socotită de ea drept un veritabil „viol sufletec”, Cristea a dărîuit tot ce avea mai bun fetiței lor, Jeanne-Marie. Interpretînd afinitatea tată-fetiță drept furtul de către un străin a

unicei sale averi, Agata se hotărăște să-l omoare.

Ciudat este că, pe parcursul anchetei, atît judecătoarea Nora, cît și copoiul Chelaru cunosc perfect cele mai intime ascunzișuri ale dramei. Ei nu anchetează, sînt atît de implicați în acțiune, luptă atît de îndirjit cu Agata, încît se naște bănuiala că Nora nu e altcineva decît fiica Agatei, iar Chelaru, remanența în timp a personalității lui Cristea. Această senzație devine o certitudine cînd duelul Nora-Agata, de-o gravă intimitate, dezvăluie rînd pe rînd tarele unei mame-tigru, care și-a izolat fiica de lume și care, prin devotamentul său excesiv, a modelat un mic monstru de egoism și superficialitate. Uciderea pașnicului Ionescu, sincer îndrăgostit de Agata, este indirect o poruncă a fiicei geloase. Cît despre uciderea falsului savant Păiș, mobilul e justițiar. Furtul muncii trebuie pedepsit. De fapt, ce are luminos în conștiință această Agata? Din acțiune reiese că: a) iubirea față de Marius, pe care totuși acum l-a ucis, dar cu care ea conversează ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat; b) o dragoste desperată față de fiica ei, care, deși o vizitează, sufletește a părăsit-o; c) așteptarea chinuitoare a unui telefon de la o studentă care, repetînd peste ani pasiunea ei pentru mușegaiurile și gîndăceii dăunători agriculturii, ar vrea să facă o teză de absolvire sub oblăduirea ei. Telefonul însă întîrzie. d) Și... (asta depinde de măiestria actriței) o obsesivă iubire subterană, față de acel „intrus”, Cristea, de fapt OMUL VIETII EI. În final, sosirea precipitată a fiicei, Jeanne-Marie (de fapt Nora metamorfozată), vizita ei scurtă, de complezență, augmentează singurătatea Agatei. Se vede clar acum că așazisele crime au fost făptuite, în imaginație, de o biată femeie care a eșuat în toate. Uciderea lui Marius, iubirea din adolescență, pe care ea în final și-o recunoaște, este de fapt uciderea unui mit, recunoașterea faptului că unica, adîncă ei iubire, a fost Cristea. Finalul, conversația ei casnică cu fotoliul gol în care stătea odinioară Cristea, cu întrebarea „Ce roșt mai are viața mea?”, ar fi de-o gravă tristețe dacă n-ar suna telefonul. O voce tinăra: studenta o solicită. Este salvarea ei. Reușește să supraviețuiască sentimentului de eșec și inutilitate, descoperindu-și sensul existenței.

# DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

de Adriana Popescu



Romulus  
Guga  
(I)

I. Prozator, dramaturg, poet.

S-a născut la 2 iunie 1939, la Oradea. A murit la 17 octombrie 1983, la Tîrgu Mureș.

După primele clase la liceul „Emanoil Gojdu” din orașul natal, își continuă studiile liceale la Cluj, Gherla și Dej. Între 1957—1962 este student al Facultății de filologie din Cluj. După absolvire, va fi, timp de un an, profesor de limba română la Școala generală din Măciș. În 1963 ocupă, prin concurs, postul de organizator cultural al Casei Universitarilor din Cluj, iar din 1967, pe acela de secretar literar al Teatrului de Stat din Tîrgu Mureș. Din 1971 este redactor-șef al revistei cultural-sociale „Vatra” din Tîrgu Mureș (a cărei „serie nouă” reîncepea în acel an), funcție pe care o ocupă pînă la moartea sa timpurie, în 1983.

Debutează în 1958, sub îndrumarea lui A. E. Bakonyski, cu versuri, în revista „Steaua”. Debutul editorial are loc în 1968 cu volumul de versuri *Bărți părăsite*, căruia îi urmează, în 1970, *Totem*.

Preocupările pentru teatru datează încă din perioada 1960—1962. Este menționată (în vol. de „Teatru comentat”, apărut în 1984 la Ed. „Eminescu” sub îngrijirea Voiciei Foișoreanu-Guga) existența unei prime piese, *Zborul pescărușilor*, din 1962, distrusă ulterior. În 1962—64 scrie piesa

de la  
**A Z**  
la

*Moartea domnului Platus*, ce vede lumina tiparului abia în 1984, în volumul mai sus amintit. O parte din această piesă e înglobată în romanul *Adio, Arizona*. A treia piesă, *Elefantul*, elaborată în 1964—1966, va fi parțial înglobată în romanul *Nebunul și floarea* și apoi reluată în 1975. Debutul dramaturgic propriu-zis are loc în 1973, cu premiera, la Teatrul de Stat din Tîrgu Mureș, a piesei *Speranța nu moare în zori*.

Serie și publică, începînd din 1966, cronică dramatică în „Tribuna” și „Făclia” din Cluj. Paralel cu dramaturgia, se consacră ca romancier, fiind autorul a cinci romane; *Nebunul și floarea* obține Premiul Uniunii Scriitorilor pe 1970. În 1977 este distins cu Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor, pentru piesa *Noaptea cabotinelor*. Romanul *Viața post-mortem*, tradus în limba maghiară, a fost publicat în Editura Europa din Budapesta.

Romulus Guga a fost membru în Consiliul de Conducere al Uniunii Scriitorilor.

## II. LUCRĂRI DRAMATICE REPRESENTATE

1973, 31 martie — SPERANȚA NU MOARE ÎN ZORI, piesă în două părți  
Teatrul de Stat din Tîrgu Mureș. Regia și scenografia: Dan Micu. Cu: Ștefan Sileanu, Lucia Boga, Al. Făgărășanu, Mihai Gingulescu, Victor Ștengaru, Florin Zamfirescu, Ștefan Kovesdi, Constantin Doljan, Constantin Săsăreanu, Ion Brătescu, Cornel Popescu, Ana Nagy Scarlat.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din Bîrlad și Baia Mare, a fost radiodifuzată în regia și adaptarea lui Alexa Visarion și s-a montat la Teatrul TV în 1974, în regia lui Nae Cosmescu (spectacol premiat la Festivalul de televiziune de la Praga, 1975 cu „premiul pentru interpretarea unui rol masculin” decernat lui Ștefan Iordache). Spectacolul de la Tîrgu Mureș a obținut Marele premiu al Festivalului de teatru pentru tineret de la Piatra Neamț, în 1973.

„Această lume ce așteaptă o nouă lume, unii necrezînd, alții neaștep-



tind-o — aceasta e lumea piesei lui Guga. *Godot* pe care-l așteaptă nu e *Godot* cel celebru. Personajele lui Guga, trăind în prima parte a spectacolului într-un coșmar carnavalesc, se restructurează treptat și prind contururi ferme spre dimineața piesei, căci piesa e un lung drum din noapte către zi. Istoria, ieșind dintr-o noapte de gară părăsită, va nota în zori înfăptuirea în țară a primului guvern democratic. Sigur, Guga nu scrie o piesă istorică, el descrie traiectoria unor destine aflate mai departe de cei care au înscris în istorie dimineața căderii unei forme nedemocratice de guvernare. (...) Romulus Guga, noul venit pe scenă, nu este doar o speranță, este o certitudine.” (Dumitru Radu Popescu — „România liberă”, 26 iunie, 1973).

„Debutul dramaturgic al lui Romulus Guga, la fel cum s-a întâmplat și cu cel de prozator, a fost considerat un fapt literar și teatral revelator. Critica nu a întârziat să recunoască, imediat după premieră, în *Speranță* nu moare în zori, o piesă de un marcant interes atât prin substanța politică a subiectului, cât și prin metafora insolită în care acesta este organizat și expus. (...) Găsim în piesa lui același mod de a dezvolta o ficțiune într-o formulă convențională, cu o valoare simbolică prin ea însăși, utilizat aproape cu ostentație în romane...” (Ion Cocora — „Tribuna”, 5 decembrie 1974).

Alte opinii: Ilie Călian — „Tribuna”, 19 aprilie 1973; Valentin Silvestru — „România literară”, 26 aprilie 1973; Ion Chereji — „Steaua roșie” (Tg. Mureș), 26 aprilie 1973; Serafim Duicu — „Familia”, 5/mai 1973; Olah Tibor — „Vörös László”, 9 mai 1973; Ion Calion — „Vatra”, 6/20 iunie 1973; Ștefan Oprea — „Cronica”, 22 iunie 1973; Marian Popescu — „România literară”, 23 iunie 1973; Alecu Popovici — „Teatrul” 7/1973; Dimitrie Roman — „Astra”, 7/1973; Ștefan Oprea, „Cronica”, 6/iulie 1973; Valentin Silvestru — „România literară”, 19 iulie 1973; Sergiu Tismăneanu — „Ateneu”, 7/1973; Valentin Silvestru — „România literară”, 28 noiembrie 1974; Ileana Colomieț — „Săptămîna”, 29 noiembrie 1974; Ecaterina Oproiu — „Contemporanul”, 29 noiembrie 1974; Dumitru Chirilă — „Familia”, 12/1974; Dumitru Solomon — „Teatrul”, 1/1975; Valentin Silvestru — „România literară”, 21 mai 1981; Augustin Cozmuța — „Steaua”, 6/1981; Ion Cocora — „Tribuna”, 30 iulie 1981; Ileana Berlogea — „Contemporanul”, 21 octombrie 1983; George Genoiu — „Ateneu”, 11/1983. 1977, 13 octombrie — NOAPTEA CABOTINILOR, piesă în trei acte

Teatrul Național din Tîrgu Mureș. Regia: Dan Alecsandrescu. Scenografia: Romulus Feneș. Cu: Ștefan Moiescu, Iolanda Dain, Cornel Popescu, Ion Fiscuteanu, Dorina Păunescu, Valentina Iancu, Mihai Gingulescu și alții.

Piesa a fost distinsă cu Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor din R.S.R., pe anul 1977.

„Ca în teatrul lui Cehov sau Gorki, în *Noaptea cabotinilor* se vorbește despre om și despre condiția lui, despre atributele timpului acesta în care definiția omului, sub zodia colectivității, se rostește într-un alt mod și o altă neobosită căutare. Piesa lui Romulus Guga este «citadela sfărmată» a timpului acesta, cu deschiderea spre orizonturi mult mai greu de precizat, cu incursiuni în interiorul familiei și al biografiilor, mai dureroase, narcă”. (Ion Iorea — „România literară”, 27 octombrie 1977).

„Noaptea cabotinilor, după cum vădește și titlul, este o construcție polemică, înscrisă în categoria dezbaterii etice. Un eticism insurgent, idealist în intransigența lui. Este vorba de sfidarea unei lumi de către un erou care o judecă, o acuză și o comandă cu frenezie. Atitudinea este, în esență, romantică. Nu este un romantism al exultării individului, nici un romantism social, ci, pur și simplu, un romantism etic. Idealul de viață morală, modelul etic este, așadar, sursa conflictelor și criteriul calificării personajelor.” (Mircea Ghițulescu — „Orizont”, 28 octombrie 1983).

Alte opinii: Metz Katalin — „Vörös Laszlo”, 15 octombrie 1977; Chereji Ion — „Steaua Roșie” (Tg. Mureș), 16 octombrie 1977; Ion Calion — „Vatra”, 20 octombrie 1977; Ileana Berlogea — „Contemporanul”, 21 octombrie 1977; Margareta Bărbuță — „Informația Bucureștiului”, 21 octombrie 1977; D. R. Popescu — „Scnteia”, 23 octombrie 1977; Nagy Pál — „Elöre”, 26 octombrie 1977; Dumitru Chirilă — „Familia” 10/1977; Adrian Dohotaru — „Flacăra”, 3 noiembrie 1977; Margareta Bărbuță — „Teatrul”, 11/1977; Valentin Silvestru — „Scnteia”, 2 decembrie 1977; Ion Cocora — „Tribuna”, 5 ianuarie 1978; M. Bărbuță — „Contemporanul”, 6 ianuarie 1978; Valentin Silvestru — „Contemporanul”, 6 ianuarie 1978; Ermil Rădulescu — „Luceafărul”, 11 februarie 1978; Mircea Zăciu — „Teatrul”, 2/1978; Natalia Stancu — „România literară”, 3 martie 1978; Marian Popescu — „România literară”, 23 iunie 1978; Constantin Măciucă — „Viața Românească”, 7—8/1978; Iosif Naghiu — „Viața Românească”, 7—8/1978.

# Poșta literaturii dramatice

GHEORGHE CIOBANU — Slobozia: Vă răspundem în ordinea întrebărilor: 1. Poșta literaturii dramatice nu este o formulă de eșapare (cum spuneți dvs, că ar fi, de fapt, aceste rubrici ale redacțiilor). Ea este în primul rând un birou de lucru al nostru cu autorii dramatice din țară, dar este și o necesară arhivă în care sînt consemnate, poate pentru prima dată, titlurile unor posibile piese de teatru, personaje, chiar idei dramaturgice; ea este, cum ne dorim, și un bun prieten al debutanților; de asemenea, de cite ori este nevoie, un mic îndreptar lexicografic axat pe problematica dramaturgiei. 2. În afara pieselor reunite în cele două volume (vezi **Greul pămîntului**, Ed. Eminescu, 1982, seria **Teatru comentat**) care cuprind poemele dramatice **Miorița**, **Meșterul Manole**, **Steaua zimbriului**, **Du-te vreme, vino vreme**, precum și „mitul valah în devenire“ **Greul pămîntului**, nu avem știință de vreun alt text dramatic publicat de poetul Valeriu Anania. **Greul pămîntului** a cunoscut premiera absolută pe scena Teatrului Național din Craiova, în 1984, în regia lui Cristian Hadjicula.

RADU DĂNILĂ — București: Cele trei texte ale dvs. (**Înlănțuire**, **Oamenii și Musca**, toate într-un act) dovedesc o oarecare sprințeneală a replicii, la care se adaugă și invenția narativă (uneori de calitate). Pariți însă prea mult pe teatralitate (dovadă invazia de pauze între cuvinte, conducînd — deși sînteți încă la început —

la un obositor manierism). Exercițiile pe tipologii (Tinărul, Moșul, Vampa, Hoțul, Pensionarul, Asistenta, Vinzătoarea, Inspectorul) nu vă infirmă talentul. Dar trebuie să mai parcurgeți o bucată de drum: intriga și conflictul de calitate, miza piesei, le puteți găsi lesne în stația următoare. Pentru marea problematică actuală — priviți în jurul dvs.

TUDOR ADINA — București: Prea multe în plus nu vă putem spune despre **didascalie**. Termenul, așa cum l-ați întîlnit în Dicționarul de neologisme al lui Florin Marcu și Constant Maneca (ediția a treia, pagina 343) ar semnifica cea „instrucțiune dată actorilor de autorul unei opere dramatice antice grecești“ sau o „notă, indicație care se punea înaintea unei piese de teatru la latini“. Prin extensie, în zilele noastre termenul ar putea numi indicațiile scenice inserate în text de dramaturg. Este vorba, cum se exprimă Ingarden, de „textul secundar“, de acea „regie de autor“ care, în literatura română, și-a găsit o expresie insolită în opera lui Camil Petrescu.

O dată cu afirmarea (cu recunoașterea unanimă adică) a profesiunii de regizor artistic, unii scriitori de teatru, în special în timpurile noastre, au renunțat definitiv la „amănuntul“ dintre paranteze, lăsîndu-i directorului de scenă dreptul absolut de a imagina și fixa, pe marginea replicilor, reperele de mișcare fizică și psihică a actorilor, viziunea de ansamblu a spectacolului.

Întorcîndu-ne însă la teatrul grec, asemenea indicații scrise erau desigur inutile cîtă vreme autorul textului era, de obicei, și regizorul spectacolului și chiar interpret. Ca atare, în manuscrisele de atunci nu figurau indicații scenice iar ceea ce se numea didascalie informa succint asupra piesei de teatru: data și locul compunerii, datele și locurile unde a fost reprezentată, rezultatele obținute la concursurile dramatice (numeroase pe atunci)...

Cît privește pe latini, ei se mulțumeau să publice o scurtă notă asupra piesei și să înșire apoi așa-numitele *dramatis personae*. Din această perspectivă, ni se pare a fi de reținut — și prin lapidariata ei — definiția din Larousse: „În teatrul antic, indicație dată unui actor de către autor asupra manuscrisului său“ (v. *Petit Larousse en couleur*, ediția 1980, pag. 279).

**Mai trimiteți:** Virginia Burduja — Iași; Ion Dinulescu — Craiova; Marian Suru — Tg. Mureș; Hrisante Baron — Constanța.

**Deocamdată nu:** Tudorică Victor — Sibiu; Daniela Iainici — Cluj; Ion Marin Dropol — Piatra Neamț.

MANUSCRISELE NEPUBLIFICATE NU SE ÎNAPOLAZĂ.

Paul TUTUNGIU



**TEATRUL  
IN LUME**

**In turneu  
la Moscova  
și Leningrad,  
decembrie 1987,  
„Amurgul burghez”  
de Romulus Guga,  
spectacol al  
Teatrului Mic.**

Mare 35

# un anotimp fără nume

DE SORANA COROAMA STANCA  
REGIA SANDA MANU



Teatrul  
național  
din  
BUCUREȘTI  
vă  
propune



[www.ziuconstanta.ro](http://www.ziuconstanta.ro)

Lei 12