

iulie

# TEATRUL

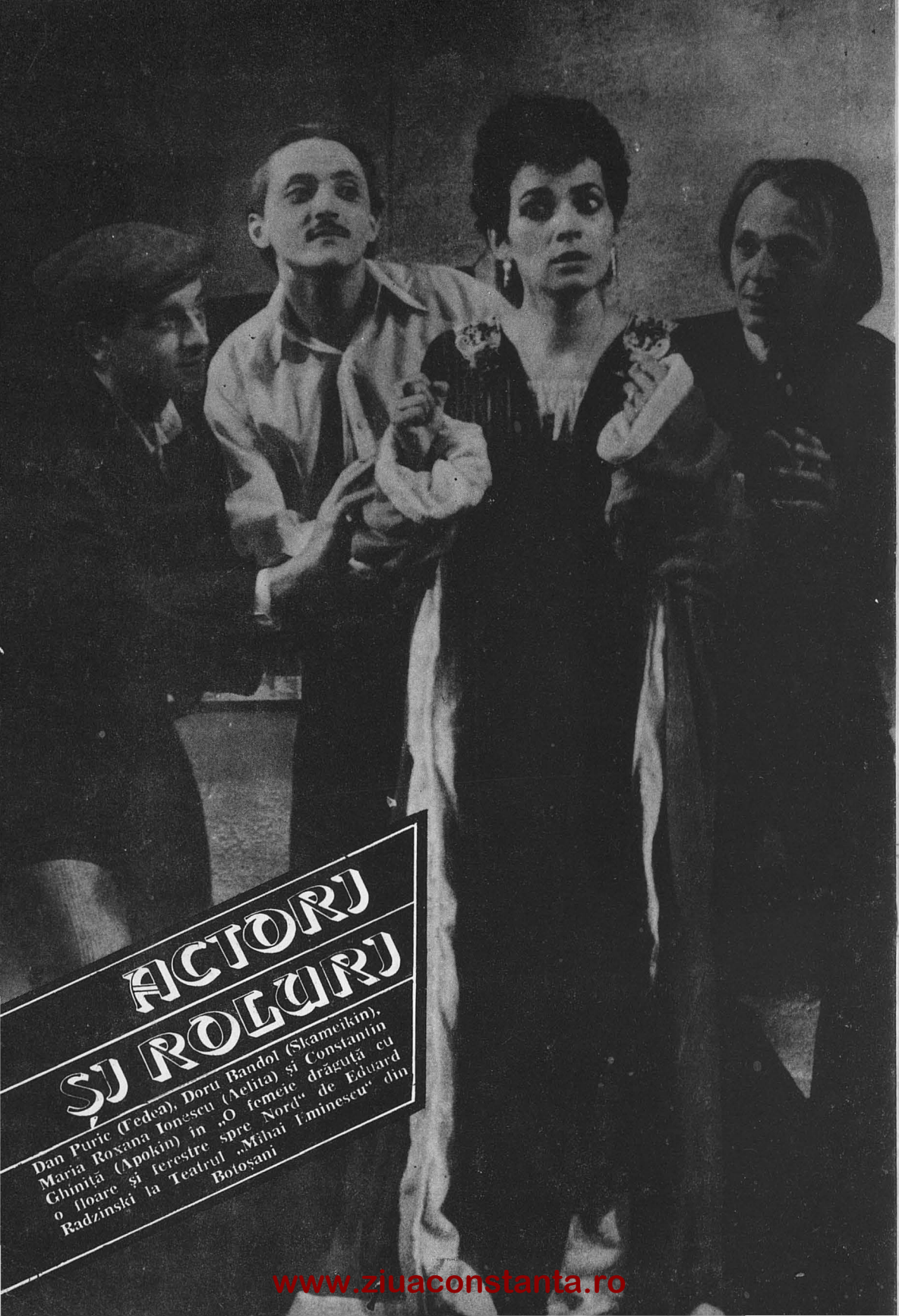
1988

revistă editată de consiliul culturii și educației socialiste



7





# ACTORII ȘI ROLURILE

Dan Puric (Fedea), Doru Bandoș (Skameikin),  
Maria Roxana Ionescu (Aelita) și Constantin  
Ghiniță (Apokin) în „O femeie dragută cu  
o floare și ferestre spre Nord” de Eduard  
Radzinski la Teatrul „Mihai Eminescu” din  
Botoșani

7

IULIE

1988

anul  
XXXII

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

Colegiul de redacție :

redactor-șef ION CRISTOIU  
VICTOR PARHON  
VIRGIL POIANĂ  
ILIE RUSU  
PAUL TUTUNGIU

Foto :

ILEANA MUNCACIU  
CODRUȚA DRĂGOESCU  
DINU LAZĂR  
MIHAI CRATOFIL  
CORINA TUDOSE  
VASILE MOLDOVAN  
SZEKELY ALEXANDRU  
SORIN LUPȘA

Copertile :

CRISTIAN BĂDESCU

Coperta 1 : Imagine din spec-  
tacolul „A treia teapă” de  
Marin Sorescu la Teatrul  
„Butandra”. Victor Rebengiuc,  
Oana Pelca și Marcel Iureș

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

Cititorii din străinătate se pot  
abona adresându-se la „ROM-  
PRESFILATELIA” — SEC-  
TOR EXPORT-IMPORT PRE-  
SĂ, P.O. Box 12-201 — Telex  
10376 prsfii r, București, Calea  
Griviței nr. 64—66.

UN DOCUMENT DE EXCEPȚIONALĂ ÎNSEMNĂ-  
TATE : Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la  
Consfătuirea de lucru cu activul și cadrele de bază  
din domeniile muncii organizatorice de partid și poli-  
tico-ideologice, p. 2

CONGRESUL AL IX-LEA AL P.C.R. — MOMENT  
HOTĂRÎTOR ÎN DESTINUL SOCIALIST AL PA-  
TRIEI NOASTRE, p. 4

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI”  
— minunat cadru de valorificare a talentelor din  
rîndul poporului, p. 10

PREZENȚE ROMÂNEȘTI LA ÎNȚĂLNIRI INTERNA-  
ȚIONALE • Semnează : Margareta Bărbuță, Valentin  
Silvestru, Dinu Kivu, Ion Cristoiu, p. 14

PENTRU O ENCICLOPEDIÉ A TEATRULUI ROMÂ-  
NESC • Mihai Vasiliu : Momentul revoluționar 1848  
în istorie și pe scenă (II), 20

ANCHETA NOASTRĂ : Locul dramaturgiei în pre-  
ocupările criticii și istoriei literare (II). Răspund :  
Ștefan Cazimir, Al. Călinescu, Daniel Dimitriu, Dan  
Grigorescu, Ion Vlad, p. 24

PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR •  
Al. Dobrescu : Marginalii la „Prometeu înlăntuit”,  
p. 30

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI : TENDINȚE, FE-  
NOMENE, PERSONALITĂȚI • Cristina Dumitrescu :  
Cum stăm cu comedia ?, p. 34

DEBUT ÎN CRITICA ȘI TEORIA DE TEATRU •  
Ioan Cristescu, p. 37

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ, p. 40

Dinu Cernescu îl recomandă pe Răzvan Vasilescu,  
p. 43

MEMORIA SCENEI • Colea Răutu. Cu o prezentare  
de Sanda Diaconescu, p. 44

TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL • Semnează :  
Profira Sadoveanu, Dan Ciachir, Mihai Sin, p. 50

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI DE LA  
A LA Z de Adriana Popescu, p. 53

CRONICA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-  
tungiu, p. 56

CRONICA DRAMATICĂ de Victor Parhon, p. 58

DE LA TEXT LA REGIE • „O scrisoare pierdută”  
de I. L. Caragiale pe scena Teatrului Mic. Semnează :  
Ileana Berlogea, Al. Paleologu, Răzvan Theodorescu,  
Victor Bibicioiu, Petre Ghelmez, Constantin Radu  
Maria, p. 61

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘII de Car-  
men Firan, p. 69

CRONICA TINEREI GENERAȚII de Corina Șuteu,  
p. 71

CRONICA SPECTACOLELOR STUDENȚEȘTI de  
Irina Coroiu, p. 74

PAS LA PAS PRIN TEATRE • Semnează Julieta  
Țintea, Mihai Gălățanu, Miruna Runcan, Margareta  
Bărbuță, p. 73

ACȚIUNILE REVISTEI „TEATRUL” • Întilnire cu  
cititorii la Brăila, p. 82 • Cenaclui de dramaturgie,  
p. 90 • Cercul de critică și teorie teatrală, p. 90

REFLECTOR, p. 92

POȘTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-  
tungiu, p. 95



I. P. Informația c. 2379

Lei 12



Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu  
la consfătuirea de lucru  
cu activul și cadrele de bază  
din domeniile muncii organizatorice de partid  
și politico-ideologice

Trebuie să punem cu mai mare putere în evidență faptul că viața, realitățile, practica au demonstrat justetea tezei revoluționare că socialismul nu se construiește după șabloane și modele, ci pe baza aplicării creatoare a legilor obiective, diferit de la o țară la alta, de la o etapă la alta. Să punem cu mai multă putere în evidență justetea politicii partidului nostru, care a știut să acționeze — și acționează — pentru a aplica creator adevărurile generale la realitățile din țara noastră !



Am parcurs un drum lung, de luptă politică, ideologică. Am desfășurat o intensă activitate de construcție economico-socială, de dezvoltare generală a patriei, în lupta hotărâtă împotriva dogmatismului, imobilismului, a șablonismului și — aș sublinia în mod deosebit — a cursului foarte periculos, care își făcuse loc la un moment dat, chiar de negare a trecutului și istoriei milenare a poporului nostru, a caracteristicilor limbii române, de nihilism, de cosmopolitism, de ploconire față de tot ce era străin, de servilism, de lipsă de patriotism și spirit revoluționar.



Să avem permanent în vedere și să nu uităm niciodată că procesul revoluționar nu s-a încheiat și nu se va încheia, că avem obligația, ca revoluționari, să asigurăm conducerea și dezvoltarea conștientă a transformărilor revoluționare ! Să pornim permanent de la materialismul dialectic și istoric, concepția revoluționară despre lume, de la socialismul științific, dar și de la noile cuceriri ale științei și tehnicii, care îmbogățesc și vor îmbogăți continuu concepția revoluționară despre lume și viață, cunoașterea umană, în general. Numai așa vom acționa ca adevărați revoluționari și comuniști ! Numai așa întreaga activitate ideologică și politico-educativă va constitui o puternică forță materială de transformare a societății, de asigurare a victoriei socialismului și comunismului în patria noastră !



Un om cu o slabă cultură, ignorant și înapoiat, va fi întotdeauna dominat de bigotism, de misticism, de tot felul de prejudecăți. Un asemenea om va fi întotdeauna prada influențelor retrograde, șovinismului,



naționalismului, rasismului și altor influențe reacționare și va putea ușor să devină un instrument al celor mai reacționare cercuri imperialiste, mergînd, citeodată, pînă la însași trădarea poporului său. Un asemenea om, fără îndoială, nu poate înțelege sensul evenimentelor, al schimbărilor, nu poate ține pasul cu mersul revoluționar înainte al maselor, al popoarelor ! Și un asemenea om nu poate fi niciodată cu adevărat liber !



În această uriașă activitate politico-educativă, culturală, este necesar să dăm un conținut tot mai larg Festivalului Național „Cîntarea României“, care reprezintă o puternică mișcare a întregii noastre națiuni, o participare a întregului nostru popor, tineri și bătrîni, bărbați și femei, inclusiv a copiilor, la formarea și dezvoltarea culturii noi, la asigurarea unui nivel tot mai înalt al culturii noastre socialiste. Să dezvoltăm puternic și să folosim toate mijloacele de care dispunem — cluburile, căminele culturale, casele de cultură, teatrul — să le asigurăm conținutul corespunzător, cîntecele, marșurile, poeziile, piesele de teatru și tot ce este necesar pentru ca această uriașă activitate să-și îndeplinească în tot mai bune condiții rolul de însemnătate deosebită pe care îl are în munca de formare a omului nou !



Cu 23 de ani în urmă, cu puțin timp înaintea Congresului al IX-lea, în întîlnirea pe care am avut-o cu unii lucrători din domeniul creației literar-artistice am pus problema că adevărata inspirație pentru toți creatorii trebuie să fie poporul, realizările societății noastre, și m-am referit la ceea ce spunea cu mult în urmă Leonardo da Vinci — că e mai bine să bei apă din izvor, decît din ulcior. Cu atît mai actual este acum acest lucru, cu cît, din păcate, mulți caută ulcioarele foarte vechi, le dezgroapă, pentru a bea apa din ele, în loc să meargă la izvoarele dătătoare de viață — ale științei, ale progresului din toate domeniile de activitate.

Avem nevoie — și dăm o înaltă apreciere creațiilor literare și artistice, din toate domeniile, dar societatea noastră are nevoie de noi și noi opere de artă, care să-l reprezinte pe omul de astăzi, realizările sale. Avem nevoie de noi romane, de noi poezii, de noi piese de teatru, de lucrări în domeniul artei plastice, de noi lucrări muzicale. Sînt, multe, bune. Dar avem nevoie încă de unele și mai bune, în toate sectoarele. Am convingerea că oamenii de creație din toate sectoarele vor înțelege că ne aflăm într-un asemenea moment al dezvoltării societății românești încît trebuie să se angajeze, cu mai multă hotărîre, de a lucra zi și noapte pentru a contribui, pe calea creației lor, la ridicarea generală a nivelului de cultură al poporului.

# CONGRESUL AL IX-LEA AL P.C.R. — MOMENT HOTĂRÎTOR ÎN DESTINUL SOCIALIST AL PATRIEI NOASTRE

## O ctitorie culturală a Epocii Nicolae Ceaușescu

*Unul dintre cele mai moderne lăcașuri teatrale ale țării, îmbinând fericit eleganța spațiilor sale cu funcționalitatea specifică acestora, într-o perfectă armonie a liniilor și culorii, a fost hărăzit Teatrului pentru Copii și Tineret din Iași. Nici o risipă de fantezie, de inventivitate și bun-gust nu e prea mare atunci când e vorba de grija pentru copiii țării, pentru educația lor patriotică, multilateral formativă, capabilă a-i face iubitori de frumos, de adevăr și lumină, pe viitorii constructori ai patriei socialiste.*

*Expresie elocventă a amplici perspective a ctitoriilor Epocii Nicolae Ceaușescu, minunatul sanctuar de artă al Teatrului pentru Copii și Tineret din Iași dispune de o sală cu o aparatură scenotehnică adecvată diversității spectacolelor sale, adresându-se fiecărei categorii de vîrstă cu alte înțelesuri, dar cu aceeași statornică dragoste și putere de dăruire a slujitorilor unui gen teatral cu precumpănitoare funcții educative imbinat cu mirifice satisfacții artistice.*

Teatrul  
pentru  
Copii  
și Tineret  
din Iași





## Un mesaj luminos

Piesă densă, de idei, remarcabilă și răscolitoare totodată prin „forajele” pe care le face la rădăcina unor profunde adevăruri istorice, **Arheologia dragostei\***, subintitulată „tragicomedie aproape fantastică”, își propune o schemă dramatică de o maximă simplitate, amintind oarecum de structurile clasice, pe care le îmbogățește, însă, prin tot ceea ce teatrul modern a acumulat, de la expresioniști încoace, și prin tot ceea ce poetul, romancierul și dramaturgul Ion Brad a știut să reunească și să distileze în acest original creuzet, în care aportul **spiritualității** noastre naționale este prezent la tot pasul.

Deși nu se mizează pe conflicte spectaculoase și nici pe surprinzătoare lovituri de teatru, există în această piesă o permanentă tensiune dramatică. Ea este dată, pe de o parte, de modul în care fiecare personaj își concepe și își trăiește, la nivelul conștiinței sale, propria existență și, mai mult decât atât, propria menire, în această epocă istorică și pe acest colț de pământ, iar pe de altă parte, de raportarea tuturor la adevărurile fundamentale ale istoriei noastre, concepută ea însăși ca un personaj atotcuprinzător, bogat în fapte și în semnificații.

Într-un anume fel, fiecare personaj al piesei este un simbol sau devine, pe parcursul desfășurării acțiunii, un simbol. În centru se situează, desigur, Studentul (la istorie), un împătimit al dragostei față de glia străbună, un căutător neobosit al dovezilor dăinuirii noastre neîntrerupte pe acest pământ, și, în același timp, un căutător al adevărului existenței, în general, din care nu poate fi exclusă, firește, mai cu seamă la o asemenea vîrstă, latura sentimentală, erotică. Vorbind despre sine, despre activitatea sa și a colegilor săi de pe șantierul arheologic unde cu toții s-au oferit să muncească pe timpul vacanței de vară, el va spune: „am schimbat marea cu muntele și odihna cu neodihna”, iar pe profesorul și mentorul său, supranumit Filozoful, îl va descrie astfel: „El face săpături nu numai în pământ, ci

și în suflete... Arheologie spirituală... Simbolică este și mama Studentului, care apare, ca personaj, sub numele de Mama grijulie, simbolice sînt și cele trei колеge de facultate, denumite foarte sugestiv de dramaturg Maimuța cu două fețe, Colega teatrală și Colega sinceră, simbolică este, de asemenea, gazda studenților, pe care ei au botezat-o Umbra tătarilor dispăruți, simbolică prin excelență este, în sfîrșit, Umbra străbunicului, care, vorbindu-i urmașului său despre „unirea noastră, a tuturor românilor”, rostește aceste vibrante cuvinte: „pentru ea ne-or înghețat și ni s-or aprins sufletele, ne-or murit și ne-or înviat inimile, de o mie de ori...”

Dar, în afară de toate aceste personaje, despre care am putea spune că fac parte dintr-un fel de „suprastructură aproape fantastică” a piesei (și, asta, pornind desigur de la modul în care intră în scenă, pentru că ele sînt, prin însăși construcția dramatică a textului, nu atât trupuri din carne și oase, cît în primul rînd purtătoarele unor idei), în afară de toate aceste personaje, spuneam, chiar și Femeia de serviciu și chiar și Paznicul contra incendiilor, zis Moș P.C.I., își dobîndesc, la o privire mai atentă, încercătura lor simbolică. Ei reprezintă, am putea spune — în această dezbatere filozofică asupra sensurilor adînci ale existenței, în acest „colocviu” de istorie națională, la care sînt invitați să participe uneori înșiși făptuitorii istoriei — clipa de față, uneori lipsită de transparentă, și, într-o anumită privință, neputința funciară a unora dintre semenii noștri de a fi conștienți de faptul că tot ceea ce trăiesc astăzi, mîine va deveni istorie, și că, în consecință, chiar și gesturile noastre cele mai mărunte se vor subsuma, într-o perspectivă mai apropiată sau mai îndepărtată, unei anumite traiectorii de destin colectiv, devenirii noastre ca neam și ca țară.

De altfel, așa cum arătam, dezbaterea filozofică asupra istoriei, și nu a istoriei în general, ci a istoriei noastre românești, multimilenare, plină de vicisitudini și jertfe, dar străbătută mereu, ca de un fir roșu, de ideea de dreptate și adevăr, de libertate socială și națională, de independență și suveranitate, această dezbatere profundă în care, alături de căr-

\* Ion Brad, *Arheologia dragostei*, piesă apărută în revista *Teatrul nr. 10/1983* și aflată în repertoriul Teatrului Național din București

turarii evocați și invocați, precum Șincai și Blaga, sînt implicați atît oamenii „de meserie” (Filozoful și studentii săi), dar și participanții direcți la anumite momente semnificative din istoria veacului nostru, această dezbateră, spuneam, constituie piatra unghiulară a întregului edificiu dramatic al piesei lui Ion Brad, care se înscrie, credem noi, sub luminoasele, sub iradiatele cuvinte pe care Filozoful (deci profesorul de istorie și arheologie) le rostește la un moment dat: „Fără cînte, dragul meu, istoria devine o junglă...” Și tocmai pentru ca să nu se întîmple așa, pentru ca nimeni să nu-și poată permite să fabrică, în folosul cine știe cărei cauze irendentiste, revizioniste sau revanșarde, proprii și măsluitul său adevăr, propria și măsluita sa istorie, **Arheologia dragostei** apelează la dovezile incontestabile, la mărturiile ce nu pot fi puse la îndoială, la argumente de înalt simț moral, pentru a demonstra, și pe această cale, trănicia noastră ca neam, locul nostru bine stabilit și unanim apreciat în cultura și civilizația omenirii, ca și hotărîrea noastră nestrămîtată de a ne apăra cu orice preț pămîntul moștenit de la străbuni, spiritualitatea noastră particulară, inconfundabilă.

Fiind el însuși o conștiință a timpului său „(Pînă la cenușă, să fim numai flacăra)”, Studentul, în jurul căruia gravitează toate celelalte personaje, el, care la îndemnul mamei sale renunță la medicina pentru a se consacra studiului istoriei și care deprinde de la profesorul său, deci de la Filozof, nu numai respectul desăvîrșit pentru adevăr, dar și mijloacele cele mai sigure de a-l descoperi, își face din „scormonirea trecutului”, din „citirea pietrelor” („Sînt pietre sfinte !”, exclamă la un moment dat), din colecționarea mărturiilor scrise și nescrise, un adevărat ideal, un adevărat crez. Iar comunicarea cu înaintașii săi, cu străbunii neamului, devine astfel nu numai posibilă, dar și extrem de firească.

Dar, cum spuneam, mărturiile sînt depuse uneori de către înșiși făptuitorii anumitor momente istorice, cum ar fi, de pildă, străbunicul Studentului, care apare ca personaj sub numele de Umbra străbunicului. El își începe astfel îndemnul și confesiunea sa: „N-avea grijă, nu-ți fie frică de nimica, strănepoate! Eu, la vîrsta ta, eram socotit un veteran de război... M-au luat voluntar la șaptesprezece ani...” Dar, transilvănean fiind, după ce-a luptat în '914—'918 într-un război care nu era al lui, pentru împăratul austro-ungar, pentru capriciul baronilor și-al grofilor, el povestește cum „i-am strîns pe cei scăpați de pe fronturi, sănătoși și schilozi laolaltă, și ne-am dus la curtea baronului, am slobozit vitele din grajduri și oile din ocoale, le-am dat

drumul slugilor (...), le-am împărțit bucatele din hambare și slîcina afumată din pod, butoaiele din pivnițe și mierea din stupină”, și astfel a început Revoluția, povestește mai departe Străbunicul, ca-n 1848, pe Cîmpia Libertății. Pentru aceste fapte, el și ceilalți ca el aveau să suporte temnițele și silniciile stăpînirii străine. Dar, în cele din urmă, în fruntea delegaților din satul său, trimiși la Alba Iulia să hotărască o dată pentru totdeauna destinul Transilvaniei, avea să strige și el, din adîncul inimii, în acel neuitat 1 Decembrie 1918: „Noi vrem să ne unim cu țara !”, înțelegînd să răzbune astfel „o mie de ani de suferințe”.

Cu totul remarcabil este dialogul dintre maestru și învățcel sau, vorbind în termenii pe care ni-i propune piesa lui Ion Brad, între Filozof și Student. Dincolo de toți, și de toate cele ce se petrec în jurul lor, relațiile dintre cei doi devin, într-un anumit sens, cele dintre tată și fiu, și anume în sensul în care un părinte știe că are menirea să i lase fiului său, alături de bunurile sale pămîntești, toată înțelepciunea sa, tot așa cum fiul știe să primească de la înaintaș, să conserve și să sporească aceste neasemuite bunuri, să ducă mai departe, nealterat, mesajul său întru dăinuire.

De altfel, remarcînd adîncimea observațiilor dintr-un studiu întocmit de Student, privind „sensul istoriei în muzeele populare de artă din Transilvania” Filozoful este incredințat că moștenirea sa încapă pe mîini bune, ceea ce-l determină să-și deschidă întreg sufletul în fața tînărului său confrate, căruia îi împărtășește nu numai amintiri personale despre Blaga, dar și destăinuie, în amănunt, propria sa filozofie de viață, moștenirea sa cea mai de preț. Iată doar cîteva dintre aceste „învățături”, de o profundă actualitate, ce se constituie în veritabile aforisme privind sensul adevărat al istoriei: „Fără izvoare, dragul meu, fluviul mare al istoriei ar secătui, ar rămîne cu albiile goale...” ; „Numai revoluțiile adevărate răscolesc straturile adînci ale ființei umane, ca uraganul oceanele...” ; „Dar și tu ești un luptător... Pe cîmpul ideilor, unde, uneori, e mai greu decît pe cîmpul de bătaie” ; „Nu există, tinere, două feluri de probități, una profesională și una de-acasă, cum s-ar zice intimă, de toate zilele” ; „nici un istoric nu se poate numi așa, dacă nu reface personal itinerariul lui Odiseu” ; „Datele și faptele exacte vorbesc mai convingător decît orice interpretare... De aceea, avînd de partea noastră adevărul și dreptatea istoriei, ne putem permite să fim calmi și obiectivi”.

Vorbind despre viitor și afirmînd că rolul istoriei este acela ca „acest viitor să fie scutit de tragicele erori ale trecu-



tului, pentru ca istoria să nu se repete în ceea ce-a avut abominabil", Filozoful pledează, cu toată puterea sa de convingere, pentru ideea de a ne concepe și trăi viața în așa fel, încât „să putem porni, chiar ca indivizi, nu numai ca popoare, de la ceea ce ne unește, nu de la ceea ce ne dezbină sau ne poate dezbrina...”

Este acesta, credem noi, însuși mesajul major al piesei lui Ion Brad, care are meritul, cu totul remarcabil, de a fi izbutit să introducă, într-o construcție dramatică simplă, dar deosebit de inge-

nioasă, o mare încărcătură de idei, de a fi reușit să se înscrie, astfel, prin toată problematica abordată, ca și prin modul de abordare a ei, în miezul fierbinte al actualității noastre, al modului nostru nou de a privi istoria, nu ca pe o carte de date și întâmplări, ci ca pe o realitate vie, palpabilă, în continuă mișcare, ca pe un drum necurmat și dătător de forță și de speranță, între trecutul nostru zbuțuit, dar demn, și-un viitor pe care-l vrem tot mai luminos.

**Bogdan IRAVA**

## Omul, la înălțimea moralei comuniste

Este de domeniul evidenței capacitatea lui Paul Everac de a-și dezvoltat subiectele în cheia dezbaterii, în care nimic din ceea ce fundamentează discipline aparținând științelor sociale — etica, politologia, sociologia ș.a. — nu rămâne în afara paginii. Între operele sale de referință pentru dramaturgia contemporană, cuprinsă în seria începută de **Camera de alături** și continuată de **A cincea lebădă**, **Cartea lui Ioviță**\* merită o atenție specială, ca o faptă artistică de toată lauda, impunând prin altitudinea ideatică și tensiunea dialogului.

Departate de a fi o simplă „copie după natură”, drama lui Ioviță este verosimilă; au împărtășit-o — mai ales în primele decenii ale revoluției socialiste — nu puțini dintre cei care au gândit și acționat ca el, hărăziți să ardă pentru triumful unor nobile idealuri. Comunist prin convingeri, Ioviță — simbol al creatorului afirmat în perimetrul cercetării tehnico-științifice — relevă structura umană modelată în „retortele” unei societăți pentru care „binele suprem” îl reprezintă fericirea tuturor. Suferința lui nu se nutrește dintr-o alterare a personalității; nici nu trăiește, de altfel, iluzia că ar deține monopolul adevărului, de unde și forța de a nu ceda pasul, abandonând proiecte, în pofida „dificultăților” țesute în preajmă, în familie și uzină. Crizele de creștere sau de înțelegere prin care trec alții — tînăra laborantă, muncitorul de la montaj, inginerul cetecist, profesorul Ilihoi, fostul coleg venit „în vizită” în țară, soția, chiar — îl consumă, firește, dar nu-l tărăzază psihic; nu se simte o clipă persecutat. Pentru el, perspectiva contează, credința în

reușita de miine, destinată optimizării producției, în puterea societății de-a face din toți fiii săi **oameni adevărați**.

Este pariul pe care Ioviță — insul ajuns să nu se teamă de pierderea scaunului și să nu ia în seamă ironiile vizînd „îndărătnicia” lui sisifică — îl propune luîndu-și drept parteneri **prezentul și viitorul**, istoria însăși. De aceea, își asumă eșecurile ca pe o dovadă a inerției; eșecurile personale îl mobilizează în muncă, relevîndu-se ca expresii ale nepuținței de moment; eșecurile semnalate de cei din jur îl îndirjesc în afirmarea necesității punerii de acord a cuvintelor cu faptele, a efortului prin care fiecare, indiferent de fotoliul social ocupat, să depășească subiectivitatea în a judeca o situație. Ioviță lucrează la desăvîrșirea unei opere de anvergură politică: prin urmare, pledoaria sa pentru o mai dreaptă privire asupra prezentului și o mai energică implicare a tuturor, e dublată de o răspundere pe măsură față de destinul construcției noi orînduirii.

Blamînd optica îngustă, pozițiile egocentriste, filosofia despăcării firului în patru, defetismul celor care descoperă, pretutindeni, „contradicții” antagoniste, **Cartea lui Ioviță** se constituie ca o autentică și inspirată operă de tranfigurare artistică, deloc circumstanțială, a concepției românești despre superioritatea moralei comuniste, despre esența și finalitatea educației umanist-revoluționare. Refuzul speculației ieftine, înscrierea dialogurilor — trecute în secvențe dramatice memorabile — într-o amplă dezbateră de un exemplar caracter democratic, primatul argumentului susținut cu un patos lucid — denotă maturitatea ideologică și politică a personajului. Întruchipare exponențială a uneia dintre vocile auctoriale de relief ale culturii și artei noastre naționale contemporane.

**Ion B. VICTOR**

\* Paul Everac, *Cartea lui Ioviță*, piesă publicată în volumul „Parabole dramatice”, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 1983 și aflată în repertoriile mai multor teatre.

# Cînd personajul principal este democrația

Fiecare piesă își are destinul ei. Mai vesel, mai trist — după cum i-a fost urșita. Calitatea de dramaturg în retragere, pe care mi-am asumat-o de bunăvoie și nesilit de nimeni, îmi îngăduie a privi înapoi cu înțelegere (și nu cu minie), încercînd a pricepe cît a însemnat necesitatea și cît împlinirea în viața cea de toate serile a pieselor mele. Mai bine și exact spus, a **spectacolelor**, fiindcă teatrul scris e cel pe care dorim a-l scrie și, nu-i așa, n-are nimeni a ne clătina condeiul atunci cînd îl aplecăm asupra filei albe. Asta, teoretic vorbind, intrucît drumul de la gînd la piesă rămîne condiționat, în bine ori altminterea, de atmosferă, climat, deschidere, context etc., etc. — adică, de întreg arcul de cerc aflat între **necesar** și **întîmplător**. Și dacă, de la gînd la piesă, drumul pare scurt și lesnicios (aparență care, se va vedea, înșală), segmentul următor al drumului, acela de la piesă la spectacol, este infinit mai meandrat. În prima etapă, autorul piesei pare suveran. În a doua, prerogativele suveranității translează către alte (lîrești, necesare...) compartimente. Examinînd ceva mai atent etapa a, vom desluși, poate chiar cu o anume surprindere, că lozinca „hîrtia e a mea!” rămîne, pînă la urmă, o dulce amăgire. Piesele nu-s vietăți anaerobe, capabile să răsără fără aer și lumină. Iar aerul și lumina = epoca. De ani și ani mă preocupa soarta vechii „Academii Mihăilene” de la Iași. N-am scris piesa **Hardughia**\* decît după Congresul al IX-lea al P.C.R., și aceasta nu din considerente conjuncturale, inclu-

zind și mărunțul conformism comod. Există o idee, aveam un **story**, dar făptura piesei nu se întrezărea nicidecum. Ea a apărut și s-a numărat, la loșorul ei modest, printre roadele unei deschideri generoase în gîndirea întregii epoci, ale unei modificări hotărîte a mentalităților, ale suflului înnoitor ce a început să anime viața politică românească. Eroul principal al piesei nu-i, cum au crezut unii, cutare **hardughic**, utilă sau inutilă la un moment dat; personajul principal este **democrația**, democrația muncitorească, democrația de partid, așezate, începînd cu al IX-lea Congres, la locul și rangul cuvenit în societatea românească. **Sporul** din care a răsărit piesa nu se putea dezvolta decît în acest climat stimulator, constructiv, eliberat de dogme și prejudecăți. Tot celui de-al IX-lea Congres consider că-i dătoresc și piesa **Reduta și șoarecii**. Să mă explic: **dreptul la istorie** se cucerește, iar noi, românii, am început să ne apropiem de adevărul istoriei mai ales după 1965, cînd s-au deschis cercetării și interpretării în respectivul domeniu orizonturi noi și au fost posibile demersuri reparatorii în zone și „felii” de timp considerate, pînă atunci, deplin elucidate și „fixate” istoricește. Reabilitarea propusă în **Reduta și șoarecii**, plauzibilă ori nu, întemeiată pe interpretări cutezate de un nespecialist, n-aș fi încercat măcar s-o aștern pe hîrtie în absența reazimului oferit de documentele memorabile ale Congresului IX, apte să se constituie într-un convingător argument al **necesității**. De la care încolo, rolul mărunț al **întîmplării** a avut și el un cuvînt de spus (uneori, chiar spectaculos!) în destinul cutărei scrieri dramatice. Dar, despre **întîmplare**, cu alt prilej.

Mircea Radu IACOBAN

\* *Mircea Radu Iacoban, Hardughia, publicată în volumul „Și alte piese, Editura „Junimea”, Iași, 1985 și reprezentată la Teatrul Național din Iași.*

## Libertatea de a ne aminti că sîntem români

Orice piesă de teatru, intrucît este o creație, are o justificare interioară, care ține de creator, dar și una exterioară, legată de contextul social, de momentul conceperii și realizării ei, adică de timpul și istoria colectivității căreia îi aparține dramaturgul. Această a doua justificare este foarte importantă pentru comentarea mai cu seamă a piesei istorice. Istoria literaturii noastre a consemnat totdeauna cu admirație apariția marilor creații ale dramaturgiei istorice românești inspirate de marile momente de entuziasm ale poporului. pregătind sau im-

plinind idealurile naționale și social-politice.

Dramaturgia contemporană și-a îmbogățit repertoriul cu o importantă creație de piese istorice, care i-au conferit un aspect militant de certă valoare și un suflu puternic de înalt patriotism. Teatrul istoric contemporan a apărut datorită unui moment precis din evoluția politică a societății noastre postbelice: Congresul al IX-lea al P.C.R., congres care a deschis larg porțile spre libertatea de creație, dar și spre libertatea de a spune adevărul.



Prima mea piesă istorică, **Io, Mircea Voievod\***, am scris-o fiindcă am putut lucra fără opreliști, fiindcă am avut libertatea de a-mi exprima dragostea de patrie fără să fiu tras de mîncă de obtuzitatea unora și chiar de reaua-credință a altora.

La scurt timp după Congresul al IX-lea, Teatrul Dramatic din Constanța mi-a comandat o piesă care să aibă ca erou pe marele Mircea Basarab, voievodul care a adunat laolaltă pămînturi românești și a cărui țară se întindea de la Severin și Făgăraș pînă la Marea cea Mare. Cere-rea teatrului nu a fost întîmplătoare: de atunci se putea scrie despre trecutul nostru! Întîmplător a fost doar faptul că mi-au cerut mie să scriu piesa. După un deceniu și jumătate de istorie mult falsificată de către oameni fără știință și mai ales fără simțire românească, puteam, în sfîrșit, să bem din izvorul de apă vie al tulburătorului și gloriosului nostru trecut.

Aveam libertatea de a ne aminti! De a ne aduce aminte că sîntem români, că vorbim o limbă latină, că avem dreptul asupra pămîntului nostru, că de două milenii avem aceleași idealuri de unire, de libertate și independență, că am fost de multe ori crotopiți, dar niciodată clințiți de pe bucata noastră de țară și din idealurile cu care ne-am hrănit veacurile. A uita trecutul este o crimă față de adevăr și față de prezent. Cum să știm cine sîntem, dacă nu știm cine am fost? Cum să întrezărim viitorul, dacă nu știm cine sîntem? Avem nevoie de amintiri, de toate amintirile patriei, pentru că avem nevoie de adevărurile ei. Tradiția, prin

transmiterea de valori spirituale de la o generație la alta, este un factor hotărîtor în evoluția unui popor, mai ales a unui popor ca al nostru, cu două mii de ani de patrie. Și au fost ani cînd mai mult se tăcea decît se vorbea despre trecut. Ca și cum ne-ar fi fost rușine cu el. Ca și cum s-ar fi vrut să fie uitat, pentru a se pune altul, fals, în locul lui. Ca și cum noi n-am fi fost făuritori de istorie și am fi căzut așa, dintr-o dată, din cer, trezindu-ne pe un pămînt al altora. Cum aș fi putut să scriu înainte de Congresul al IX-lea despre marea diplomatie a lui Mircea Voievod, care la 1400, în timp ce monarhii Europei se războiau ca să-și fure unul altuia pămîntul, se amesteca în luptele din jurul tronului otoman, pentru a sprijini un sultan care să-i fie prieten și cu care să realizeze o pace pe malurile Dunării? Cum aș fi putut să scriu despre conceptul **romănesc** de libertate, din acel veac în care **un** domnitor român înțelegea că țara e tot pămîntul locuit de români și că libertatea de a trăi fără tutori imperiali stătea la temelie viații însăși, că nu concepem să trăim la remorca nimănui?

Toate piesele istorice pe care le-am scris, începînd cu **Io, Mircea Voievod**, le-am conceput ca acte politice puse în slujba istoriei și a adevărurilor românești care o străbat de la un capăt la altul. 23 August 1944 n-ar fi fost posibil dacă n-am fi avut un Mărășești 1917, victoria din 1877, revoluția din 1848 și toate victoriile și revoluțiile secolelor din lungă și permanentă noastră istorie în răstimpurile căreia am creat **Miorița** și pe **Meșterul Manole**. Teatrul istoric a devenit și rămîne o tribună de la care pledăm cu argumentele trecutului pentru izbînzile viitorului.

**Dan TĂRCHILĂ**

---

\* *Dan Tărchilă, Io, Mircea Voievod, piesă publicată în revista „Teatrul”, nr. 8/1966 și reprezentată pe scenele mai multor teatre*

# Festivalul Național „Cîntarea României“

— minunat cadru de valorificare  
a talentelor din rîndul poporului

## Amatorii văzuți de actori și regizori profesioniști

Concursul de interpretare teatrală „Masca“, rezervat actorilor amatori, organizat de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București, de Consiliul Municipal al Sindicatelor București și de Centrul de Îndrumare a Creației Populare și al Mișcării Artistice de Masă al Municipiului București, a adus în fața unui juriu format din actori și regizori consacrați peste douăzeci de formații teatrale de amatori. Această interesantă trecere în revistă a celor mai buni interpreți amatori ne-a dat posibilitatea unei anchete în rîndul actorilor și regizorilor din juriu despre rolul mișcării teatrale de amatori, despre implicarea profesioniștilor în ridicarea calitativă a acestei mișcări. Au fost puse următoarele întrebări :

1. Ce înseamnă pentru dumneavoastră actorul amator ?
2. Ce interpretări v-au reținut atenția și prin ce ?
3. În ce privește jocul actorilor, alegerea repertoriului, ce ați trece la capitolul neîmpliniri ? Ce concluzii s-ar desprinde pentru munca profesioniștilor cu actorii amatori ? Ce recomandați în vederea unei colaborări eficiente între profesioniști și amatori ?

### MONICA GHIUȚĂ, de la Teatrul Mic

**1** Un om curajos, altruist, sensibil, generos, iubitor de oameni, de frumos. Am toată stima pentru acest om care își depășește condiția pentru a se exprima și în alt univers, cu umilință, credință și dragoste.

**2** Aș remarca câteva nume de actori amatori al căror joc firesc și lipsit de ostentație m-a cucerit : Leona Iancu, Gianina Aron — Teatrul Muncitoresc I.C.T.B. ; Costin Crețu — Institutul de Proiectări Căi Ferate ; Aurel Demetriu, Silvia Borgeanu — Clubul Sindicatelor Sanitare ; Eudine Croitoru, Marian Sultănoiu, Carmen Popescu, Sorin Savin, de fapt majoritatea celor de la Clubul I.C.T.B.

**3** Mi-aș permite să observ că se manifestă cîteodată un anumit dezechilibru între text și posibilitățile interpretului ; expedierea textului uneori fără aprofundarea sensurilor ; ritmurile, nuanțele de „umbră“ și „lumină“ ale textului nu sînt întotdeauna puse în evidență cu grijă.

Acolo unde instructorul este un profesionist de talent, cu experiență în lucrul cu amatorii, acolo



roadele colaborării s-au văzut — începînd cu distribuția, care are un rol primordial în spectacol (mă bucur că am văzut spectacole, în sensul cel mai bun al cuvîntului, deci am urmărit echipe care au realizat momente de reală emoție). Cred că unele colective ar putea să atace marele repertoriu pe scena teatrului de amatori, iar instructorii ar putea avea mai mult curaj în alegerea textelor de teatru bune.

## DINU CERNESCU, de la Teatrul Mic

**1** Aș vrea să explic ce înțeleg eu prin profesionist și amator. Un exemplu: eu sînt amator de muzică, însă profesioniști ai muzicii sînt Cristian Mandeal sau Horia Andreescu. Eu sînt amator de pictură, profesioniști ai picturii sînt maestrul Corneliu Baba sau Piliuță. Nu înțeleg de ce unii caută o apropiere între noțiunea de actor amator și cea de actor profesionist. Ați auzit de chirurghi amatori? Vreau să fiu clar: poziția mea nu privește cu superioritate pe actorii amatori și munca lor. Vreau doar să delimitez. Există șoferi amatori mai buni decît cei profesioniști, însă ceea ce este valabil în circulația rutieră, nu poate fi valabil în domeniul artei. În artă nu există decît un singur criteriu — talentul. Există actori înscrși în schemele teatrelor ca profesioniști și care manifestă lipsuri profesionale, după cum există actori amatori care joacă la un nivel ce se apropie simțitor de cel al profesioniștilor. Mutații dintr-o categorie în alta au existat, cel mai bun exemplu fiind Gheorghe Dinică, „descoperit” în echipa de amatori a P.T.T.R., în **Jocul de-a vacanța**. Însă trecerea dintr-o categorie în alta se datorează numai incomparabilului său talent, care a făcut din el unul dintre actorii de neînlocuit ai teatrului românesc.

**2** Am văzut cu mare interes spectacolul scris de Dragomir Magdin. Am fost fermecat de text și de ușurința jocului de cuvinte. Îmi permit să cred că autorul va fi un foarte bun dramaturg. Am numai cuvinte de laudă pentru Teatrul Muncitoresc al I.C.T.B. și pentru formația de teatru de la ICECHIM — care a prezentat spectacolul cu piesa **Lecție de zbor** de Mihai Ispirescu în regia lui Mugur Arvunescu — spectacol excelent, regie inspirată, decor foarte bun și interpretare impecabilă. În schimb am văzut **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă** de Tudor Popescu, interpretată de Teatrul Muncitoresc al Întreprinderii „Electronica Industrială”, unde oameni contemporani vorbeau despre probleme contemporane, fals, stîngaci; aveam senzația că văd niște muncitori care se chinuie să facă pe muncitorii.

**3** Sînt un regizor care a înțeles că sînt importante și piesele contemporane, de autori români contemporani. Cine poate să fie mai apropiat de problemele muncii, ale muncitorilor, textiliștilor, strungarilor, decît ei înșiși? Iată de ce nu mi se pare binevenită includerea în repertoriul echipelor de amatori a unor piese „de stil”. Sigur că înțeleg dorința firească de „travestire”, proprie artistului. Niciodată, însă, niște neprofesioniști nu vor putea rivaliza cu cei care s-au școlit în ani de practică teatrală în a purta un costum, în a cînta. (Există o întregă „școală a purtării fracului”, școală



Mihaela Eftinoiu, Clubul  
Sindicatelor Sanitare

Felicia Timariu în „Auto-  
graful” de Paul Everac,  
I.C.H.





Gianina Aron în „O clipă de încredere” de D. Magdin, clubul I.C.T.B.

Nicolae Cosma în „Constelații de vânzare” de Dan Tărchilă, Clubul Sindicatelor din Comerț



care din păcate se pierde.) Ca să revenim la problema repertoriului, cel mai bun exemplu, după părerea mea, a fost dat de cei ce au ales **Lecția de zbor** sau **O clipă de încredere**. Și iată că aceeași instituție, aceiași oameni, aceiași actori, adică I.C.T.B., a prezentat un spectacol pe texte de Nichita Stănescu, unde niște foarte buni interpreți se chinuiau să descifreze sensurile atât de greu de descifrat ale mării poezii. Recunosc, fără nici un fel de complexe, că descifrez cu greutate poezia lui Nichita. Am văzut două sau trei recitaluri făcute după poezia lui și nu prea am înțeles mare lucru, pînă cînd, la Teatrul Mic, Leopoldina Bălănuță, în **Respirări cu Nichita Stănescu**, m-a făcut să înțeleg, cu adevărat, cît este de profund, de contemporan, de incisiv, versul poetului. Concluzia logică: nu trebuie să ne întindem mai mult decît ne țin puterile.

### GILDA MARINESCU, de la Teatrul „Nottara“

**1-2** Întotdeauna am privit cu plăcere spectacolele actorilor amatori, pentru prospețimea și plăcerea cu care sînt jucate. Actorul amator are față de profesionist avantajul lipsei de rutină. Cînd urcă pe scenă, el aduce cu sine bucuria de a se putea exprima cu toată naturalitatea și ingenuitatea.

**3** Nu sînt de acord cu încercarea unora de a-i imita pe profesioniști imprumutînd exact ce nu trebuie, adică trucurile care există în orice meserie. Puterea de convingere a unui spectacol de amatori vine și din pasiunea cu care este jucat, tineri și vîrstnici alături formînd, pentru cîteva ore, o familie. Repertoriul, ca să-și ajungă scopul educativ și artistic, trebuie să pună accent pe piesa contemporană. Marile titluri și mării autori clasici presupun profesionalism. Aici, situația se complică, și cei care încearcă să atace asemenea partituri riscă să le deformeze. În piesa contemporană actorul amator vine cu experiența lui de viață, uneori mai bogată decît a profesionistului. Colaborarea dintre profesioniști și amatori se petrece la nivelul îndrumării. Mulți colegi ai mei îndrumă cu căldură pașii pe scenă ai celor care vor să alcătuiască o echipă de teatru. Ei nu fac propriu-zis regie, cît mai degrabă îi ajută, cu știința lor, să rostească un text pe scenă curat, cu simțirea talentului nativ, după cum o cere personajul.

### CORNEL VULPE, de la Teatrul de Comedie

**1** Înainte de toate, aș dori să-mi exprim toată admirația și respectul pentru acești oameni minunați, iubitori de artă, care, pe parcursul celor patru zile de concurs, mi-au oferit prilejul să trăiesc, nu o dată, clipe de sinceră și autentică transfigurare artistică. Îi asemăn celor ce, atrași de vraja mării, nu se mulțumesc doar să o admire de undeva de pe țărm, ci se aruncă temerar în valurile ei încercînd s-o înțeleagă, să-i smulgă tainele, să o înfrunte, și, de ce nu, să o cucerească.

**2** Unii s-au apropiat mai mult de țintă, alții mai puțin, dar de admirat sînt cu toții. Au trecut prin atîtea chinuri și emoții încît ar fi păcat ca printr-o apreciere personală și poate su-



biectivă, sau prin vreo omisiune, să le umbresc bucuria cu care se dăruie teatrului. De aceea, voi evita s-o fac.

## CATIȚA ISPAS, de la Teatrul Național

**1** Am față de acești oameni, care vin din pasiune și care consumă puținul timp liber ce îl au făcând ceea ce noi facem ca o profesiune de bază, o stimă deosebită. Înțeleg fascinația teatrului asupra lor, căci știu că cine a gustat o dată din praf de scenă nu mai poate fără. Cu siguranță că această activitate le oferă satisfacții, le disciplinează comportamentul interior, îi învață să-și stăpânească simțirile, deci și emoțiile. Nu e ușor nici pentru un profesionist să apară în fața altor ochi, să se lase judecat, să încerce, prin arta sa, să educe.

**2** În mod special mi-a plăcut *Lecția de zbor* de Mihai Ispirescu; e mai aproape de felul meu de a aborda viața. Interpretii acestei piese, cit și cei din spectacolul *Autograf* de Paul Everac, mi s-au părut adevărate echipe. Ca individualități, i-aș numi pe Gianina Aron și pe Iulius Liptat de la Teatrul Muncitoresc al I.C.T.B., prezenți în piesa *O clipă de încredere* de Dragomir Magdin. De asemenea, în *Ziua Dochici* de Mihail Sadoveanu, Rodica Filip mi-a atras în mod special atenția.

**3** Au fost inspirați cei care au optat pentru teatrul scurt cu probleme de actualitate. Abordarea unui repertoriu consacrat necesită o știință în plus, pe care o are profesionistul, cel care învață să-și prelucreze și să-și adapteze datele de talent. De aceea, în *Titanic vals* sau în *Momente Alecsandri*, s-a simțit prea mult amatorismul. Deci, ca recomandare — repertoriu contemporan.

## VALERIA SITARU, de la Teatrul Giulești

**1-2-3** Prin dicționare se spune că „amator“ este cel iubitor, cel îndrăgostit de ceva. „Amatorium medicamentum“ este leacul care deșteaptă iubirea.

Urmărind concursul de artiști amatori, mă întreb spre ce se îndreaptă acești oameni minunați și mașinile lor zburătoare, ce iubesc ei? Care este amatorium medicamentum în cazul lor?

Oare cel tânăr va căuta să dea un sens acestei pasiuni, va găsi în sine puterea de-a legaliza această iubire? Va merge la institutul de teatru spre a-și încerca șansa de-a deveni profesionist?

Cel vîrstnic, fascinat de mirajul imaginarului, va merge mai des la teatrele profesioniste, îi va aștepta pe actorii sacri după spectacol să le stringă mîna?

Sau atît cel tânăr cît și cel vîrstnic vor fi așteptînd următorul concurs pentru colecționarea unor noi diplome?

Sau nici una din cele trei.

*Mulțumind tuturor, am încheia scurta noastră anchetă cu cuvintele lui Mircea Albulescu, președintele juriului: „Toți sînt niște oameni minunați. Vor teatru. Iubesc teatrul. Acesta este lucrul cel mai important“.*

Anchetă realizată de Laura GRÜNBERG  
Fotografii de SZEKELY ALEXANDRU



„Lecția de zbor“ de Mihai Ispirescu în interpretarea actorilor amatori de la ICECHIM

# PREZENȚE ROMÂNEȘTI LA ÎNTÎLNIRI INTERNAȚIONALE

## CONGRESUL AL X-LEA AL ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE A CRITICILOR DE TEATRU

### Tema dominantă

#### — pacea

Un evantai larg de idei și de probleme a fost atins în cadrul Congresului al X-lea al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, desfășurat la Berlin sub cuprinzătoarea temă „Rolul teatrului și al criticii teatrale în istoria unui oraș, a unui teritoriu, a unei regiuni culturale”. Numeroaselor expuneri cu caracter teoretic, jalonând evoluția teatrului și a criticii în diverse regiuni ale lumii, în strînsă interdependență cu evoluția societăților respective, li s-au alăturat comunicări, intervenții, puncte de vedere cu privire la starea actuală a teatrului și a criticii, în raport cu dezvoltarea impetuoasă a mijloacelor de comunicare audio-vizuale și a artelor spectacolului de diverse genuri, cu diferite structuri social-economice, cu tradițiile culturale, cu complicatele fenomene și evoluții ale lumii contemporane. S-a evidențiat și cu acest prilej cât de necesare sînt aceste schimburi, confruntări de informații, de idei, de opinii și experiență, pentru orizontul de cunoaștere al criticului, pentru lărgirea capacității sale de înțelegere și apreciere a fenomenului teatral național în perspectivă universală.

S-a revenit cu insistență la o temă, care a format obiectul unui întreg congres internațional (al IX-lea congres al AICT, Roma, 1985) și care pare să constituie o obsesie a lumii teatrale din multe țări, și anume, locul și perspectivele artei teatrale în raport cu invazia mijloacelor mass-media, exprimîndu-se convingerea că, în ciuda aparentei sau vremelnice sale marginalizări, teatrul va dăinui, datorită specificului său de artă a comunicării umane directe, de spațiu al comunicării spirituale, capaci-

tății sale de a angaja un dialog viu cu publicul asupra unor probleme existențiale de cel mai acut interes. S-a atestat, totodată, importantul rol al teatrului în definirea și afirmarea identității culturale a unui popor, în condițiile dominației neocolonialiste. S-a remarcat fenomenul pozitiv al întoarcerii teatrului la matcă, în sălile sale, după anii de peregrinări prin garaje, subsoluri, antrepozite dezafectate, regăsirea unei „poetici a memoriei” și a valorilor literare ale textului dramatic, ca un argument al recuceririi publicului. S-au conturat unele tendințe actuale, printre care recurgerea frecventă la mari opere ale prozei literare, ca material de bază pentru realizarea unor spectacole de amploare epică; s-a încercat o delimitare a artei teatrale create de artiști profesioniști față de aceea practică de amatori, constatîndu-se că de diferit este înțeles conceptul de artist amator și că de diferit este statutul acestuia de la țară la țară; s-a semnalat locul marginal al teatrului pentru copii în multe țări, făcîndu-se apel la criticii profesioniști pentru a-și extinde activitatea și asupra acestui domeniu ținut în minorat.

De altfel, ideea responsabilității criticului, a participării sale active la procesul dezvoltării artei teatrale, a revenit sub diverse forme în multe intervenții, exprimîndu-se interogații, îndoieli, dar și certitudini, cu privire la eficiența activității critice în funcție de contextul social-cultural în care însăși activitatea artistică se desfășoară, demnitatea profesiei fiind subliniată în mod semnificativ.

Dincolo de toate deosebirile de context și de experiență, pe deasupra distanțelor geografice, culturale, sociale și politice, o idee majoră comună s-a făcut auzită, întrunind adeziunea unanimă, manifestîndu-se atît în spiritul deschis, de cooperare, și în voința evidentă de cunoaștere și înțelegere reciprocă, prin care s-au caracterizat lucrările Congresului, cît și în motiunea finală, votată în unanimitate, sub titlul „Cuvînt de pace”.



„Reunită în cel de-al X-lea Congres mondial în inima Berlinului, oraș care a trăit atâtea suferințe și devastări de-a lungul întregii sale istorii, Asociația Internațională a Criticilor de Teatru își reînnoiește promisiunea solemnă de a acționa pentru o mai bună înțelegere între națiuni, face apel la conducătorii lumii să ne elibereze de amenințarea unui nou război și își reafirmă convingerea că pacea și numai pacea este condiția necesară pentru înflorirea artei.

Pacea este alfa și omega tuturor activităților sociale, oricărei producții, oricărei arte, inclusiv a artei de a trăi (Brecht)“.

Ideii de pace i-au fost dedicate și unele din spectacolele văzute cu acest prilej, de la oratoriul dramatic **Războiul n-are chip de femeie**, după romanul omonim al scriitoarei sovietice Svetlana Aleksievici, la **Troilus și Cresida** de Shakespeare. Dar, despre acestea, altă dată.

**Margareta BĂRBUȚĂ**

## Ideile se mișcă și ele

Mișcarea ideilor în galaxia teatrală continuă să fie dinamică și, în anumite perioade (și spații), strălucitoare. O caracteristică îmi pare efervescenta dezbatărilor și confruntărilor în critică și teatrologie (mai puțin în domeniul istoriografiei teatrale). A scăzut întrucâtva apetitul regizorilor pentru teoretizări, iar al scenografilor și mai mult. Destule pagini în revistele de cultură teatrală sînt ocupate de dramaturgi, care se explică, se apără, atacă. Și de critici, care analizează, compară, diagnostichează, prognozează, consacră ori desacralizează. Regizorii vorbesc îndeobște pro-domo sau acordă interviuri. Rareori abordează probleme generale. Dacă intră în cîmpul teoretizărilor, o fac cu prudență și glosînd asupra a ceea ce a fost formulat în prima jumătate a veacului nostru.

**Asociația Internațională a Criticilor Teatrali** dedică o parte din timpul afectat congreselor sale bienale, precum și seminarii, simpozioane, stagii de formare, unor probleme de larg interes. Cum, de la o vreme, unele din aceste manifestări se organizează în colaborare cu Institutul

Internațional de Teatru, în jurul mesei rotunde se află, frecvent, reprezentanți ai tuturor factorilor implicați în viața teatrală, din majoritatea țărilor lumii, ceea ce dă temperatură înaltă cite **unul** colocviu. În 1987 ne-am aflat într-o atare împrejurare la Tbilisi, unde ni s-a propus să examinăm feluritele moduri în care se coace azi, în lume, tînrul critic. În puține locuri există școli. A reieșit că tînerii critici răsar și dospesc mai cu seamă în mediile gazetărești. Dar încet și cu dificultate. Nu li se acordă suficientă încredere (și spațiu publicistic), se iau prea rar în discuție articolele și croniile lor. O studentă georgiană în teatrologie ne-a pus, tuturor participanților, întrebări patetice: Cum să-mi formez o **reputație**? Dv., cei care o aveți, cum ați obținut-o? Iar dacă dispuneți de ea, cum v-o mențineți? Apoi, printre interogațiile altora: pentru cine să se scrie? Pentru actori ori pentru spectatori? Dl. André Louis Perinetti a fost de părere că un critic e investit cu calitatea de „cel mai important spectator“, el e reprezentantul publicului și are îndatoriri de căpetenie față de public. În cazul acesta — a replicat un tînr regizor sovietic — munca noastră, a creatorilor, cine anume s-o analizeze, cînd și unde? Un nobil și vîrstnic canadian a pledat pentru „îmbinarea direcțiilor“, rotind însă numaidecît și compasul discuției spre problema participării: Cum sprijină criticul mișcarea teatrală? Dinlăuntru ei ori din afară? Nu poți fi critic profesionist — a opinat dl. Carlos Tindemans (Belgia) — fără să cunoști teoria, filozofia, practica teatrală; dacă nu știi să divulgi secretele unui text; dacă nu pricepi în ce constă regia; dacă nu concepi propria ta funcție ca socială. E important să lucrezi în mediul teatral și să-l cunoști, dar e catastrofal să fii servul unui singur teatru. Criticul nu e un spectator, ci un specialist. Pentru noi — a părut a adăuga delegatul chinez — a forma criticii înseamnă a-i obișnui cu libertatea stilurilor și a-i familiariza cu teoriile din alte culturi moderne. Luptăm împotriva oricărui primitivism și acordăm loc larg experiențelor. Am ajuns la concluzia că un tînr teatrololog trebuie să parcurgă toate disciplinele prin care trec actorii și regizorii.

Expozeul meu, „Scrisoare către un tînr coleg despre mai multe feluri în care

se poate forma și în care se poate deforma", s-a referit în principal la condiția morală a criticului și la ceea ce ne place să numim conștiință profesională. Teoreticianul moscovit K. Rudnițki a fost de acord că probitatea e o piatră de încercare, dar a avut rezerve cu privire la cerința — cum i-a zis Domnia sa — „îndopării“ cu cunoștințe din alte domenii. Profesorul italian Renzo Tian a declarat că, deși nu mai e tânăr, își asumă epistola mea ca un imbold spre caracter în critică; deoarece, dacă nu dăm dovadă de caracter și cinste, tot ce avem în rest își pierde orice valoare.

Discuția, dusă timp de patru zile, s-a dispersat pe multiple planuri. A fost bogată, polemică, a planat, s-a înălțat spre puncte fierbinți, a mai coborât și în vorbărie seacă, a propus câteva coordonate ferme ale demersului critic. Cea mai des invocată a fost angajarea. Dar, firește, fiecare înțelegând-o în felul lui. Însă nimeni n-a pledat pentru termenul contrar.

Seminarul internațional de la Budapesta a avut ca temă specificul național și universalitatea teatrului. S-a lărgit și spre „Sensul culturii teatrale“ (Ivan Boldiszar, directorul revistei „Szinház“). „Eficiența mitului“ (Sedla Shender, Turcia) și altele. Conceptele supuse discuției au născut controverse înflăcărâte și fructuoase. Căci după ce cineva a presupus că ar exista un „teatru metafizic“, favorizând „un limbaj internațional“ de natură a sfârșita „barierele lingvistice naționale“ și a produce „o sinteză mondială“, altcineva a întrebat de ce trebuie sfărâmate „barierele“ sus-numite, ce anume împiedică ele și ce exemplu s-ar putea da de „mondializare“ a vreunui spectacol în așa fel încât să nu mai putem recunoaște nici unde și nici de cine a fost făcut. Spirituale s-au înfierbîntat și au început să scapere idei. John Elsom (Anglia) a apreciat că există „teatru național“, „teatru naționalist“, „teatru patriotic“, dar nu vede cum s-ar materializa noțiunea de „teatru internațional“; înțelege însă că spiritul internaționalist al unor opere literare sau scenice poate ajuta — dacă e autentic — la apărarea spiritului național și la potențarea atitudinilor antișoviniste. De aproximativ cinci secole trupe teatrale dintr-o țară călătoresc în alte țări, cu ceea ce a produs mai bun națiunea respectivă în materie dramaturgică și scenică, — am zis și eu — și experiența s-a dovedit fertilă. Comprehensiunea s-a realizat — se realizează și azi — nu printr-un „limbaj supranațional“ (termen cu totul imprecis și inoperant), ci prin in-

tersecții, uneori chiar osmoze (cum s-a întâmplat cu teatrul italian în Franța secolelor XVI—XVII), confluente, confruntări, competiții. Iar cea mai înaltă înțelegere reciprocă s-a obținut nu doar prin limbaje teatrale, ci cu ceea ce se spune prin intermediul acestor limbaje, prin valorificarea creatoare a tradițiilor naționale, a spiritului național. Internaționalizarea producției bulevardiere — a subliniat un delegat francez — nu-i un răspuns la problemă, căci universalizarea prostului gust nu înseamnă și difuziune a artei teatrale, ci doar consecința unui efect de demodare și senescentă. Limba națională a capodoperelor e un vehicul infinit mai prețios în comunicarea între popoare și culturi. Succesele comerciale internaționale — a subliniat Anna Földes (Ungaria) — deznatalizează, nu au un aport viu la dezvoltarea gustului și înțelegerii. E adevărat că translația dintr-un mediu cultural în altul se face cu multe dificultăți, dar experiența marilor festivaluri internaționale, ca și experiența repertoriilor diverse ale oricărui teatru național, arată că se pot lansa mesaje artistice înțelese de toți, fără afectarea identității spirituale a fiecăruia.

Poate că în viitor vom vorbi totuși în alți termeni despre specificitate și nonspecificitate — a insistat cineva. Dacă viitorul va aduce schimbări esențiale în ceea ce privește structura socială și politică a statelor de pe planeta noastră — a zis altcineva — și se va instăpîni o nouă idee de organizare a vieții, — ceea ce sperăm și dorim — e evident că, printre altele, vor suferi schimbări și terminologiile. Deocamdată, însă, rolul națiunii continuă să fie hotărîtor în existența popoarelor și toate conceptele culturale aferente își păstrează, ba chiar își sporesc sfera noțională în acest sens.

Congresul al X-lea al Asociației Internaționale a Criticilor Teatrali, de la Berlin, a adus în colocviu tema „Importanța unui teatru într-un oraș, într-un teritoriu, într-o țară“, dînd posibilitate multora din cei aproape 100 de delegați din aproximativ 40 de țări să nareze cum stau lucrurile în băștinele lor. Am produs și eu informații și considerente despre o strategie culturală exemplară, experiența românească a Teatrului Tineretului de la Piatra Neamț, arătînd în ce măsură procesul de desprovincializare culturală, alit de caracteristic țării noastre, își poate avea printre suporturi și mișcarea teatrală. Margareta Bărbuță a demonstrat că multe din teatrele românești devin, pe rînd, capitale ale mișcării teatrale, prin festivaluri și colocvii dedicate cîte unei teme,



## Respiro la Weimar

reunind în acel loc teatre și specialiști. Dinu Kivu s-a referit la descentralizarea teatrală, oferind exemple din domeniul spectacolelor pentru copii și al teatrului de amatori. Am ascultat cu interes referatul profesorului est-german Ernst Schumacher, susținând, printre altele, că și bătăliile teatrale celebre contribuie la fizionomia unui oraș. Un delegat francez informat și spiritual a vorbit despre relația dialectică dintre oraș și teatru, dintre spațiul dat și spectatorul care se dezvoltă în acest spațiu. Un gazetar sovietic a privit același raport din unghiul de vedere al urbanizării și creșterii însemnătății unei instituții teatrale într-un oraș nou. Un critic american ne-a spus că deși teatrul de avangardă la New York sau Chicago ocupă un loc mic în suprafața marelui oraș, el are o pondere culturală mult mai importantă decât coloșii de pe Broadway. Un tânăr regizor de televiziune din Berlinul occidental ne-a transmis fine distincții între „teatrul regionalist” și „teatrul de însemnătate națională”, între „teatrul de infrastructură” și cel „de suprastructură”. Un olandez inteligent ne-a vorbit despre puterea criticii moderne de a augmenta rolul teatrului în țara sa și despre capacitatea nefastă a criticii retardată de a-l condamna la convenționalism și desuetudine. Delegata portugheză s-a plîns că televiziunea lusitană nu e interesată de popularizarea celor mai bune creații de pe scenă și mai ales de răspîndirea lucrărilor curajoase ale tinerilor, acestea avînd însă parte de sprijinul oficialității și de căldura stimulatorie a publicului. Tabla de valori se schimbă în funcție de critică, iar critica e, acum, în bună parte, convinsă că noul se afirmă preponderent. Din păcate, teatrul e concentrat în Capitală, prea puțin prezent sau total absent în celelalte orașe. Dl. Léonard Kodjo, distins intelectual din Abidjan (Coasta de Fildeș) s-a referit cu tristețe la faptul că, în țara sa, deocamdată, orașul (nu e nici un teatru național) e un mormînt al teatrului de tradiție națională, și nu un factor de progres. Satul continuă să păstreze bogățiile și valoroasele tradiții. Delegați arabi, japonezi, argentinieni, sud-coreeni, turci, canadieni, finlandezi și din alte părți ale lumii au oferit date despre ce înseamnă teatrul, azi, în țările lor. Peisajul cultural planetar, policrom, de o mare diversitate ca relieful și climate spirituale, ne-a reconfortat, prin priveliștea astfel dobîndită, și ne-a îmbogățit cu sugestii.

E învederat că schimbul de idei e prețios pentru cunoașterea reciprocă și pentru apropiere; iar dialogul veritabil, colegial și franc, tonicizează spiritul.

Valentiu SILVESTRU

Plecarea la Weimar — unde urma să avem o adevărată zi de „recreație”, față de ritmul extrem de intens de pînă atunci al Congresului — a avut loc după consumarea celei de-a patra (și ultima) ședințe „pe secțiuni” prevăzute. Respiram, într-un fel, ușurat; Margareta Bărbuță și Valentin Silvestru (cei trei membri români ai AICT alesesem — independent unul de celălalt — să participăm la lucrările aceleiași secțiuni, a treia, „Rolul teatrului în cultura urbană a secolului XX”) vorbiseră și fuseseră ascultați cu interes, cu o zi înainte, eu îmi expusesem punctele de vedere în legătură cu teatrul pentru copii și teatrul de amatori chiar în aceeași dimineață, „maurii” își făcuseră deci „datoria”. Partea grea se terminase și se părea (după cum aveau să afirme factorii responsabili) că ne achitasem de ea onorabil. Mai aveam în față doar ședința plenară finală, avînd ca punct de maxim interes alegerea noii conduceri a AICT.

Plecarea s-a făcut cu autobuzele, pe la șapte seara, iar sosirea — nu la Weimar, ci în apropiere, la Erfurt, unde am fost găzduiți — pe la miezul nopții; în pofida orei înaintate, organizatorii au fost — și de această dată — ireproșabili. Din Erfurt, se înțelege, nu am văzut mare lucru, am admirat doar a doua zi dimineața, de la etajul 23 al hotelului la care locuiam, panorama orașului vechi, care mă lăsa să înțeleg că am intrat în Thuringia, leagănul Nibelungilor. Dar Weimarul mă atrăgea ca un magnet, ca o altă Arcadie în care să mă mîndresc că am fost...

Totuși, contactul cu Weimartul a mai fost aminat cu o clipă, de fapt cu o oră, pentru a ne îngădui un popas de reculegere pe colinele Buchenwaldului. (Straniu și încrîncenat sentiment de culpabilitate, pentru un om care nici nu se născuse cînd aici începuseră să fumege, dincolo de coroanele seculare ale stejărilor, sinistrelle cuptoare!) John Elsom, președintele în funcție al A.I.C.T. (avea să fie reales, de altfel), a depus o coroană de flori din partea Congresului. Afară ploua cu găleata și încercam în zadar să-mi imaginez cum arăta pădurea din jur vara pe vremea cînd se plimba cu caleașca pe aleile ei Goethe,

pe vremea cînd spiritul german născuse doar însemnele cele mai înalte ale umanismului, nu și contrariul lor.

În fine — Weimar și, aproape fără tranziție, vizitarea casei-muzeu în care a locuit Goethe, în care a fost definitivat Faust. În trecere, zărisem și casa lui Schiller (în renovare), ba chiar și celebrul hotel „Elephant” (alături e casa în care s-a născut Bach), în care rezida — detaliu picant, dar nici geniile nu sînt ferite de asemenea detalii — seducătoarea Lotte. Titanului din Weimar nu-i trebuiau mai mult de cinci minute ca să ajungă la ea.

Am fost întotdeauna (poate și pentru că în tinerețe am practicat și meseria de ghid) adversarul vizitelor grăbite, în grup, prin muzee și locuri de rezonanță culturală, vizite nepropice — după mine — pentru o confundare profundă și profitabilă în atmosfera celor ce le-au creat sau însuflețit odinioară. Totuși, casa Goethe și muzeul de artă (ultimul, pentru a arunca măcar o privire originalelor tablourilor celor doi Cranach, pe care le știam destul de bine din reproduceri). M-a bucurat mai mult plimbarea — de unul singur — pe străzile Weimar-ului, cînd încercam (și citeodată aveam senzația că reușesc) să aud ecoul pașilor lui Goethe, Herder, Schiller, Liszt, Gropius și alții altora. Paradoxal — era o iluzie nu tocmai greu de creat, căci mă strecuram tot timpul printr-o mulțime de studenți (atît de ușor de recunoscut, în orice parte a lumii, și în orice timp), care îmi dădeau senzația că respir același aer ca și iluștrii mei predecesori, aerul miraculos al acestei venerabile cetăți universitare.

Intermezzo-ul Weimar s-a încheiat — pentru cohorta noastră poliglotă de congresiști — cu un spectacol (făcea parte din ritualul imuabil al fiecărei zile), un spectacol surprinzător, căci pînă atunci crezusem — credință eronată, desigur, ca orice idee preconcepută — că floarea teatrului est-german se găsește la Berlin. Ei bine, o asemenea floare exista și la Weimar (vor fi fost mai multe, dar aceasta ne fusese nouă hărăzită) și era spectacolul regizorilor Peter Schroth și

Peter Kleinert cu tripticul lui Volker Braun intitulat Siegfried — Înțelegerea (sau poate Conspirația — n.n.) femeilor — Furia teutonă, O piesă de o construcție ciudată, amplă, cu ritmuri de epopee, care relua mereu, obsedant, același motiv al nașterii și perpetuării războiului, într-un ciclu infernal („război după război”, războiul care naște război), urmărit din negura istoriei — luptele Nibelungilor — pînă la epocile moderne; plutea din nou, și în sală, amintirea Buchenwaldului. Război în care o parte din vină revine și femeilor — ca factor instigator (de unde și ideea conspirației, ale cărei rădăcini se regăsesc în conflictul dintre Brunhilde și Krimhilde), dar căreia ultime și definitive victime îi sînt, etern, aceleași femei. Text complicat (și mai complicat de urmărit pentru mine, cu cunoștințele mele mai mult decît aproximative de limbă germană), arborescent, dar pe care îl simți viguros și plin de patimă.

Spectacolul, la rîndul său, era ieșit din comun. Folosea o varietate derutantă de formule artistice („preistoria” era relatată cu ajutorul teatrului de păpuși, pentru ca vremurile mai apropiate să fie punctate pînă și de proiecții cinematografice), tratat, în general, într-o manieră violent expresionistă, încărcată de simboluri, abundînd în scene șocante. Șocante însă numai pentru moment, pentru că imediat le intuiai perfect integrate, necesare montării. De altfel, violența era mai mult imagistică și permanent subliniată de jocul excelent, de o maximă dăruire, al interpreților principali (i-am remarcat în special pe Karin Schroth — Brunhilde, Martina Schumann — Krimhilde, Detlef Heintze — Siegfried și Bernd Lange — Hagen).

...Ne-am întors la Berlin spre ora trei noaptea, încărcăți — eu, cel puțin — de sunete și imagini — unele nebuloase, altele încă vii, percutante — cu nostalgia unui sejour mai lung (cine știe cînd realizabil?) la hotelul „Elephant”, la umbra lui Goethe și a Lottei.

**Dinu KIVU**



# PRIMA ÎNȚILNIRE MONDIALĂ A REVISTELOR DE TEATRU

## Condiția jurnalismului de specialitate

S-au abordat multe subiecte, dintre cele mai felurite, la **Prima întâlnire mondială a revistelor de teatru**, ținută, nu de mult, la Messina-Taormina (Italia). Și asta nu pentru că participanții, văzându-se întâia oară în viața lor, ar fi avut să-și mărturisească ațitea lucruri, încît numai la o selecție nu le-a stat gîndul, ci pentru că, în general, reuniunile culturale internaționale dau fiecărui participant, în numele schimbului fructuos de idei, dreptul de a spune cam tot ce-i trece prin cap. Astfel, s-a întîmplat că unii delegați s-au mărginit la o prezentare, mai mult sau mai puțin critică, a teatrului din țara lor. Alții s-au oprit la propriile publicații, în efortul, firește pentru niște redactori-șefi, de a ne convinge că merită cumpărate. Dacă multe subiecte abordate au fost rodul unei clipe de divagație intelectuală, ca să nu-i zicem, gen „hai, să spun și eu ceva”, cel vizînd situația revistelor de teatru în lumea de azi s-a dovedit de o necesitate organică. Din înregistrările multor intervenții, ca și ale multor convorbiri bilaterale, s-a conturat adevărul că, pentru revistele din lumea occidentală îndeosebi, e vorba de o chestiune de viață și de moarte. Și, aceasta, din mai multe motive. Unul ar ține de condiția generală a presei în economia de piață. Ca să poată exista, o publicație occidentală trebuie să se vîndă. Și, ca să se vîndă, ea trebuie, în virtutea unei logici necruțătoare, să intereseze publicul plătitor. Or, publicul plătitor, cum, de altfel s-a evidențiat în cadrul întîlnirii, nu prea face pașuni pentru comentariul de înaltă specialitate. Dacă vrea ceva de la o revistă de teatru, atunci, mai mult ca sigur, el vrea amănunte din viața marilor vedete. În primul rînd. Și, în al doilea rînd, un răspuns precis și scurt (cît mai scurt posibil) dacă merită sau nu, în acea seară, să lase televizorul sau discoteca și să bată drumul pînă la o sală de teatru. Din această dependență fatală de buzunarul clientului se naște dilema unei reviste de teatru. Sau se vînde, dar coboară nivelul intelectual al discursului pînă la pierderea specificității, sau își păstrează ținuta teoretică, dar nu se

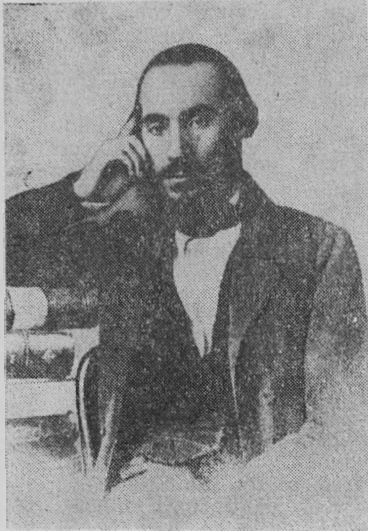
vînde. Un alt motiv trimite la condiția teatrului în lumea de astăzi. Nu e o noutate că revistele de teatru depind de interesul publicului față de viața scenei. Numărul și tirajul publicațiilor sînt condiționate, în economia de piață, de voga domeniului tratat de aceste publicații. Dacă se caută motocicletele, e limpede că presa dedicată motocicletelor va cunoaște o dezvoltare spectaculoasă, iar ziaristii cei mai căutați vor fi doctorii docenți în ghidoane și portbagaje. Din nefericire, teatrul, concurat azi de către alte instituții estetice, mult mai comode pentru consumator, și-a diminuat simțitor puterea de seducție asupra publicului. De aici, o substanțială reducere a interesului comercial față de publicațiile teatrale. Majoritatea participanților au denunțat, în cadrul întîlnirii, pericolul reprezentat nu numai pentru revistele de teatru, dar și pentru jurnalismul de specialitate. În general, de marile cotidiene și magazine. Jurnalele și magazinele de mare tiraj se ocupă, la rîndul lor, de teatru. Pentru revistele de teatru această preocupare, efect nu al dragostei devoratoare față de scenă, ci al interesului pentru creșterea tirajului, constituie un dublu pericol. Unul ar fi faptul că, astfel, cotidienele răpesc revistelor de teatru o mare parte din cumpărători. Cititorul de azi, excluzînd, firește, pe fanaticul scenei, găsește, într-un mare jurnal, în materie de teatru, acel minimum de informație de care are nevoie, zilnic, orgoliul său de a trece drept om cultivat. Cine-și mai permite, deci, să cumpere o revistă de teatru, cînd ziarul proaspăt luat i-a oferit, concentrat și alături de sport, curse de cai, politică și incendii, tot ce-i senzațional în arta scenică?

Un altul ar fi faptul că marile cotidiene, abordînd teatrul sub semnul repuziciunii și al senzaționalului, creează cititorilor un anume orizont de așteptare față de jurnalismul teatral. Cumpărătorii publicațiilor de teatru vor căuta în paginile acestora genul de articole impus, zilnic, de către marile jurnale.

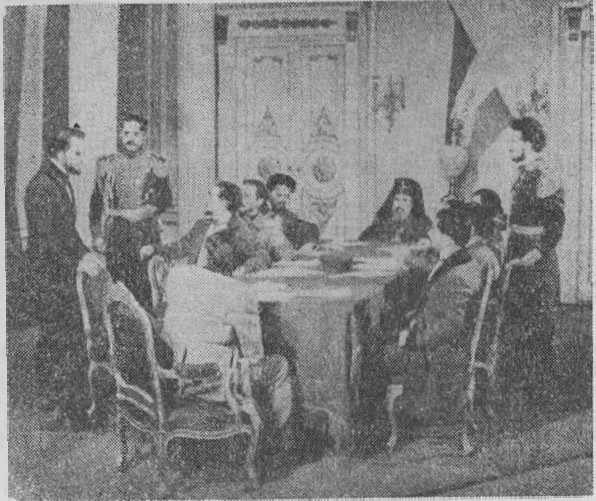
Acestea ar fi, pe scurt, dificultățile cu care se confruntă, azi, revistele de teatru. În ciuda lor, aceste reviste continuă să apară. Și în apariția lor își spun cuvîntul chiar aceste dificultăți. E ațit de dramatică semnalarea dificultăților prin care trec revistele de teatru, încît ea constituie unul dintre cele mai interesante materiale publicistice. Așadar unul dintre punctele care fac ca revistele de teatru să fie cumpărate în continuare.

Ion CRISTOIU

# FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIE A TEATRULUI ROMÂNESC



Nicolae Bălcescu



Scenă din „Bălcescu“ de Camil Petrescu cu Mihai Popescu în rolul titular, Teatrul Național din București

## Momentul revoluționar 1848 în istorie și pe scenă (II)

Perioada următoare din istoria teatrului românesc, situată între cele două războaie mondiale, îi aduce dramaturgiei naționale inspirate de momentul revoluționar 1848 o prezență mult mai densă, explicabilă, mai ales în anii '30, și prin sentimentul de îndatorire patriotică pe care l-a resimțit cultura noastră în fața acceselor revizioniste privind tratatul de la Trianon. Aceluiași motiv îi răspunde și apariția, aproape exclusivă, în această dramaturgie, a lui Avram Iancu, căruia i s-au dedicat nu mai puțin de cinci piese, semnate de Ioan Pop-Florantin (1924), Tudor Golliu (1928), Lucian Blaga (1934), Tiron Albani (1934), Al. Ceușianu (1936), majoritatea tipărite și unele jucate, la teatrele naționale din București și din Cluj. Desigur, dintre ele rămâne definitiv în panteonul dramaturgiei românești, datorită valorii ei literare, inclusiv unei evidente teatralități originale, doar una: **Avram Iancu** de Lucian Blaga, editată la Sibiu în 1934 și prezentată în premieră absolută la Teatrul Național din Cluj în seara de 29 ianuarie 1935,

sub direcția de scenă a lui Ștefan Brăborescu și în regia lui Vintilă Rădulescu și Emil Josan, având o distribuție de fruntași ai scenei ardelenne (Sili Munteanu, Nicu Dimitriu, Nae Voicu, C. A. Russei, Titus Lapteș, Sorin Gabor și alții) în mijlocul cărora a strălucit, întruchipându-l pe Iancu, Ion Tâlván, de o asemenea manieră încît spectacolul a intrunit cel mai mare număr de reprezentații al stagiunii (12); el a fost reluat însă, în sezonul următor și apoi în anii 1940—1943 (în refugiu la Timișoara), de încă douăzeci de ori, pentru a se situa, astfel, între primele zece mari succese ale întregii istorii a scenei clujene din perioada interbelică, la oarecare distanță de fruntașa „clasamentului“, **O scrisoare pierdută** (56 de spectacole), dar foarte aproape de comediile **Titanic-vals** de Tudor Mușatescu (37 spectacole) și **O noapte furtunoasă** (35), și înaintea unor opere dramatice obișnuite din plin cu recordurile de public, precum **Patima roșie** de Mihail Sorbul, **Vlaicu-Vodă** de A. Davila, melodrama **Doi sergenți** de



C. Rotti sau eternul **Avar** al lui Molière (vezi Aurel Buteanu, **Teatrul românesc în Ardeal și Banat, Timișoara, 1945**). Izbinda de la Cluj a fost urmată curînd de omagiul primei scene a țării, care și-a deschis stagiunea la 15 septembrie 1935 cu **Avram Iancu**, sub bagheta regizorală a lui Ion Șahighian și în decorul de un „realism sintetic“ semnat de Traian Cornescu. Piesa a fost foarte bine primită și la București (unele sinteze de istorie literară contemporane faptului — de exemplu cele alcătuite de Eugen Lovinescu, D. Murărașu, Ion Biberi — considerînd-o chiar cea mai valoroasă dintre lucrările dramatice bliagene); spectacolul s-a bucurat și el — cu George Calbo-reanu în rolul titular, cu N. Dimitriu, N. Brancomir, Toma Dimitriu, Marietta Sadova, Elvira Godeanu, A. Pop-Marțian, Niki Atanasiu și alții — de un succes cert, făcînd serie și prilejuind autorului, aflat în misiune diplomatică la Berna, o scrisoare de mulțumire adresată directorului Paul Prodan, în care se arăta emoționat de faptul că „ecoul a fost incontestabil frumos, iar circotașii aproape inexistenți“ (vezi Ioan Massoff, **Teatrul românesc**, vol. II, Ed. Minerva, București, 1978, p. 231).

Important în epocă, răsunetul piesei lui Blaga a răzbătut, viu, în contemporaneitatea socialistă, prin reeditări periodice și chiar dacă reprezentarea textului s-a rezumat pînă acum la cîteva premiere (două în spectacole-compuse, la „Nottara“ în 1967 și la Sibiu în 1968, a treia la Galați, în 1979), influența lui pozitivă asupra creației pe această temă din deceniile 7 și 8 rămîne indiscutabilă, atît sub raportul viziunii literare, cît și al celei istorice. Ar fi de reținut, de pildă — fără a intra în amănunte exterioare rîndurilor de față — că aura tragică a eroului (alimentată într-o anume măsură, prin Șt. O. Iosif, și din sursa teatrului istoric românesc tradițional) nu l-a lăsat indiferent pe Paul Everac, atunci cînd a creat — cu mare forță de sugestie — cei dintîi după Eliberare, în admirabilul său **Iancu la Hălmașiu (Știința, 1967**; volume în 1971, 1978; premieră la Pitești în 1972), profilul eroului, dîndu-i consistență tocmai prin atmosfera de intrare în legendă care îi marchează, apoteotic, sfîrșitul; după cum nu i-a lăsat indiferenți nici pe Mircea Micu și Mihai Măniuțiu (stagiunea 1977/1978, **Teatrul Național din Cluj-Napoca**, respectiv studioul de teatru I.A.T.C.), care vor trata subiectul în spiritul lui Blaga, dar, din păcate, fără marea reușită a acestuia. Din perspectivă istorică, punctul de pornire realizat de autorul **Poemelor luminii** s-a impus, în linii generale, și în piesele ulterioare inspirate de existența și de lupta lui Avram Iancu, ale maselor populare asuprite din Transilvania momentu-

lui 1848, piese de o factură mai mult sau mai puțin **documentară**, semnate de Al. Voitin (revista **Teatrul**, 1968; **Teatrul Național din Cluj-Napoca**, 1971), Pavel Bellu (1972) și Stelian Vasilescu (1978), dorînd, cu elan patriotic, să aducă în fața lectorului sau spectătorului cît mai multe **fapte** din viața eroului, cît mai multă **istorie**, evocată de fiecare după puterile sale literare. Nu lipsesc, în genere, de aceste lucrări, momentele-cheie de la care pornise și Blaga: cauzele revoluției din Transilvania și debutul ei, mersul „fatal“ al evenimentelor spre conflictul armat, episodul tragic Ioan Dragoș, întîlnirea „Craifului munților“ cu Nicolae Bălcescu, episodul Pelaghia Roșu, moartea lui Iancu — tratate, firește, diferențiat și în acord cu rezultatele cercetărilor științifice de specialitate din etapa în care au fost elaborate piesele respective. Opțiunea teatrelor pentru această dramaturgie în întregul ei a fost moderată (numărul total al premierelor se oprește la 6), în unele cazuri (Paul Everac, Al. Voitin) chiar **prea moderată** în raport cu valoarea pieselor, ceea ce limitează și posibilitatea noastră de a exemplifica, ținînd seama, firește, și de calitatea medie nu foarte elevată a spectacolelor realizate; din rîndul acestora se cuvine a menționa totuși creațiile lui Nicolae Iliescu (1971) și Emilian Belcin (1977), ambii, interpreți ai rolului titular, la **Teatrul Național din Cluj-Napoca**, în regia lui Val Mugar, respectiv Dan Alecsandrescu, apoi vibrația patriotică a montării lui Marius Popescu de la Baia Mare (1972) și mai ales sobrietatea emoțională a demersului regizoral datorat lui Ion Olteanu, la Bacău (1978), fără a neglija prezența atît de promițătoare a lui Adrian Pinteș și a regizorului Alexandru Dabija în spectacolul studentesc din 1977. În aceeași arie a reflectării evenimentelor din Transilvania anilor 1848—1849 de pe pozițiile ideologice și estetice ale contemporaneității socialiste, se înscriu, totodată, acele lucrări dramatice în care accentul cade pe evocarea participării, alături de revoluționarii români sau în sprijinul acțiunii lor, a unor personalități progresiste din rîndul populației maghiare, secuiesti și săsești (de exemplu **Găbor Aron de Sombori Sándor**, jucată cu succes la **Teatrul Maghiar de Stat din Sfinu Gheorghe** în 1969, sau **Procesul lui Stefan Ludwig Roth** de Christian Maurer, prezentată în premieră la secția germană a Teatrului de Stat din Sibiu în 1976). O evocare plină de interes a atmosferei pașoptiste, transfigurată patetic în sensibilitate cărturărească, într-un fel autobiografică, a dat, în sfîrșit, Ion Brad, într-o piesă intitulată semnificativ **Nu pot să dorm** (revista **Teatrul**, 1978; **Teatrul Foarte Mic**, 1982), unde, prin mijloace variate, poate nu perfect rotun-

jite, apar, în jurul lui Timotei Cipariu, nu numai personajele eroice în sens militar ale vremii (precum Iancu și căpitanii săi), ci și cele intrate deopotrivă în istoria culturii (precum Aron Pumnul, Papiu Ilarian, G. Bariț, S. Bărnuțiu, Treboniu Laurian, Nicolae Bălcescu, Stefan Ludwig Roth, Andrei Mureșanu), edificiul comemorativ al luptei motilor pentru libertate socială și națională, la mijlocul veacului trecut, consolidându-se astfel și prin liantul dăinuirii spirituale a poporului român.

Aparent paradoxal, deși este, din întreg teritoriul locuit de români, locul unde revoluția pașoptistă s-a realizat ca entitate politică în cel mai înalt grad, Muntenia a furnizat dramaturgiei, în raport cu numărul lucrărilor inspirate de evenimentele transilvănene, mai puțin de un sfert. Situație, totuși, pe deplin explicabilă, pe de o parte prin intensitatea umană și prin durată net superioare ale acestora din urmă; pe de altă parte, prin aceea că reflectă, ca pe un dat al conștiinței publice, problematica existenței Transilvaniei, de drept și de fapt, în cuprinsul statului național român. Și totuși, destinul tragic — uman și politic — al unui Nicolae Bălcescu ar fi fost și ar fi, evident, de natură să suscite mai mult interesul dramaturgiei naționale. Ceea ce nu s-a întâmplat, deocamdată, decît în puține cazuri, nici unul la valoarea modelului istoric invocat, chiar dacă piesa lui Camil Petrescu, editată în 1948, cu prilejul sărbătoririi centenarului revoluției pașoptiste, are certe valori literare și dramatice, îndreptățindu-ne a o considera ca punct de plecare pentru noua dramaturgie istorică românească. Această calitate, în care transpare timbrul specific teatrului creat de Camil Petrescu în ansamblu, dar îndeosebi sunetul particular al lui Danton (1925), este ușor de recunoscut și în Bălcescu, prin ardența intruchipării ideii de revoluție, prin caracterul reconstituitiv al compoziției, prin sugerarea osmozei între omul „autentic” și omul „problematic”, prin capacitatea scriitorului de a realiza, teatral, „o formă a discuției ideologice” (Tudor Vianu); ea, această incontestabilă calitate, nu mai produce însă un erou de amploarea celui inspirat de Revoluția Franceză, poate și din cauza absenței unui personaj-opozant, prin care Bălcescu să se fie putut confrunta fie cu poziția Danton, fie cu poziția Robespierre, în loc de a le contopi într-o unică individualitate, procedeu nefast progresiei conflictuale a piesei. Criticul Pompiliu Constantinescu avea, desigur, dreptate să considere, în 1932, „chipul lăuntric” al lui Danton drept „prea literar și lipsit de impulsuri catastrofale”

(Vremea, 1 ianuarie), iar faptul a devenit în Bălcescu, peste ani, și mai evident, în absența unei opoziții umane care să-i fi conferit eroului o capacitate de reacție dramatică pe măsura uriașei sale staturi revoluționare și intelectuale, așa cum ne apare ea în realitatea istorică. Toate acestea explică, firește, pînă la un punct, de ce piesa a fost montată pînă acum numai în câteva premiere, la teatrele naționale din București (15 aprilie 1949, regia: Sică Alexandrescu), Cluj (6 ianuarie 1953) și Iași (15 octombrie 1964, regia: Crin Teodorescu), precum și la Teatrul „A. Davila” din Pitești (13 decembrie 1968, regia: Constantin Dinischiotu); demersuri teatrale care nu s-au impus, nici ele, în memoria contemporaneității, cu excepția celui din capitală, prin valoarea spectacolului în ansamblu, dar în primul rînd prin creația neuitatului Mihai Popescu în rolul titular. Marelui actor — dispărut, din păcate, prematur, în 1953 —, artei sale de a instaura în scenă acea sobră febrilitate a lucidității, acea incandescență lăuntrică unică de natură să transforme exemplaritatea ideală în fapt scenic, i se datorează, în bună măsură, aura „clasică” de care a rămas înconjurată piesa; o aură ce lasă, deocamdată, în umbră alte câteva intruchipări dramatice ale lui Nicolae Bălcescu, fulgurante, prin caracterul lor episodic, așa cum se întîmplă, de pildă, în menționatele piese dedicate lui Avram Iancu de către Al. Voitin și, în urmă, de către Stelian Vasilescu. Acestea se cuvine a le adăuga o reușită insolită: **Europa, aport — viu sau mort!** de Paul Cornel Chitic (revista Teatrul, 1979; Teatrul „V. I. Popa” din Brlad, stagiunea 1982—1983). Reușită, pentru că, în absența fizică a eroului care îngrijora prin virulența ideologică și anvergura internațională ale acțiunilor sale marile imperii absolutiste din Europa momentului 1848, autorul izbutește a ni-l configura totuși, din întrepătrunderea conflictelor aparent lăaturalnice, ca reverberație a unuia dintre cele mai înflăcărâte spirite revoluționare ale vremii; insolită, pentru că, rămînînd în terenul istoricității, autorul scrie această piesă despre epoca dată într-un registru poetic modern (poate chiar șocant la prima vedere, poate nu întru totul șlefuit), în care personalitățile retrograde implicate sînt tratate burlesc (vezi Mircea Ghițulescu, **O panoramă a literaturii dramatice române contemporane**, Dacia, 1984, pp. 259—260), rezultînd un efect de distanțare apreciabil prin forța lui satirică, dar punînd în evidență totodată contextul tragic al „jocului”.

N-ar putea lipsi din tabloul desfășurării evenimentelor evocate în literatura dramatică inspirată de momentul 1848 menționarea altor personaje-personalități ale vremii, prezente într-un fel sau altul,



cu funcție episodică, în exemplificările noastre, cum ar fi: Alexandru Ioan Cuza, Vasile Alecsandri, Ion Eliade Rădulescu, Ion Ghica, C. A. Rosetti, frații Golești, Ion Brătianu, Kossuth Lajos ș.a.m.d. Și n-ar putea lipsi, mai ales, din acest tablou, relevarea densității foarte mari (aproximativ două treimi din total) a personajelor — nominalizate sau nu — întru chipînd oamenii „de rînd” care au făurit, în ultimă analiză, dăinuirea lucrării istorice de acum 140 de ani: iobagii răsculați din Transilvania, împreună cu tribunii și sprijinitorii lor din alle clase și categorii sociale, meseriașii, țărani și intelectualii progresiști din toate țările române (inclusiv cei aparținînd altor naționalități), reprezentanți — în unele piese — ai populației oprite, nevoiașe, din diferite țări, bătrîni și tineri, bărbați și femei, cîteodată chiar și copiii, într-un cuvînt, acele întru chipări care zăbovesc pe scenă mai puțin (nu o dată sclipitor!), configurînd însă, împreună, cu o caldă vitalitate, cu farmecul și culoarea lor neîntrecută, ceea ce numim, sintetic, **poporul**.

Avem, finalmente, în față o frescă socială și umană amplă, reflectînd în esență

o realitate istorică exprimată prin peste cinci sute de personaje, născute pe la începutul veacului trecut, marea lor majoritate în țările române, provenind practic din toate stările sociale ale timpului. Este o lume acest univers uman al citorva zeci de piese pe care scriitorii români le-au creat de-a lungul unui secol și ceva, unele tipărite, altele jucate și văzute de cel puțin un sfert de milion de spectatori, în reprezentații date la București, Cluj-Napoca, Iași, Timișoara, Botoșani, Pitești, Baia Mare, Sibiu, Sfîntu Gheorghe, Bacău și Birlad, la sediul teatrelor și în turnee, anagajînd un număr de slujitori ai scenei — artiști, muncitori, tehnicieni — de două ori cît acela al personajelor interpretate. Un univers dramaturgic și scenic bogat în idei, cuprinzător în caracter, variat în soluții artistice, de o mare diversitate stilistică, prin care teatrul românesc s-a alăturat artei și culturii naționale, cu plusul său specific de emoție și de eficiență formativă, în spirit revoluționar și patriotic, întru cinstirea unui moment crucial din istoria românilor și a Europei.

**Mihai VASILIU**

- 1) Ce loc ocupă dramaturgia în activitatea dumneavoastră ?
- 2) Argumentați-vă punctul de vedere.
- 3) Dacă ați scrie o istorie a teatrului, la ce autori, piese, regizori v-ați opri ?
- 4) Cum se încadrează teatrul între celelalte arte ?

### Ștefan Cazimir

1 Luînd întrebarea *ad litteram*, aș putea răspunde scurt: nici unul. Dacă însă mi se îngăduie s-o reformulez („Ce loc ocupă teatrul în activitatea dvs.?“, atunci lucrurile se schimbă, iar o dată cu ele și răspunsul: un loc capital. În munca oricărui profesor, și cu atât mai mult a unui profesor de literatură, componenta teatrală deține o mare însemnătate. S-a spus de mult că scena e o catedră. Catedra, la rîndul ei, e o scenă. Cine ignoră acest adevăr atunci cînd urcă pe podium îl va ști cu siguranță atunci cînd coboară de acolo. Omul de la catedră e și autorul textului pe care-l expune, și regizor, și interpret. Dacă interesul trezit de el s-ar restrînge la prima dintre calitățile menționate, studenții i-ar citi conștiincios cărțile și ar ocoli sala de curs.

2 L-am argumentat.

3 Ah, deliciosul joc de societate, pe care-l tot jucăm și nu ne mă săturăm: dacă aș fi ceea ce nu sînt, dacă aș nimeri pe o insulă pustie, dacă aș selecționa echipa națională de popice... dacă aș scrie o istorie a teatrului (eventualitate la fel de probabilă ca și cele enumerate mai sus), nu m-aș opri la nici un autor, la nici o piesă, la nici un regizor, pentru că o istorie care se „oprește“ la unul și la altul, adică juxtapune mici monografii, nu e, la drept vorbind, istorie. M-aș ocupa exclusiv de procese, de direcții, de fluxuri evolutive, în cadrul cărora autorii, piesele, regizorii constituie simple repere, mai mult sau mai puțin notabile, mai mult sau mai puțin relevante. Gradul lor de relevanță nu e, firește, un dat aprioric, ci rezultă exclusiv din modul de a „povesti“ al istoricului, din coerența scenariului inventat de el.

4 Și aici simt nevoia unor precizări, pentru a nu transforma răspunsul într-un capitol de tratat. Așadar: cum se încadrează astăzi teatrul între celelalte arte ale spectacolului? Răspund: locul care revine teatrului este unic. Pe cînd cinematograful și televiziunea ne propun spectacole „în conservă“, teatrul ne oferă spectacole vii. Dacă nu mă pot duce astăzi la film și amîn pe mîine sau poimîine, știu că voi vedea același film. Dacă nu mă pot duce astăzi la cutare piesă de teatru și amîn pe săptămîina viitoare, știu că voi vedea alt spectacol. Acest sentiment al unicității actului artistic modelează într-un chip aparte relația între emitent și receptor și conferă emoției estetice o calitate inconfundabilă.

### Al. Călinescu

1-2 Legăturile mele cu teatrul, și în special cu „Teatrul“ (cu revista, vreau să spun), au fost, la un moment dat, destul de strînse. Prin 1969 sau 1970, redactorul-șef de atunci, Radu Popescu, mi-a propus (la început, bineînțeles, cu titlu de încercare) să scriu cronică dramatică și să „acopăr“ viața teatrală a Iașului și, pe cît se poate, a județelor din jur. Singura condiție care mi se punea era să nu cad în „patriotism local“, să comentez spectacolele obiectiv și fără nici un fel de inhibări. Ce puteam să spun? Tînăr eram, mi se părea că, în ce privește mediul teatral, „de nimeni nu depand“, așa că am acceptat propunerea, ba chiar cu mare entuziasm și poftă de lucru. Am scris cronică teatrală, cu unele întreruperi, aproape un deceniu și jumătate, respectînd, cred eu, clauza principală a „contractului“, aceea care viza obiectivitatea aprecierilor. N-am reușit însă să fac plănuitule deplasări la Piatra Neamț, Botoșani, Bacău etc., limitîndu-mă la zona Iașului. A fost o



experiență din multe puncte de vedere extrem de interesantă și pe care nu o regret nici o clipă. Cronica teatrală are alte exigențe decât cronica literară și valorizează în mult mai mare măsură ceea ce aș numi, iertați-mi termenul cam prețios, imediațea percepției. O carte se citește pe îndelete, cu creionul în mână, subliniezi, revii, notezi, fișezi ș.a.m.d.; spectacolul teatral te obligă la o concentrare maximă, impresiile de moment se adună, se suprapun, sînt necesare decantarea, filtrarea lor, memoria — cea vizuală, în primul rînd — joacă și ea un rol important, trebuie să reții atît imaginea de ansamblu, „atmosfera“, cît și detaliile... Pe scurt, un exercițiu intelectual pasionant, care îți ascute privirea și te învață să „înmagazinezi“ impresiile, să „fixezi“ reacțiile spontane, imediate... Sigur, cineva ar putea obiecta că, dacă am așa o bună părere despre cronica dramatică, e de neînțeles de ce am abandonat-o. Explicațiile sînt, în fapt, cît se poate de simple: pe de o parte, din lipsă de timp, pe de alta — fiindcă a comenta doar spectacolele teatrului din Iași era ca și cum aș fi citit la infinit romane scrise de autori diferiți, dar în care ar fi apărut aceleași personaje. Aș fi dorit, prin compensație, să am prilejul să comentez, în cadrul cronicii literare, volume de teatru bune; dorință, finalmente, foarte rar împlinită. Pînă una-alta, iubirea mea pentru teatru se nutrește, ca toate marile iubiri, din fan-tasme și amintiri; sîntem, și cu și teatrul, în... expectativă, eu neacceptînd ideea unei despărțiri definitive, iar teatrul... ei bine, teatrul — descurcîndu-se și fără mine, ceea ce mă scutește să — cum să spun altfel? — „dramatizez“ situația...

**3** O istorie a teatrului este, așa cum rezultă chiar din modul în care este formulată întrebarea, o întreprindere complexă, presupunînd competență în mai multe domenii. **Autori, opere:** așadar, o istorie a literaturii dramatice, prioritate avînd aici istoricul literar asupra celui teatral (mi-e teamă că sintagma „istoric teatral“ nu e tocmai de uz curent; o mențin, fiindcă tot m-a luat stiloul pe dinainte, dar nu o recomand). Ce nume și ce titluri aș reține? Înainte de toate, Caragiale, autor care nu încetează să mă fascineze (și, observ la tot pasul, nu numai pe mine). Apoi: Sorbul, Camil Petrescu (deși e un teatru literar prin excelență), G. M. Zamfirescu, Ciprian (**Capul de rățoi**), Mușatescu (de ce nu?), Mazilu, Radu Stanca, Horia Lovinescu. Sînt convinși că

omisiunile dintr-o astfel de listă riscă oricînd să fie mai importante decît prezențele. Și, la urma urmei, o **istorie** a literaturii dramatice nu trebuie oare să-și propună să nu lase deoparte nimic din ceea ce a avut semnificație (cît de mică) în evoluția genului? Este și unul din motivele pentru care nu m-aș încumeta să scriu o istorie a teatrului. „La ce... regișori v-ați opri?“ M-aș opri la regișorii ale căror spectacole le-am văzut: Ciulei, Pintilie, Cernescu, Crin Teodorescu, Cătălina Buzoianu, Anca Ovanez, Tocilescu... Spectacole de care îmi amintesc perfect, de parcă le-aș fi văzut deunăzi? **Troilus și Cressida, Neputul lui Rameau, Capul de rățoi, Leonce și Lena, Opera de trei parale, Dispariția lui Galy Gay, Furtuna, Trei gemeni venețieni, D-ale carnavalului, Proștii sub clar de lună** etc.

**4** Să nu ne fie frică de banalități și să ne gîndim la proiectul „teatrului total“, la convingerea, împărtășită de atîția, că teatrul e o sinteză a artelor — lucruri, ca toate banalitățile, perfect adevărate. Problema e că teatrul mi se pare a avea astăzi un statut dacă nu incert, în orice caz serios amenințat. Avangarda anilor '50 a pus într-o lumină necrutătoare convențiile teatrului, partea lui de artificial, riscurile „literaturizării“, ale tezismului și didacticismului. Cam tot în acea vreme, romanul a fost supus unei presiuni similare din care a ieșit cu fața nu doar curată, ci chiar curățită de impurități, ca după un viguros masaj, regăsind — poate și prin reacție — o vitalitate de invidiat. În teatru revirimentul se lasă încă, după opinia mea, așteptat. Intervin aici, e drept, și factori de natură economică, intervine și concurența cinematografului, a televiziunii, care, la rîndul lor, sînt concurate de video-casete etc., etc. E însă prea comod a da toată vina pe factori exteriori. Teatrul traversează, cred, o tipică „epocă de tranziție“ sau, altfel privind lucrurile, o prelungită perioadă de convalescență, după ce semnele bolii au fost exact diagnosticate în urmă cu aproape patru decenii. Diagnosticale au fost bune: **terapia** nu era, probabil, cea nimerită... Oricum, cert e că soluțiile regenerării, teatrul le va găsi în sine însuși, în propria lui tradiție, în propriile-i resurse. E singurul pronostic rezonabil care se poate da, dacă a da un pronostic nu e deja incompatibil cu calitatea de a fi rezonabil...

# Daniel Dimitriu

**1** Marginal. Am scris foarte puțin despre literatura dramatică, acest foarte puțin însemnând o recenzie la volumul de traduceri din teatrul francez ale lui Alexandru Philippide și un capitol de carte despre piesele lui Minulescu. Cronica dramatică nu m-a tentat niciodată.

În studenție și mai apoi am citit multă dramaturgie. Regret abandonarea unor inițiative editoriale excelente cum au fost seria de dramaturgie cu copertile negre (Ibsen, Camus, Sartre, Wilde, Ionescu, Max Frisch) sau cea cu copertile galbene, de cite o singură piesă (Shakespeare, Marlowe, Calderon, Gombrowicz). Cred că literatura dramatică a acestui veac o concurează serios pe cea epică, inclusiv la nivelul unor profunde reforme.

**2** Nu am ce argumenta. Sunt un admirator discret al grațiilor Thaliei, în ipostaza lor literară, atât și nimic mai mult. Suport mai ușor un roman prost decât un spectacol de teatru prost, fie și pentru motivul că nu deranjez pe nimeni dacă abandonez.

**3** Din motivele arătate îmi vine greu să-mi imaginez cum aș scrie o istorie a teatrului, la ce autori, la ce piese m-aș opri. În ce-i privește pe regizori, n-aș putea spune, în direcția cunoștință de cauză, mai nimic. Am văzut prea puține spectacole montate de celebrități. Un Pintilie (Livada cu vișini) și un Ciulea (O scrisoare pierdută). Din auzite nu pot vorbi. Nu iau în considerare ecranizările de film și de televiziune.

**4** Cred, împreună cu alții, că teatrul înseamnă text dramatic + spectacol. Mai cred că receptarea textului scris și cea a textului-spectacol diferă substanțial între ele. O piesă urcată pe scenă se de-literaturizează, își transmite semnificațiile printr-un alt cod, un cod în care semantica verbală e absorbită de semantica gesturilor și mișcării, a intonațiilor și pauzelor, a decorului și eclairajului etc. O istorie ideală a teatrului e o istorie imposibilă, pentru că ar trebui să fie un comentariu ilustrat al spectacolelor. Interesantă, dar la fel de utopică, ar fi istoria ilustrată a montărilor de referință succesive ale unui singur text. Cu literatura dramatică lucrurile sînt mai simple, istoria ei se integrează istoriei generale a literaturii.

Încadrarea, dificilă, a teatrului între celelalte arte se datorește tocmai faptului că o piesă reprezentată propune o receptare complexă (din pricina mulțimii semnelor, literare și extraliterare, teatrale) și, în același timp, unilaterală

(impusă de viziunea regizorului, care „traduce” textul într-un anumit fel). Sînt probleme cunoscute, dezbătute cu mai multă pricepere de alții, așa că nu insist. Se pune întrebarea dacă sensurile literare ale textului dramatic văzut ca invariantă sînt mai puternice decît suma celorlalte sensuri, variabile, suprapuse de lectura regizorului și a interpreților. Știu că disputele pe această temă sînt fierbinți, uneori ele însele dramatice. Știu că un regizor vanitos poate exaspera un autor sau că unul neprinceput îl poate chiar compromite. În ce mă privește, dacă ar fi să aleg între un text bun, reprezentat mediocru (aceasta ar fi, totuși, limita suportabilă) și unul mediocru, reprezentat bine, din două rele, cum se spune, îl prefer pe cel dintîi. Calitatea reprezentăției teatrale nu se reduce la calitatea textului dramatic, dar o presupune în mod necesar. E un loc comun ceea ce spun, dar un loc comun a cărui ignorare a primejdioasă. O mișcare teatrală valoroasă nu poate fi clădită pe temelii de mucava, oricît de abundente și de viguroase ar fi talentele ce o slujesc. Și în această meserie care e teatru, lucrul pe material prost îl descalifică pe meseriaș și-l păcălește pe client. De multe ori, îl păcălește smulgîndu-i aplauze. Aici e punctul cel mai delicat al problemei. Profesionalismul realizării scenice are și un revers perfid: înlesnește confuzia între lucrul de calitate și obiectul de consum, tentant, frumos ambalat și legat cu fundiță. Divertismentul elevat e mai eficace decît celălalt, pedestru, pentru că e rapid acceptat și convertit într-un anume gust îndoielnic. Mai mult decît celelalte arte, teatrul își asumă gustul epocii și depinde de el, e în mai mare măsură contemporan acesteia. Dar e tot atât de adevărat că teatrul e mai prompt decît celelalte arte în dirijarea acestui gust pe făgașele pe care el însuși umblă. Textul de calitate e întotdeauna un ghid bun.

## Dan Grigorescu

**1-2** Nu sînt nici dramaturg, nici critic dramatic. Merg la teatru, dar nu mai des decît la concertele sau la expozițiile de artă. Citesc cărți de teatru, dar nu mai mult decît citesc celelalte cărți, de proză, de versuri sau de teorie literară.

**3** Problema oricărei istorii a unei arte, indiferent de domeniul la care se referă, e aceea de a cuprinde cît mai mult din formele de manifestare ale fenomenului. Astfel încît, prin firea lucrurilor, mi se pare că o



listă a operelor și a autorilor devine inutilă.

**4** Nu pot decât să repet lucruri indeobște știute. Și anume că teatrul e o artă a sintezelor. Că nu se poate imagina o istorie a literaturii lumii fără Eschil, Shakespeare, Ibsen sau Caragiale. Că nu ar trebui să se imagineze o istorie a artelor vizuale fără să cuprindă câteva capitole consacrate scenografiei și, în general, plasticii spectacolului. De altminteri, chiar și în unele istorii sumare ale literaturii Antichității revin tot mai frecvent analizele efectelor vizuale ale reprezentației dramatice, începând cu așezarea construcției teatrului în peisaj (de aici derivând, cum se știe, și semnificațiile intrării și ieșirii personajelor din scenă), până la mască și la coturn. Știm, din lectura istoriilor literaturii medievale, destule amănunte despre felul în care era organizat și jucat spectacolul acelei vremi. Orice student în filologie engleză poate să reconstituie arhitectura teatrului elisabetan, după cum oricine studiază romantismul european cunoaște (și nu numai din Gautier) cum arăta sala în memorabila seară de februarie 1830, la premiera lui **Hernani**. De asemenea, istoricul literar sau de artă care se ocupă de secolul XX simte obligația de a schița, măcar în linii mari, cadrul în care scrierile dramatice ale avangardei ajungeau la public.

Surprinzător, însă, în privința istoriilor culturii moderne, nu se mai poate spune același lucru. Regizorii și scenografuli nu sînt priviți, așa cum s-ar cuveni, decât rareori ca niște personalități care au contribuit într-o măsură importantă la crearea unei viziuni specifice. Cred că discutarea cauzelor unei asemenea stări de lucruri ar merita să aibă loc cîndva, întrucît ar scoate la iveală prejudecăți și poncifuri care nu acționează numai în acest cîmp al artelor.

## Ion Vlad

**1-4** Categoriile „formelor” (genurilor) sînt nu doar un capitol al teoriei literare; revendicate de diverse fenomene specifice comunicării, codului lingvistic, textului (mesajului) sau receptorului, formele se integrează organic într-o poetică a formelor. Natura și specificul discursului literar, sesizarea elementelor diferențiale, identificarea și descrierea proceselor care au loc, studierea acestora în imanența lor etc. sînt tot atîtea aspecte dintr-o teorie a formelor, iar „genologia” — se știe prea bine — se identifică, pînă la un punct, cu sfera

riguros conturată a teoriei literaturii. E normal ca într-o discuție despre forme și despre natura acestora, despre **literaritatea comunicării** și despre invarianții formelor — instituționalizate prin acțiunea modelelor, prin agenții socio-culturale implicați —, despre poetica (dar și despre poietica) diferitelor forme (specii) să intervină și fapte privitoare la **mimesis**.

Chiar dacă nu am invoca opiniile polemice formulate de Gérard Genette în **Introducere la arhitext** (1979), e sigur că avem obligația să „recitim” textele antice (Platon, și în special **Republica**; Aristotel) pentru a contesta o veche, infirmată și anchilozată retorică a formelor. O nouă retorică e absolut necesară și ea există, impunînd pertinent preeminența unui discurs unde relatarea, evenimentul, dialogul și mișcarea combinatorie (**diegesis** și **mimesis**) abolesc clasică triadă (epic-liric-dramatic). În general, experiența teoriei literare, unde un anume echilibru e azi evident (diacronia — textul și instrumentele cercetării textului — comportamentul și mecanismele lecturii), ne învață să refuzăm absolutizările de orice fel. Privirea lucidă și calmă, neeludarea fenomenelor, recunoașterea unui discurs arhetipal întemeiat pe formele relatării (narațiunii) și suplețea dezvoltării unei literaturi poetice, deschise, conștiente de propriul ei demers intertextual și metatextual, sînt de observat.

E motivul pentru care un teoretician literar nu are cum refuza un... dialog cu formele teatrului. De altminteri, specificitatea literaturii ne obligă să observăm un fapt artistic atît de complex ca sistem de coduri/semne precum **teatrul**. Dacă în cazul literaturii vorbim inspirați de interpretările strălucite ale lui M. Bahtin despre plurilingvism la nivelul enunțurilor și al heterogenității discursului, dacă afirmăm că romanul (bunăoară) are disponibilități inepuizabile pentru absorbirea sistemelor de limbaje (non-verbale) și pentru traducerea lor în echivalențe verbale, în **sisteme de prezentări**, atunci e firesc să construim ipoteze plecînd de la teatrul sau ajungînd la variile aspecte ale **teatralității**.

Examenul literarității, vrem să spunem, nu e mai lesnicios decît acela al **teatralității teatrului**. Firește, am exclus aici, cel puțin ca ipoteză de lucru admisă teoreticianului literar, „literatura dramatică” (dramaturgia). Categoria e asimilabilă, se înțelege, cel puțin din punctul nostru de vedere, discursului narativ, întemeiat pe formele dialogului. Regimul dialogal e propriu textului literar, în timp ce **teatrul își asumă alte limbaje sau un alt limbaj**. El poate asimila și „prelua” discursul lingvistic ca **pre-text**, ca termen consubstanțial pro-

priului său discurs autotelic, definit — în primul rînd — prin complexitate și heterogenitate necesare, organice. Ne interesează, așadar, specificul unei arte, pentru că recunoașterea, în cazul literaturii, a literarității și a specificității comunicării, atît de diversificate azi, poate fi mai nuanțat examinată și prin raportare la o artă precum aceea a spectacolului (teatrul).

Istoria teoriei și a criticii literare românești produce exemple semnificative pentru recunoașterea interferențelor și a interesului acordat literaturii și teatrului, textului și spectacolului. Criticul literar sau scriitorul operează în sfera cronicii dramatice sau meditează asupra condiției teatrului. Chiar și numai exemplul lui Liviu Rebreanu este edificator pentru ipostaza cronicarului tentat să formuleze, în deplină cunoștință de cauză, opinii despre categoriile teatrologiei. Volumul al 12-lea din ediția Nicolae Gheran depune mărturie. La fel, alternarea comentariului la spectacole cu demersul teoretic, adesea foarte pretențios și extrem de informat, caracterizează cariera lui Camil Petrescu, a lui George Mihail Zamfirescu, a lui Mihail Sebastian sau a unui autentic regizor și scriitor precum Victor Ion Popa. Dar probabil că exemplul cel mai sigur pentru formația teatrologului și pentru inițiativele sale foarte moderne și în deplină consonanță cu experiența teatrului european al vremii este acela al lui Ion Marin Sadoveniu. Și sîntem încă foarte departe de argumentele „istorice” cele mai complete pentru o istorie (posibilă) a teatrologiei românești și, deci, a artei teatrului.

Cine recitește acum lucrarea lui Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului* (1937), descoperă toate temele unei teatrologii obsedate (și atunci) de recunoașterea și justificarea într-un discurs coerent și sigur a specificului teatrului ca artă totală („teatru integral”), ca o comunicare eliberată de sub tutela textului („de sub tirania textului” scrie Camil Petrescu). Nu e greu de înțeles că sursele autorului lui Danton și al Actului venețian sînt de primă mîna, iar invocarea lui Gordon Craig este perfect legitimată în textul încheiat printr-o „Recapitulare aporetică”, unde temele teatrologiei sînt reformulate cu o logică foarte sigură. Teatrul văzut ca o artă, natura și specificul acestei arte (limbajul/limbajele artei), aspectele „reprezentăției”, categorie înțeleasă ca transformare a textului, autoritatea regiei și „producția actorului” sînt dezbătute din unghiul autonomiei teatrului și din acela al unei parțiale preeminente a regizorului („regie autentică”). Mai important mi se pare faptul că și Camil Petrescu afirmă natura convenției comunicării teatrale și

avem să recunoaștem — ca și ceilalți scriitori români ai timpului — teze de prestigiu ale vremii. Ideea formulată de Antonin Artaud, a teatrului care poa e realiza deplin viața prin anularea limbajului literar, și, prin urmare, conceptul re-teatralizării teatrului, respingerea textului-dialog (dialogul e al cărții, deci al unui alt tip de comunicare) și, mai presus de acestea, considerarea teatrului ca o artă proteică și complexă, ca pluralitate de limbaje/forme, ca structură și discurs proteic, pluriform, beneficiază de recunoaștere în spațiul teatrologiei românești. Impresia noastră e azi de seriozitate și de maturitate. Nu amintim teatrologii de carieră pentru că interesează aici scriitorul și lumea teatrului (de altminteri, Ion Sava, extraordinarul regizor, care rămîne un termen de referință, este el însuși dramaturg...).

Evitînd absolutizările, dar socotind necesară rezolvarea unei false dileme: text/spectacol, recunoscînd deplina autonomie a teatrului și natura textului dramatic, ca text narativ, cred că formula descoperită de George Mihail Zamfirescu: „Teatrul e dincolo de text, în culise și sub rivălți, între reflectoare și portante, în atmosfera aceea caracteristică de castele medievale înecate în praful măturătorilor contemporani, de stambă iradiind mătășos în jocuri multicolore de lumină...” rămîne valabilă în poetica și semiotica teatrului de azi, în pragmatica sa.

**Re-teatralizarea**, ca proces și program, ca demers încheiat treptat într-o poetică a teatrului, are în teatrologia românească intervenții cu totul remarcabile prin modernitate și soluții. E cazul, printre altele, al lui Mihail Sebastian. Ceea ce numea autorul *Jocului de-a vacanța* „O pășire dincolo” nu însemna altceva decît transgresarea literaturii și asumarea unei arte cu un limbaj al ei. Masca, jocul și, prin urmare, convenția dar mai cu seamă „dezliteraturizarea” teatrului (termenul îi aparține dramaturgului și romancierului Mihail Sebastian), se întîlesc cu punctele de vedere formulate de unul dintre cei mai mari regizori ai teatrului românesc, Victor Ion Popa. Dramaturgul și prozatorul reafirmă teatralizarea teatrului și sub semnul unui termen esențial al poeziei teatrului: actualitatea („cifrul special al zilei”). Dar mai important e faptul că Victor Ion Popa are intuiția expansiunii fenomenului teatral spre colectivitatea umană, pentru care teatrul devine o realitate absolut necesară: **voce și interpret în actualitate ai lumii.**

Nu-mi dau seama bine dacă e pe de-a-ntregul justificată opinia potrivit căreia dramaturgia (nu teatrul!) românească — mai ales în deceniile dintre cele două războaie mondiale — este net



inferioară prozei și poeziei perioadei. Un lucru e sigur: teatrul românesc nu e defel inferior experiențelor europene ale timpului și perfectă sa sincronizare e atestată de spectacolele lui Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican, Victor Ion Popa și, din nou, Ion Sava. Spectacolul are o incontestabilă valoare și o autonomie justificată prin natura proteiformă a sa: muzica, pantomima, masca, decorul, luminile, interpretarea și deplina autoritate a regiei sint de văzut în această perioadă generoasă.

E greu să stabilești acum schița unei istorii a teatrului, dar în ea nu pot lipsi regizorii pomeniți, ca și predecesorii lor (Paul Gusty, bunăoară), alături de scriitorii precum: Lucian Blaga — teatrul său mi se pare a fi cel mai apt „jocului” dramatic, fiind un „spectacol integral”, George Mihail Zamfirescu (să nu uităm de Sam), Victor Ion Popa, G. Ciprian (Omul cu mărtoaga și Capul de rățoi), Camil Petrescu, Mihail Sorbul (Patima roșie continuă să mi se pară una dintre cele mai profunde drame românești), Hortensia Papadat-Bengescu (Bătrînul), Gib I. Mihăescu (Pavilionul cu umbre), Ion Marin Sadoveanu, V. Voiculescu (Umbra, Fata ursului), Mihai Sebastian etc.

Într-o cultură unde I. L. Caragiale, Vasile Alecsandri, Al. Davila, Delavrancea produc o dramaturgie validată de timp și de interpretări, se asociază scriitori interesați ca Mihail Săulescu, A. de Herz, Caton Theodorian și alții, creînd texte pentru teatru. El s-a constituit sigur, ca poetică și ca fizionomie inconfundabile, așa cum ne confirmă contemporaneitatea. În teatrul românesc, unde memoria continuă să păstreze spectacolul (actul conservării este și el un termen al specificității acolo unde ar părea că perenitatea este inimaginabilă), ne amintim de regia lui Liviu Ciulei și a lui Lucian Pintilie, a Cătălinei Buzoianu (iață un om de teatru care transformă prin teatralizare totală „textul”), a lui Horea Popescu și a lui Dan Micu și a unor foarte buni regizori pe care condiția mea de om al provinciei, unde teatrul nu e neapărat (de mai multe decenii) în momente faste, nu i-a putut observa decît prin reflecția critică a celui mai valoros om de teatru pe care îl cunosc: Valentin Silvestru. El continuă să ne convingă, cu argumente strălucite, de vitalitatea extraordinară a teatrului românesc.

**Anchetă realizată de  
Ioan VIERU**

---

# PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

---



## Marginalii la „Prometeu înlanțuit“

N-am prea auzit să se fi jucat în vremea din urmă Prometeu lui Eschil. Teatrul antic în genere lipsește din repertoriile instituțiilor dramatice, dispuse să monteze mai degrabă spectacole după textele autorilor moderni și contemporani, s-ar zice că mai aproape de sensibilitatea omului de azi. Să-și fi pierdut el într-adevăr orice urmă de actualitate, să ne fi devenit într-atît de străin, de indiferent, încît să nu merite din parte-ne altceva decît curiozitatea senină arătată obiectelor de muzeu? S-a observat demult că operele primilor tragici, puținele păstrate pînă în prezent, rezumă principalele situații dramatice cunoscute. Urmașii au inventat destul de puțin, cel mai adesea reluînd, firește că în alte haine, teme și motivele fixate de Eschil, Sofocle și Euripide. Năzuința de cunoaștere a omenescului rămîne preocuparea lor de prim ordin. Grecii n-au spus, desigur, totul despre om, însă ceea ce au spus se referă la esența acestuia. L-au privit în împrejurări decisive, sondîndu-i posibilitățile și limitele, cîntărindu-i șansele de a fi el însuși. Niciodată pînă la ei (pare-mi-se că și rareori după aceea) condiția umană nu a fost pusă în cauză cu atîta insistență și gravitate. Noi vorbim astăzi de realism psihologic, dar unde e el întreg dacă nu în piesele lui Eschil și Sofocle, interesați de amploarea și efectele pasiunilor, de aptitudinea pentru suferință și de atitudinea în fața morții? Unde, dacă nu în tragediile grecești, conflictul dintre

rațiune și sentiment e prezent în dure-roasa lui măreție?

Există, e adevărat, numeroase obstacole în calea receptării semnificațiilor de adîncime ale acestor scrieri. Teatrul grecesc, perfectă întrupare a ideii de convenție, contrariază gustul nostru pentru firesc. Oameni ai veacului al douăzecilea, noi așteptăm ca personajele să se poarte și să vorbească asemenea nouă, să împrumute măcar ceva din obișnuitul, din banalitatea cotidiană. Rolurile din tragedii sînt, dimpotrivă, solemne, neîncetat solemne, statice, artificiale chiar. Asta pentru că teatrul grec nu tratează subiecte așa-zicînd de fiecare zi, ci eternități. Banalul, nesemnificativul, cu o pondere așa de mare în existența noastră și din care scriitorii acestui secol au făcut un element definitoriu, nu intră în vederile tragicilor. Ei vor să afle cît de mari pot fi iubirea și ura, de aceea își aruncă eroii în împrejurări decisive, cînd energiile sufletești se manifestă superlativ. Acolo, pe marginea prăpastiei, în culmea pasiunii, cînd însuși gîndul alegerii amenință să-și piardă consistența, se arată omul întreg, neprefăcut, atunci i se dezvăluie dimensiunile lăuntrice, dobîndind valoare generică. Principala convenție a teatrului grecesc aici se găsește, în ipostazierea pasiunilor în stare superlativă, ignorînd treptele intermediare. A pretinde să te recunoști imediat în personajele sale e totuna cu a nu-i înțelege rațiunea de a fi. Realismul tragicilor nu se incurcă în



amănunte, ci merge decis spre miezul lucrurilor. E selectiv, nu integral; sintetic, iar nu analitic. Atenienii umpleau pînă la refuz imensele arene nu doar pentru a se desfăta, ci și pentru că presimțeau că ceea ce se întîmplă pe podium îi privește în modul cel mai direct, dezvăluindu-le o parte, pînă atunci necunoscută, din ei înșiși. Chiar dacă existența anterioară le fusese ferită de evenimentele capitale, nemeritînd deci privilegiul de a fi inscenată, viața îi putea oricînd proiecta în situații fără ieșire, precum acelea de care au parte Oedip, Medeea sau Electra. Cu toate că nu regula, ci abaterea de la ea era figurată pe scena tragică, grecul elenistic urmărea tribulațiile eroilor cu atenție încordată, presimțind că reprezentația echivala cu o invitație la autocunoaștere. Cunoașterea de sine, imperativ al desăvîrșirii omului, găsea în tragedii un aliat de nădejde. Căci experimentînd metamorfozele omenescului în împrejurări-limită, tragediile deschideau o cale de acces spre necunoscutul din noi înșine.

Principala noastră rezervă față de teatrul antichității grecești e alimentată și de faptul că măcar o parte dintre piese își trag materia din mitologie. Dar ce legătură avem noi cu acești zei ce se plimbă țanțoși pe scenă? Eroii de felul lui Agamemnon — da, ei sînt reprezentanții străluciți ai umanității arhaice, aleșii vîrstei de aur. Dar zeii? De ce ne-ar interesa intrigile lor, capriciile lor, conflictele dintre dînșii? Numai pentru că le e în obicei să-și bage nasul în treburile oamenilor, influențîndu-le cursul după bunul lor plac? Și nu e imixtiunea aceasta scandaloașă o problemă exclusiv a grecului antic, nevoit să asiste neputincios la manipularea contingentului de către transcendent? De fapt, raporturile grecilor cu absolutul nu erau atît de rigide pe cit ni le imaginăm noi. Dacă treceau în seama zeilor destule evenimente ale lumii pămîntene, nu înseamnă neapărat că Olimpul copleșea viața umanității, ci doar că acest transfer de răspundere le convenea. Și le convenea pentru că servea de minune concepția lor despre om. Bun, drept și frumos, acesta devine altminteri numai cînd zeii îl manevrează. Marile, adevăratele tabu-uri ale lumii grecești nu sînt olimpicieni, ci tocmai oamenii. Zeilor le puteau fi atribuite toate slăbiciunile și maleficiile. Oamenii, în schimb, erau absolviți de răspunderea faptelor reprobabile, consecințe ale capriciului divin. Răul nu e o componentă originară a omului, călăuzit de gîndire, ci efectul acțiunii unor forțe ce scapă rațiunii umane. Acestor forțe, incontrolabile cu puterile minții, le-au spus grecii zei, recunoscînd astfel determinările obscure

ale conduitei omenеști. Îndărătul numelor mitologice se află realități psihologice profunde, energii și atunci și astăzi mai ușor de sugerat decît de precizat pe cale intelectuală. E, de altfel, semnificativ că Olimpul se înfățișează ca o proiecție fidelă a lumii pămîntene, ca spre a confirma dictonul atribuit lui Protagoras, anume că omul e măsura tuturor lucrurilor. Umanitatea se răsfîrînge în el ca într-o oglindă selectivă. Olimpul grecesc este o umanitate concentrată și cred că singura lectură adecvată a scrierilor antice cu subiecte mitologice ar fi aceea obișnuită în cazul fabulelor străvezii. A vorbi despre zei era, și acum două mii cinci sute de ani, mai simplu decît a vorbi despre oameni. Grecii nu sînt protocolari cu zeii, îi tratează liber, realist, fără respectul la care ne-am fi așteptat din parte-le. Divinitățile sînt lipsite de desăvîrșire și, ca urmare, nu funcționează ca modele. Ele par mai degrabă a alcătui o suprastructură dotată cu puteri discreționare, incontrolabile. Teologia grecescă nu exclude spiritul critic, ci — din contra — îl presupune. Abia religiile ulterioare vor desena ceruri fără cusur, promovînd idealismul în locul realismului elenistic. Operele tragicilor aruncă asupra Olimpului o lumină crudă, nemenajatoare. Iar Eschil, întiul dintre ei, despre ale cărui sentimente religioase s-a spus că ar fi mai puternice decît ale celorlalți, vădește o necruțare greu de comparat. La el mai ales, numele mitologice reprezintă tributul liber consimțit pentru rostirea integrală, fără ocolișuri a adevărului.

În prima scenă din *Prometeu înlănțuit* apar Cratos, Bia și Hefaiostos, care-l aduc pe Prometeu la locul supliciului. Fierarul zeilor, neam cu osîndit, ba chiar și prieten bun, îi plînge soarta, regretînd că nu-și poate abandona meseria, pentru ca mîna altuia să fixeze lanțurile. Cratos însă e vigilant, nu tolerează lamentarea și tergiversările; rostul lui, și al lui Bia, e să vegheze la împlinirea grabnică și întocmai a sentinței și-l mustră pe Hefaiostos pentru vizibila absență a tragerii de inimă. Tabloul suferinței nu-l mișcă. El vede doar ceea ce Zeus îi ceruse să vadă: „Cum pe drept e pedepsit un vinovat”. Dacă Hefaiostos execută porunca în silă („... e greu / Să nu-mplînești poruncile părintelui. / O, fiule-nțelept al dreptei Themis, azi / Eu fără voia ta și-a mea te țintuiesc / De-aceste steiuri sterpe”), Cratos e plin de zel, pune pasiune în îndeplinirea ei. E instrumentul perfect al voinței stăpînului. Nu numai că n-are gînduri proprii, dar îi suspectează pe ceilalți de infidelitate prin gîndire. Nu conține decît acțiunea devotată. Lunga tiradă a lui Hefaiostos, care-și caută circumstanțe ate-

nuante pentru participarea la supliciu, i se pare nelalocul ei („Tu nu urăști / Pe zeul urgisit de zei?“), iar compasiunea pentru Prometeu e resimțită ca un afront la adresa stăpînului: „Tu stai aici bocind pe dușmanul lui Zeus? / Ia seama să nu te bocești pe tine chiar.“ Înlanțuirea odată terminată, Hefaistos vrea să se îndepărteze cît mai repede, spre a nu mai avea sub ochi suferința la care, de nevoie, contribuise. Cratos, în schimb, exultă, spectacolul durerii fizice îi bucură simțurile, de-ar putea ar mai bate un piron în pieptul titanului. Și dacă nu-i stă în puteri să sporească suferința trupului, măcar să-l batjocorească înaintea de plecare: „Blestemă-acum și fură iarăși de la zei / Comori ca să le dăruie făpturilor de-o zi. / Îți pot aceștia potoli durerile? / Mințiră cei ce te-au numit «Prevăzător». / Ai merita frumosu-ți nume numai cînd / Te-ai fi știut feri de-aceste pătîmiri“. A știut Zeus pe cine trimite să supravegheze pedeapsa! Cratos și Bia, copiii Styxului! Forța și Violenta! Energii primare, străine de facultatea gândirii, dar slugi fidele ale autorității momentane. Acefalia lor e o garanție de necondiționat devotament. În alte împrejurări, Cratos nu și-ar fi permis să se poarte astfel cu Prometeu, mulțumindu-se a-i pizmui în tăcere condiția superioară. Dar, căzut în dizgrație, titanul e la cheremul naturii inferioare, măgulite să pedepsească un zeu. Severității lui Zeus i-a adăugat și el o parte, deloc neînsemnată, care-i răzbună cît de cît umilintele derivate din origina sa poziție subalternă. Sclavul perpetuu are prilejul de a se simți, măcar o clipă, stăpîn. Tirania (cuvîntul îl folosește pînă și Hefaistos spre a caracteriza domnia lui Zeus) generează la rîndu-i tiranie. Iar Cratos e, în tragedia lui Eschil, un mic tiran produs de dictatura lui Zeus. E semnificativ că, pe drumul spre „țărîmul sterp și necălcat al Scitiei“, unde-și va ispăși pedeapsa, Prometeu nu e însoțit numai de Hefaistos, de același rang cu el, ci și de Cratos și Bia, naturi elementare. În ele are Zeus mai mare încredere. Rolul fierarului este eminent tehnic. Dar conducerea operațiunii o au vîlăstarele Styxului, dovadă nu mai departe decît repetata admonestare a lui Hefaistos. (Cînd acesta din urmă se arată iritat de tonul autoritar al lui Cratos — „dar tu nu-mi da porunci“, îi spune zeul —, răspunsul e limpede: „Ba-ți dau și încă ți le dau cu furie.“) Ele formează adevărata escortă a zeului condamnat. Ele sînt gardienii desemnați a urmări, a impulsiona chiar, împlinirea poruncii. Indiscutabil, asta înseamnă o umilintă în plus pentru Prometeu, trimis sub pază de joasă condiție. Însă era, pare-se, unica eficiență. Zeus, ne lasă a

înțelege Eschil, n-are încredere în cei de-o seamă cu el, le suspectează devotamentul, bănuindu-i de tainică solidaritate împotriva-i. Ca orice tiran, se sprijină pe inși mărginiți, singurii care nu-i pot pune în cauză supremația. E de presupus că Olimpul e împințit de Cratosi, ochii pătrunzători, urechile mereu treze, uneori și brațele neînchipt de lungi ale stăpînului. În Prometeu înlanțuit, Eschil creionează un portret în acvaforte al tiranului ajuns la putere prin viclenie și stăpînind prin teroare. Zeus nu apare pe scenă, dar tragedia, de la un cap la altul, mai ales despre el vorbește, firea lui o dezvăluie, faptele lui le cîntărește. La urma urmelor, nu Prometeu, prezent pe podium întreaga piesă, este adevăratul ei personaj principal, ci tocmai zeul dictator. Titanul e, neîndoios, preferatul dramaturgului, care-și revarsă asupra-i rezervele de simpatie. Nu și marea lui reușită. Solidaritatea neacoperită cu Prometeu pare să fi diminuat puterea de obiectivare a scriitorului. În orice caz, eroul său n-are complexitate, e liniar și previzibil. Nedozate cu grijă, calitățile coalesc personajul, ce seamănă mai degrabă cu o ipoteză a minții, indispensabilă în susținerea conflictului dramatic. Teatrul european a avut, de la primii pași, obsesia personajului integral pozitiv, fără a izbuti să-i găsească o rezolvare convenabilă. Victima a fost, în consecință, mereu inferioară, ca performanță literară, călăului. Absența Zeus crește, în schimb, din piesă, monumental și amenințător. Și-a recrutat o armată de credincioși, care controlează purtarea celorlalți, pedepsind exemplar orice nesupunere. Nu tolerează în juru-i decît ascultare orbească și lingușire. Cum nu l-ar mînia atunci fapta lui Prometeu? Mai ales că raptul focului nu e un simplu gest de nealiniere, o dizidență oarecare, ci încorporează semnificații mai largi, de a căror gravitate Zeus nu e străin. Prometeu nu doar că nesocotește ordinea: atentează deschis la puterea absolută. Ceea ce aparține în exclusivitate stăpînului devine bun comun. Tirania se definește prin interdicții, tiranul rezervîndu-și sieși drepturi refuzate celorlalți. Or, coborîrea focului pe pămînt anulează privilegiul esențial al lui Zeus. Dacă și oamenii, pieritoarele creații ale titanului, stăpînesc focul, unicitatea lui Zeus încetează. Prin asta devine Prometeu inamicul său numărul unu, prin substanțiala diminuare a privilegiilor tiranului, prin ridicarea muritorilor pe o treaptă pînă atunci accesibilă numai lui. Iar cazna la care îl condamnă pe fur e, în perpetuitatea ei, pe măsura ireparabilei pierderi suferite. Zeus e orgolios și răzbunător. N-are capacitatea de a ierta,



proprie suveranului luminat. Pentru el, iertarea nu e un indicu de forță, ci o dovadă de slăbiciune. Duritatea pe care o afișează, intoleranța cu care judecă faptele celorlalți ar trebui să convingă că, dinaintea nelimitatelor sale puteri, unica atitudine potrivită este supunerea necondiționată. Doar un lucru nu bagă Zeus de seamă: că politica de forță îi deconspiră nesiguranța. Nu certitudinea înflorește luxuriant îndărătul ei, ci tocmai îndoiala, teama. Că Zeus are temeri să se teamă, înțelege oricine. Ajuns la putere prin mijloace nu dintre cele mai leale, gândul că ar putea fi înlăturat într-o bună zi tot prin viclenie, pierind de chiar arma ce-i asigurase izbînda, îl obsedează. În ochii tiranului tiranizat de ideea trădării, olimpienii se transformă în complotiști, virtuali uzurpatori ai funcției supreme. Nu mai distinge prietenia, nici iubirea, bănuite de ipocrizie. „Tirania are pururi boala grea / De-a nu se-ncrede nici în bunii săi amici“, observă cu amarăciune Prometeu, care pusese altădată umărul la ascensiunea lui Zeus. Istefimea titanului, atunci folositoare, e resimțită acum ca o amenințare crescîndă. Îndepărtarea inteligențelor, marginalizarea și minimizarea lor nu reprezintă altceva decît măsuri de sporire a propriei siguranțe. Și de n-ar fi existat incidentul cu focul, Zeus tot ar fi găsit un pretext pentru mazilirea lui Prometeu, a cărui minte ascuțită îi tulbură liniștea. Între atîtea învățăminte ce ar trebui să le tragă tîfanul din crunta-i pătîmire, unul mai ales ține Cratos (și gura lui rostește gîndul nealtrat al stăpînelui) să-l sublinieze: „Să-nvețe că nu-i el mai înțelept ca Zeus...”

Am văzut cum același Cratos îi luase peste picior, deoarece — cu toată reputația de prevestitor al evenimentelor ulterioare — „fiu-înțelept al dreptei Themis“ nu fusese îndestul de dibaci ca să evite suferința. „Prudentul“ strălucise tocmai prin imprudență. În lunga scenă a spovedaniei, consecutiv înlăturării, el răspunde batjocurii, declarînd că făcuse pasul în perfectă cunoștință de cauză: „Dar eu știam ce chin amar aveam să-ndur; / Eu am greșit cu voia mea.“ Cunoscut dar prețul și, totuși, acceptase să-l plătească. Ar fi putut la fel de bine să renunțe și astfel să evite grozavul supliciu, însă a preferat să meargă pînă la capăt. Sîntem invitați a crede că gestul prometeic a rezultat din funcțiunea nestingherită a liberului arbitru. Numai că, într-o tiradă anterioară, cel ce încearcă a se înfățișa drept un martir voluntar proiectase o altă lumină asupra-și, recunosînd fără echivoc atotputernicia destinului: „Trebuie / Să-mi port povara ce mi-e dată; bine știu / Ce

ne-ndurate-s vrerile destinului.“ Ceea ce exclude posibilitatea opțiunii. Prometeu poate desluși viitorul, al său și al celorlalți, însă nu-l poate influența, modifica, schimba. Știusse ce-l așteaptă, după cum știe prin ce locuri va rătăci sărmana Io. Întreaga-i libertate de mișcare se concentrează în dreptul de a cunoaște. Încercarea de a se sustrage determinării nu ar face decît să mărească presiunea ei. Îi fusese scris titanului să-l sfideze pe Zeus și să fie răstignit pe stîncă (întocmai cum îi era scris lui Zeus să domnească în chip absolut), iar el n-a făcut decît să se supună, să colaboreze cu destinul. Că, odată faptele consumate, se străduiește a le da o altă interpretare, e cu totul altceva. Ipostaza de martir benevol i se pare mai avantajoasă decît cea de jucărie a sorților. Tentativa de a prezenta inevitabilul drept manifestare a voinței individuale rămîne, de altfel, singurul punct în care liniara psihologie a personajului se dezmințe. Talentul lui Eschil triumfă, măcar pentru o clipă, asupra simpatiei, conferind eroului preferat o minimă adîncime.

Numeroase sînt amănunțele ce îndrumă spre concluzia că abia recunoașterea implacabilității destinului nu e formală. Oameni și zei îi sînt deopotrivă prizonieri. „Nici zeii nu-și aleg ei înșiși soarta“, amintește Cratos. După care adaugă: „Căci astăzi numai Zeus e liber pe deplin.“ Ghicim în aceste cuvinte devoratoarea dorință a tiranului de a-și consolida statutul de excepție. Supușii trebuie să-l creadă liber, stăpîn al celorlalți și al lui însuși. În intimitate, conștiința propriei neputințe e însă nealterată. De aceea, cînd Prometeu îi prevestește sfîrșitul, trimite mesageri, care să smulgă sub amenințări detalii viitoare, hotărîtei căderi. De n-ar crede în predestinare, la ce bun să-i cunoască circumstanțele? Își inchipuie, biată iluzie de tiran, că — știind — va putea împiedica împlinirea destinului. A uitat că și Cronos, părintele său, încercase să scape înghițindu-și odraslele și că tocmai el, stăpînul de azi, fusese instrumentul sorții.

Scrisă într-o vreme cînd atenienii prinseseră gustul democrației, dar le erau încă vii în amintire efectele tiraniei, tragedia **Prometeu înlănțuit** era o invitație la reflecție. „Cunoaște-te pe tine însuți“, îl îndeamnă Okeanos pe titan. Publicul de acum două milenii și jumătate înțelegea însă că vorbele zeului mai cu seamă lui îi erau adresate.

AI. DOBRESCU

---

# TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

---

## *Cum stăm cu comedia?*



Pentru criticul, dar și pentru spectatorul de teatru, posibilitatea de a urmări mai multe spectacole în suită (alăturate, firește, după anumite criterii) se dovedește întotdeauna un bun prilej de a avea o imagine clară, nuanțată, nu numai asupra momentului pe care-l parcurge arta scenică în ansamblul ei, dar și asupra fiecărei producții în parte. Și chiar — ori mai ales — dacă nu e vorba de spectacole văzute atunci pentru prima oară. Comparațiile, confruntările sau suprapunerile de planuri au calitatea importantă de a releva fenomene, tendințe, de a evidenția linia de evoluție, de a departaja trăsăturile proprii unui regizor, să spunem, de trăsături ale unei generații, personalitatea unui creator anume, de personalitatea unui moment al artei spectacolului. Observația nu e nouă, desigur, dar ea a fost reactualizată — chiar cu pregnanță — de prezenta ediție, a șaptea, a Galei „Arta comediei“, desfășurată la Galați în perioada 16—22 mai și organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă Galați, Asociația Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale din Republica Socialistă România (A.T.M.) și Teatrul Dramatic din municipiu.

Ce concluzii se desprind, deci, care este imaginea pe care au conturat-o cele cincisprezece spectacole reunite de programul Galei, „aliniind“ trupe de la 14 teatre profesioniste din București și din țară (fără a mai număra și producțiile amatorilor, prezente de asemenea în săptămâna dedicată artei comediei)?

Prima observație ce se impune, intru totul reconfortantă, se referă la repertoriu: texte de calitate sau chiar opere fundamentale ale creației românești și universale, autori clasici — Caragiale, Alexandri, Shakespeare, Ben Jonson, Gogol — moderni sau contemporani — Tudor Mușatescu, Teodor Mazilu, Aurel Baranga, Arthur W. Pinero, G. B. Shaw, Mihail Bulgakov, Mircea Radu Iacoban. Un punct câștigat, deci, în privința repertoriului, în care nu s-au înscris nici un fel de improvizații de gust îndoielnic ori piesuțe inconsistente, așa cum se mai întâmplă uneori, mai ales în ceea ce privește come-





dia. Dar nici (n-o putem ignora) pagini fierbinți, de ultimă oră sau lansarea unui dramaturg mai puțin ori deloc cunoscut. Descoperirile, atunci cînd au fost, s-au plasat tot pe terenul ferm oferit de autori clasici: **Mireasa mută** de Ben Jonson, de pildă prezentată în premieră pe țară de Teatrul Tinerețului din Piatra Neamț.

Uneori, textele „omologate” au inspirat spectacole gîndite tradițional, solid, fără încercarea de a descoperi sensuri, unghiuri, nuanțe inedite. Spectacole lesne omologabile, deci, și ele. Nu este un reproș, ci o simplă observație, cu atît mai mult cu cît montările din această categorie au dovedit nu o dată remarcabile calități de ordinul acurateții mijloacelor scenice, al profesionalismului (**Sfîntul Mitică Blajinu** de Aurel Baranga la Teatrul de Comedie și **Secretul familiei Posket** de A. W. Pinero la „Bulandra”, amindouă puse în scenă de Valeriu Moisescu), ori au pus un justificat accent pe jocul actorilor (**O femeie cu bani** de G. B. Shaw la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, regizat de Marius Popescu, cu Greta Manta în rolul principal).

Alteori (și considerăm că e bine că așa s-a întîmplat în cele mai multe cazuri) textele consacrate au îndemnat la o privire regizorală proaspătă, la deslușirea unor noi înțelesuri, nuanțe, accente. În montările prezentate s-au putut identifica lesne chiar anumite direcții, tendințe comune mai multor creatori de spectacol (aproape tuturor) de re-citire a comediiilor clasice.

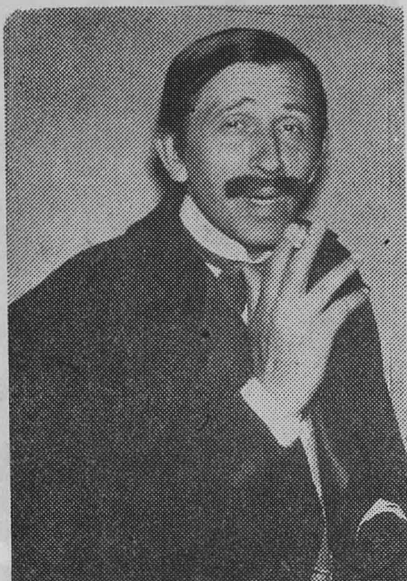
Pe primul loc la bursa ideilor regizorale vizînd înnoirea unghiurilor de abordare se află, indiscutabil, ispita de a recepta orice comedie ca pe o subdiviziune a dramei; sau, oricum, de a descoperi sub replica de haz substratul de tristețe, de gravitate, fipol de neliniște. Permise, uneori, de text, respinse însă alteori, ca o greșă nereușită. Foarte interesant, în acest sens, ni s-a părut, de pildă finalul din **Femeia îndărătnică** pusă în scenă de Gh. Jora la Teatrul Dramatic din Galați, momentul cel mai bun, mai semnificativ al unei montări care în rest nu ne-a prea convins. Monologul Cătarinei, lecția de supunere conjugală debitată în mod obișnuit cu voioșie, este rostit de această dată de eroină în timp ce trage din greu, aiături de celelalte neveste „cumințite”, căruța în care se află triumfătorul (ușor neliniștit și el, însă) Petruchio. Tonul este al recunoașterii îndurerat-lucide a unei condiții împovărătoare, a înfrîngerii prin forță, iar afirmațiile privind fragilitatea femeii ocrotite cu generozitate de bărbat dobîndesc, în context, alte rezonanțe. Interesantă ni s-a părut și viziunea lui Alexandru Dabija, care în **Mireasa mută** descifrează farsa pusă la cale de un grup de tineri veseli împotriva unui bătrîn avar ca pe un act de supunere prin violență a unei ființe neajutorate. Ipoteză interesantă în sine, dar contrazisă de text, astfel încît deznodămîntul (replicile sînt, totuși, ale lui Ben Jonson) riscă a ne plasa de partea teroriștilor. Ceea ce, desigur, nu s-a urmărit.

Tălmăcirea devine răstălmăcire flagrantă, dacă ne referim la **Căsătoria lui Gogol** pusă în scenă la Tea-



„Arta comediei” — o gală a marilor actori. În imagini: Stela Popescu, Ștefan Bănică, Mariana Mihuleț, Dem Rădulescu, Mirela Gorea, Virgil Ogășanu, Diana Lupescu, Ștefan Șileanu





trul din Birlad de Bogdan Ulmu sau la **Titanic vals** la Tirgu Mureș, în versiunea scenică a lui Tudor Chirilă. Este vorba, în cazul celor două montări, nu de descifrarea unor sensuri posibile (chiar dacă nu evidente) ale pieselor cu pricina, ci, s-ar spune, despre idei pe care regizorii nu le-au transformat, cum era firesc, în piese proprii, ci le-au **aplicat** unor piese scrise de „colegi” mai vîrstnici, cum ar fi Gogol sau Mușatescu. Tehnica utilizată a fost, în general, aceea de a contrazice decis replica, prin gest, mișcare, mimică, accesorii scenice. Și dacă vom aminti că în **Titanic Vals** eroul afirmă cu năduf că poartă, obligat de familie, pălărie tare, arătîndu-și demonstrativ canotiera, e ușor de înțeles că „metoda” nu a fost neglijată în nici unul dintre detalii, nici înăcar în acelea care nu adăugau și nu răpeau vreun sens demonstrației.

Tendința de a urma cu orice preț linia dramaturgului nu a răpit, totuși, comediilor preocuparea (s-ar putea spune, obligația) de a stîrni risul spectatorilor. Atît numai că ori s-a ris scrișnit, alarmat, îngrijorat, înfricoșat, ori s-a ris din alte motive și în alte momente decît a presupus (și a intenționat) dramaturgul. Pentru că publicul, trebuie să recunoaștem, face haz cînd, în același spectacol cu **Titanic vals**, un ofițer de cavalerie sugerează, prin modul rostirii, nechezatul (e, doar, cavalerist!) și poartă o uniformă cu inimi roșii chiar și pe turul pantalonilor (e, doar, îndrăgostit!); sau cînd, pe scenă, bărbații mîincă bătaie de la femei, vorbesc cu un firicel de voce, sînt curtați violent de reprezentantele sexului slab ș.a.m.d. Exemple nu are rost să dăm, întrucît ar trebui să amințim mai toate spectacolele.

Și pentru că vorbeam de ris, se cuvine observat că hohote (neîngrijorate, neîndurerate!) s-au înregistrat mai cu seamă la spectacolele montate în cheie tradițională. Dar și la **Sinziana și Pepelea** al Teatrului din Constanța, montat deloc tradițional, ce e drept, dar ale cărui inovații au ales semnul glumei (mai izbutite, mai puțin, mai din Aleksandri, mai de aiurea, dar glumă) nu al abisalului.

Aceste însemnări nu și-au propus a fi o relatare exactă a Galei, nici o înscriere de cronici (cronicile au apărut sau vor apărea, după cum e firesc, în revistă), ci o încercare de a desprinde cîteva elemente de ordin general (și, adesea, generalizat) pe care le-au pus în evidență spectacolele incluse în program. Au lipsit, de aceea, referirile la multe dintre titlurile propuse (unele dintre ele, spectacole de certă valoare), așa după cum au lipsit și indicațiile privind premiile acordate. Ne-a preocupat, însă, mai cu seamă să aflăm la Gala de la Galați cum stăm cu comedia, judecăm nu prin prisma culmilor și nici a haurilor ei, ci a înfățișării de fiecare zi — cu tendințe specifice, trăsături proprii momentului, modului de a recepta și a exprima, azi, umorul.

**Cristina DUMITRESCU**

**Fotografiile de  
Codruța DRĂGOESCU**



# DEBUT ÎN CRITICA ȘI TEORIA DE TEATRU

IOAN CRISTESCU

## *Structuri dramatice în „Didahiile“ lui Antim Ivireanu*



Mitropolitul Antim, valah prin adopțiune, face parte din familia spiritelor ce-și devansează epoca, jucînd la curtea Brincoveanului rolul de intermediere și prelucrare a influențelor culturale atît din Apus, cît și din fostul Bizanț. Dar, față de profesorii de la Academia Domnească sau de reprezentanții curentelor italian (Anton Maria del Chiaro) sau grec (Hrisant Notara), care jucau și ei un rol de intermediere, Antim pare a fi urmărit un țel mai înalt: realizarea premiselor unui climat dominat de interesul față de nou.

Destinul său tragic poartă amprenta ideilor pentru care a militat. În acest sens, „Didahiile“ trebuie înțelese ca o încercare de a imprima dinamism timpului istoric românesc, încremenit în forme impuse.

„Didahiile“ lui Antim au fost mult discutate, însă, prea adesea, discuția a rămas pe teritoriul generalităților. Abordarea noastră țintește să releve un aspect virtual al „Didahiilor“. Originalitatea, uneori afirmată, alteori contestată a predicilor lui Antim constă atît în structurile dramatice implicite, cît și în formele specifice de exprimare. Un prim suport pentru afirmația noastră ne-a fost oferit de G. Călinescu; în cunoscuta „Istorie..“, el remarca, printre altele, „spontaneitatea exordiilor, trecerea firească de la planul material la cel alegoric, reintrările familiare în chestiune, indignările, întristările, muștrările, înteroagațiile retorice curniate la timp înainte

de a deveni bombastice...“, așadar teme și motivații ale unui comportament dictat de o conjunctură înțeleasă ca o **convenție de joc**.

O primă problemă este aceea a raportului dintre predica realizată de Antim și modelele sale (dacă au existat!), modelul fiind înțeles de noi în sens euristic, ca o expresie a tendinței ordonatoare și constructive a logosului. După cum se știe, conținutul predicii e invariabil, aceasta reducîndu-se, în esență, la popularizarea dogmelor conținute în scripturi (nu găsim necesară aici o distincție între omilie, cazanie și didahie), ajungîndu-se în timp la o formalizare strictă sub imperiul modelelor oferite de marii oratori creștini.

Antim a reușit, în predicile sale, să se detașeze de modelele nu numai prin primenirea limbajului oficializat, ci și prin forțarea tiparelor canonice, provocînd auditoriul să participe la un act cultural (citează sau amintește scriitorii și filozofii antici, expune teorii), divagînd astfel de la subiectul dogmatic sau moral, în sensul actualizării discursului.

Antim variază spectacolul pe care îl oferă asistenței în funcție de circumstanțe, fără să uite de normele pe care trebuie să le prezinte, însă preferînd adesea să le pună nu în seama canonicului, ci în seama bunului-simț. Eficiența e mult mai mare.

Descoperim în Antim un protagonist inteligent, abil, deschis, cu o mobilitate scenică surprinzătoare. Textul dogmei

---

Student în anul III la Facultatea de Filologie din București, tinărul Ioan Cristescu (născut la 7 septembrie 1965, în București) a prezentat în cadrul cercului de istoria dramaturgiei și dramaturgie comparată al facultății lucrări de teoria și istoria dramei; „Marin Sorescu sau Personajul teatrului poetic“, „Gellu Naum sau Spațiul în teatrul poetic“, „Lukács și problemele dramei“ sînt doar cîteva dintre încercările eseistice ale tinărului critic. Actualmente face parte din cercul de critică și teorie de teatru al revistei „Teatrul“. Scrisul său se caracterizează prin originalitatea concepției și acuitatea observației, spiritul, prin îndrăzneala de a aborda teme și motive mai puțin bătute. Îl prezentăm cititorilor revistei noastre într-o astfel de îndrăzneală întreprindere și, ca la orice început, îi urăm succes.

este recompus într-un discurs complex, ce uzează deopotrivă de procedee oratorice și de procedee dramatice. Formele teatrale și valențele spectaculare generează structuri dramatice.

Disociem astfel două categorii de raporturi, avându-l ca element ordonator pe protagonistul Antim: Antim în relație cu ceilalți și Antim în relație cu sine.

Nivelul acesta relațional este subordonat, într-un plan general, funcționalității anticipate de noi, vorbind despre actualizare.

Finalitatea textului ține de actualizarea sa în spectacol. În text este cuprinsă **competența teatrală**. Însemnele teatralității sînt perceptibile fără efort, chiar dacă textul nu este încadrabil în vreună din speciile genului dramatic. Dacă, după formula hjelmsleviană, teatrul se manifestă și în structura de suprafață, în „forma expresiei”, discursul lui Antim nu pare a fi supus decupajului în acte și scene discontinue; dar, în afară de faptul că fiecare mostră de text nu este altceva decît un fragment dintr-un **mare spectacol al lumii**, schimbarea registrelor de joc, precum și schițarea unor dezbatere, reduce la un unic cenzor, nu reprezintă oare un substitut al acestora? Funcțional, putem depista un **discurs global**, ce include un alt discurs, schimbîndu-se astfel raportul dintre emițător ca orator și destinatar ca ascultător, în emițător-personaj și destinatar-personaj. Bineînțeles că în acest caz circumstanțele discursului sînt decisive, dar nu lipsesc nici procedeele curente pentru motivarea trecerilor de la o situație dramatică la alta: monologul, de exemplu. Raporturile propuse impun introducerea termenului de opozant, pentru a clarifica astfel ceea ce nu am numit pînă acum: **conflictul**.

Acest conflict se traduce printr-o puternică tensiune scenică, pusă în valoare în text prin monologul dialogal, de o evidentă forță spectaculară. Pe de altă parte, discursul lui Antim prinde viață și datorită generoasei oferte a realității istorice și politice a timpului său, dar în primul rînd datorită implicării sale în rolul pe care era conștient că-l joacă. A fi centru focalizator implică restricții și libertăți, pe care tot Antim le explică la un moment dat, subsumîndu-le unei responsabilități morale ca fiind factorul ordonator în haosul conștiințelor cărora li se adresa. Dinamica discursului său provine nu numai din procedee stilistice, ci și din conflictul existent între emițător și destinatar, mai ales cînd destinatarul este silit să abdice de la pasivitatea ascultătorului obișnuit și este incitat să prelucreză răspunsuri, să aibă reacții. E o schemă specifică **feed-back-ului** comunicational și o condiție a actului teatral. Mitropolitul se ipostaziaza adesea prin diverse mijloace, cel mai frecvent

fiind mimarea reacțiilor posibile: „Și pentru ce să numim Sfînta Sfîntelor?” „dară ce treabă are vîlădica cu noi?”

Fragmentele necesare ale autoumilirii și smeririi sînt de asemenea extrem de relevante.

Din cele spuse pînă acum, putem trage o concluzie: în cazul „Didahiilor”, teatralitatea ar fi forma discursului, în timp ce dramaticitatea ar fi substanța lui. Pentru o mai bună lămurire, e necesară doar o scurtă comparație între predică, așa cum e îndeobște cunoscută din Cazanție, și cele ale lui Antim. În cea dintîi domină impersonalul, schema ca după „erminie”, după tipic. La Antim intervine caracterul monologal, care nu mai aparține slujitorului bisericii, ci persoanei surprinse într-o ipostază a dedublării, adesea tradusă de mici paranteze ce întrerup discursul și denotă, paralel, existența unui veritabil monolog interior, ceea ce duce la re-semnificarea stărilor și reacțiilor opozantului.

Subiectivitatea persoanei oratorului e în opoziție cu obiectivitatea cerută de predică propriu-zisă. Realitatea scenică credibilă ce ne întîmpină pare a fi o convenție dramatică în stare genuină. Căci Antim este un personaj și textul său exprimă dorința de ludic în sens teatral, el fiind antrenat într-o căutare a propriului mod de manifestare, corelat cu imperativul de a convinge și a educa. Activitatea sa de predicator se desfășoară în cadrele unei forme de spectacol ritual, formă asupra căreia Antim operează fără a leza norma, dar impunînd discursului ritmul percutant. Antim nu-și permite să modifice drama liturgică, ci-i integrează un alt spectacol. Am putea să ne întrebăm: unde sînt aplauzele sau măcar rumoarea din biserică? Căci atracția e neîndoios că a existat. Spațiul de joc al lui Antim îl intuim ca fiind delimitat de anumite elemente scenografice sau de prezența scenică a doi sau trei participanți la drama liturgică. Antim imprimă acestui spațiu o dinamică, îl transformă în scenă a altui spectacol.

Întîlnim tipologii pe care Antim le creează interpretîndu-le; el joacă, sub diverse măști, aspecte ale „comediei umane”. În cunoscuta predică „Cuvînt de învătătură la duminica lăsatului de brînză”, prilej foarte bun ca început de post, apar personaje-tip (mîncăciosul, zgircitul), cu vădite modele în realitate. Inevitabil, se naște un tip de structură dialogală, căci comunicarea se realizează ca în exemplul de mai jos, cu adresare directă și exact pe starea de spirit a interlocutorului: „Nu te face trist ca copiii ce-i duc la școală.”; sau (p. 99 în ediția Antim Ivireanu, Opere, Ed. Minerva, 1972) „Iară de va zice cineva, în cugetul său, dară deacă n e ispedeuim lui Dumnezeu, preotul ce mai trebuiește că el iaste om



păcătoș ca și mine? Adevărat, păcătoș iaste...”, pentru exemplificare, introduce scena dialogului dintre Dumnezeu și Adam din eposul biblic. Antim nu permite prezențe pasive, ci provoacă, adesea chiar jignește, pentru a controla reacțiile, pentru a-i prinde pe ascultători în „undea cuvintelor”.

Totul se desfășoară deci într-un spațiu congruent, asociabil scenei. Se poate vorbi chiar de prezența unui personaj mut. Pe de o parte, există principala oponentă: personaj—public spectator; pe de altă parte (în măsura în care integrăm discursul spectacularului liturgic, ca o formă de teatru în teatru), întrevădem existența a două sau trei personaje ale actului teatral liturgic, despre care am amintit anterior. Prin extensie, rezultă un motiv al bisericii ca scenă a spectacolului lumii (teatrul mândri — temă barocă prin excelență), iar prin intensie, altarul (respectiv, amvonul) ca scenă.

Comunicarea e susținută prin diverse figuri stilistice, precum falsa interogație, invectivele, relevante sintagme, de genul „va spune oarecine...”. Între Antim și public există o permanentă alternare de planuri: apropiere-departare. Aproximarea se realizează subtil, prin referiri la propria persoană, în paranteze monologale sau dialogale: „precum zic...”, „să mă ertați...”, „stau de mă mir ce voi face”, sau prin necesara figură de autoumilitare. Acuzator sau critic, tonul urcă și coboară, în perioade oratorice ample, ce presupun o gestică bogată, împingând de asemenea spre teatralitate. Antim ca actor e „măsura vremii sale”, în această ipostază el fiind o „negare a propriei persoane, dar în același timp o negare a negației, căci viețuiește încă” (Cesare Brandi).

O problemă foarte interesantă ridică inserțiile divertisment, aspect al „Didahiilor” ce subordonează implicit teatrului arta oratorică a lui Antim. Benedetto Croce sublinia lucrul acesta, referindu-se la arta oratorică în general: „Extinderea noțiunii de oratorie, așa încât să cuprindă, pe lângă țelul persuasiunii, și pe cel al divertismentului, așază alături de oratorii tribunelor și adunărilor pe producătorii de emoții...: dramaturgi, romancieri, actori etc.” (Croce, B., Poezia, Ed. Univers, București, 1972, p. 42). De asemenea amintim că, după Croce, „Arta oratorică este însă în întregime de natură practică și nu estetică”, concluzia fiind că esteticul în discursuri e impus de elemente ale altei arte, în cazul nostru arta dramatică.

Astfel, discursul lui Antim trebuie judecat la cel puțin două niveluri: ca expresie a necesarului canonic și ca expresie a unei persoane antrenate într-un act complex. Antim, nu se supune integral principiului oratoric postulat de antichii

tate și în care Cicero vedea imaginea unui „orator optimus”, ci creează convenția de joc. Hipnoza spectacolului e rezultatul unei interesante mecanici a efectului.

Intuind că simțul comun se comportă receptacular, Antim nu-și va ordona discursul, ci-l va interpreta liber. În acest spirit credem că trebuie înțeleasă diversitatea formelor pe care le ia discursul; înțelegem regula pateticului, tributară lui Horațiu („Si vis flere me, dolendum est primum ipsi tibi”, Ars poetica, 102—3), argumentarea captivantă, asociată cu atracția exercitată de oratorul-interpret, ce aducea cu sine un prestigiu. E prezentă adesea improvizația, prin procedeul frecvent al transformării fabulei biblice în mici scene dramatice. Sensibilitatea emanând din text dovedește o reală participare la rol. Însoțim argumentarea de afirmația lui Pirandello: „căci stilul, personalitatea intimă a unui scriitor dramatic n-ar trebui cituși de puțin să apară în dialog, în limbajul personajelor dramei, ci în spiritul povestirii, în arhitectura ei” (Luigi Pirandello, Teatru, E.L.U., București, 1967, p. 587).

Menționăm că dacă rămânem la concepția tradițională despre natura dramaticului, limitându-l la dialog și personaj, rîndurile de față devin șubrede.

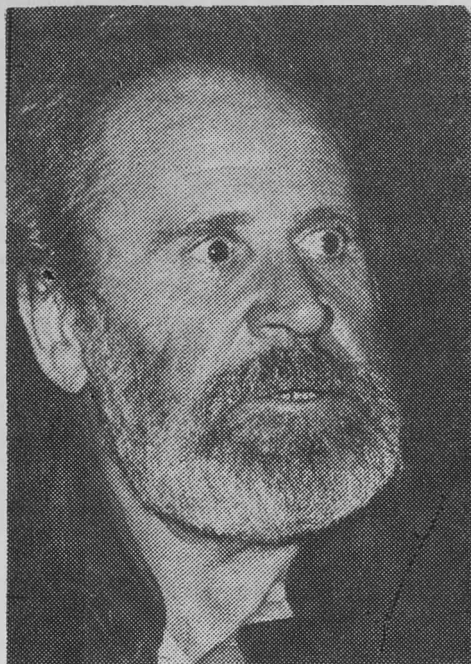
Pe lângă tiradele lungi, gestică și mimica, spontaneitatea exordiiilor, interogațiilor retorice, „pasiunea ce echilibrează toată exacta mașinărie a cazaniei” (G. Călinescu), apar elemente de profund lirism cu nuanță rituală, cum e de exemplu litania ad-hoc din cazania la Adormirea Născătoarei de Dumnezeu, litanie în care, alături de formulele-standard, găsim și inovații poetice cu efect teatral, căci postura recitativă e evidentă: „Alesă iaste ca adevărat ca soarele... / Alesă iaste ca revărsatul zorilor...”, pentru ca, prin schimbarea registrului, să ajungă la monolog cu nuanță de rugăciune: „Pentru aceea eu, nevrednicul și mult păcătoșul robul tău...”, și spre final, la integrarea strategică în publicul prezent.

În aceste situații nu mai poate fi vorba de autoumilitare necesară, ci de o reală tensiune interioară, proiectată teatral.

Finalul predicilor îi lasă pe ascultătorii-spectatori în suspans.

Așa cum de la un spectacol se iese în discuții aprinse sau în mari îndoieli, așa trebuie să fi ieșit și norodul din scena bisericii în urma predicilor Ivireanului. Se simțeau epuizați și, fără a-și da seama, se îmbogățiseră, căci fuseseră obligați să fie activi, să adopte atitudini, să fie prezenți. Fuseseră PERSONAJE. Măsură a vremii sale bogate în material dramatic, Antim nu uită că lumea e un teatru, iar oamenii, actori. O demonstrație și o pledoarie pentru un baroc românesc și-ar găsi și aici un argument.

# REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ



Corado Negreanu — Lear

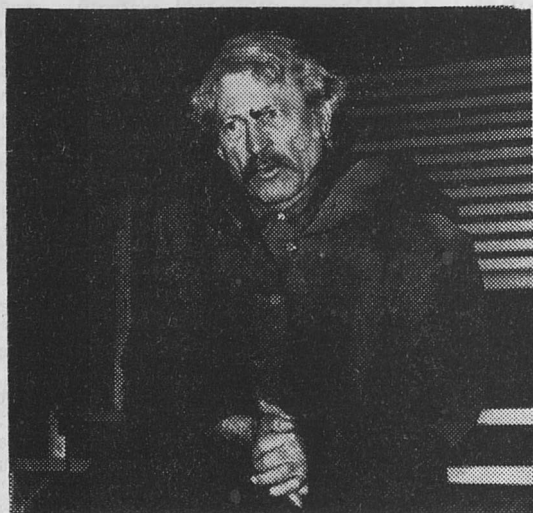
*Un spectacol în imagini*

*„Regele Lear“  
de Shakespeare  
la Teatrul Giulești*

**LEAR:** „Ca om ce sint, greșit-am,  
dar mi-e plata  
Cu mult mai grea decît mi-a fost  
greșeala...“

**KENT:** „Știu să dau un sfal cin-  
stit; să păstrez o taină... și ca  
orice om de rînd, însușirea mea  
de căpetenie e truda și cre-  
dința...“

Sabin Făgărășanu — Kent







Gelu Nițu — Edmund

EDMUND : „...M-am născut sub Ursa Mare, rezultă de aici că sînt rău și desfrînat, Zău că așa aș fi fost, chiar dacă bastardul de mine se naștea în Zodia Fecioarei...”



GONERIL : „Aici nu tu, ci eu fac legea ;  
Și n-are cine să mă-nvinuiască...”

Anca Neculce — Goneril și  
Mircea Crețu — Albany



Olga Bucătaru — Regan și  
Paul Ioachim — Cornwall

EDGAR : „Sărmanul Tom,  
nebun și cerșetor,  
E totuși om, dar Edgar nu-  
nimica...”

Corado Negreanu, Sabin  
Fărărășanu și Florin Zamfi-  
rescu — Edgar

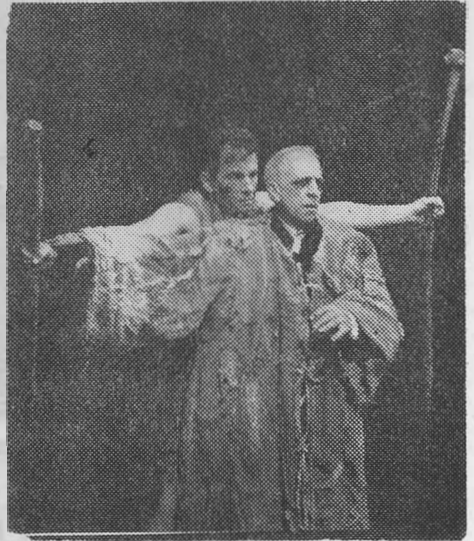






**BUFONUL :** „Nebunul rabdă și ră-  
mîne  
Lăsîndu-i pe deștepți să fugă..  
Așa dcosebești, bătrîne,  
Un suflet de nebun, de-o slugă.“

Corado Negreanu și Ion Pavlescu  
— Bufonul



Florin Zamfirescu și Mihai Stan —  
Gloucester

**GLOUCESTER :** „Călcăt-am strîmb  
și cînd aveam vedere,  
Așa-i mereu, pe bine cînd te bizui,  
Nenorocirea ochii ți-i deschide..“



**CORDELIA :** „Nu sîntem cei dintii  
ce pătînesc  
Din bunătatea lor nemăsurată,  
Pe tine, oropsit monarh, te plîng.  
Căci eu, cu roata sorții schimbă-  
toare  
Am fost deprinsă.“

Ileana Cernat — Cordelia și Radu  
Dunăreanu — Doctorul

Fotografiile de  
Corina TUDOSE  
și Vasile MOLDOVAN



# Dinu Cernescu recomandă pe Răzvan Vasilescu



În „Amadeus” de Peter Shaffer, Teatrul Giulești

Dacă am înțeles bine, rubrica aceasta are ca scop să aducă la rampă o tină ră speranță, adică pe cineva care merită toată atenția noastră și care nu este încă un „star”. Din păcate, nu cunosc suficient de bine pe un tînăr sau o tînără speranță ca să-i pot face o meritată recomandare. Aș fi vrut să scriu aici despre scenograful Daniel Răduță. Dar pînă la a doua premieră a sa, într-un teatru bucureștean, voi mai aștepta. Deși sînt convins că va fi un star al ideilor transpuse plastic pe scenă. Cum știu de asemenea că tînerele speranțe există independent de neștiința mea. Și totuși, voi scrie cîteva rînduri în această rubrică despre un actor care nu este o tînără speranță. În primul rînd pentru că nu mai este tînăr — are 33 de ani! Și nici o speranță, din moment ce este o certitudine. Voi scrie despre Răzvan Vasilescu, deși mi se pare puțin ridicol să-l prezint. Atunci, de ce o fac?

Pentru că a prezenta mai înseamnă și a pune în evidență, adică, în prezent. Și doresc să pun în evidență problema unui actor.

Răzvan Vasilescu, după ce a absolvit în 1979 Institutul de teatru, a jucat la Teatrul Giulești două roluri foarte bune: Spiridon din Noaptea furtunoasă și Nebunul — personaj inventat — în Woyzeck, amîndouă spectacolele în regia lui Alexa Visarion. În 1980, am lucrat cu el Mozart în Amadeus. Și am descoperit în Răzvan Vasilescu un veșnic nemulțumit de munca lui, un sincer inhibat de marea lui dorință de perfecțiune. Dar, am descoperit în el și un tehnician mediu, oscilant în deciziile scenice, fixînd greu și mereu schimbător. Folosesc termenul tehnician în accepțiunea pe care o dau actorii englezi de tip Laurence Olivier, John Gielgud, Jan Mc Kellen acestei noțiuni; sau, pentru ușurarea discuției, Leopoldina Bălănuță, Valeria Sectu sau Ștefan Iordache, actori care reprezintă pentru mine perfecțiunea românească a acestei noțiuni, eți plasîndu-se fără echivoc în categoria marilor vedete europene.

Răzvan Vasilescu este capabil, muncind la un rol, să trudească pînă la epuizare. În artă a munci pînă la epuizare nu este un compliment. Noțiunea de muncă, muncă și iar muncă este valabilă doar în meseriile fizice. În artă este nevoie de muncă pînă la epuizare, dar și de TA-LENT. Pe scenă, munca fără talent este inutilă. Despre talentul lui Răzvan Vasilescu pot să scriu fără să ezit pentru că îl pot compara cu Tom Hulce din filmul Amadeus. Pe aceeași partitură, deci de la egal la egal, Răzvan Vasilescu era mai bun decît tînăra vedetă de la Hollywood. Spectacolul Amadeus de la Oradea nu l-am văzut pe scenă. Am văzut doar casetă. Spectacolul orădean era foarte bun, însă în „competiție” puteau intra doar regizorul și scenografa. Printr-un noroc, am putut asista la premiera pariziană cu Amadeus. Din nou Răzvan Vasilescu era mai bun, chiar mult mai bun, decît colegul său Roman Polanski.

Atunci de ce, din 1981, un actor cu o asemenea carte de vizită nu a mai primit nici un rol pe măsura talentului său? Sigur că întrebarea se poate adresa și regizorului Cernescu, pe atunci la Giulești, dar în egală măsură și colegilor regizori de la același teatru. Întrebarea se poate adresa și secretariatului literar al teatrului. Ce-a propus secretariatul literar pentru Răzvan Vasilescu? Dar, de fapt, ce-a propus sus-zisul secretariat literar pentru actorii importanți ai Teatrului Giulești? Pentru Sebastian Papaiani, ca să dau un singur exemplu?..

Dacă rîndurile de față, adică această aducere în prezent a numelui lui Răzvan Vasilescu, îi vor prilejui un rol pe măsură, după o atît de lungă absență (șase ani pentru un tînăr actor este enorm!), cele scrise mai sus nu vor fi fost inutile. Și vom putea trage concluzia că prezenta rubrică a revistei este eficientă.

Dinu CERNESCU

# memoria scenei • memoria scenei

*Nu e prea înalt. Nici nu pare tocmai vînjos. Dar respiră forță.*

*Frumos sau urît? Asta nu se va ști niciodată. Oricum, un chip care intrigă. Trăsături aspru cioplite. Dar priviri învăluitoare. Și un glas care pătrunde, stăpînește, stăruie. Nu numai atunci cînd se revarsă în torenti, ci și atunci cînd e șoptă.*

*În viața de toate zilele, s-ar zice că e un rezervat. Nu neapărat un timid. Dar vorba-i puțină — gravă sau glumeață — tănuiește cu grijă clocotul dinăuntru. Pe scenă, un cutezător și un avîntat. Creînd, mai ales, săpturi colțuroase, eroi temerari, în stare să înfrunte pînă și stihiele firii. Oameni cu grea încărcătură sufletească. Dar și unu colorați.*

*Și deopotrivă, în traiul de zi cu zi, ca și sub lumina reflectoarelor, un dur, în spatele căruia se ascunde romanticul întîrziut.*

*Dar cum se face că un astfel de obraz, cu trăsături atît de personale, atît de precis conturate — pîrînd cu nepuțință de „îndreptat“ sau de „îndul-*

## Colea Răutu: „Ca o veche dragoste

Ei, da, am venit pe lume acum trei sferturi de veac. Într-o zi de 28 noiembrie, în anul 1912.

Locul de unde am pornit să cuceresc lumea era un cîtun moldovenesc, cui-bărit într-o vișoagă. Vreo zece gospodării și o bisericuță cu turla ca o cepșoară, năpădită de salcîmi, plini ciucure de ciori.

După anii de alfabetizare, în școala primară a satului, am intrat într-un liceu „civil“. Și am ajuns în clasa a II-a. Cînd, de cuminte ce eram, părinții m-au pornit spre un liceu militar... Ca să dau iar examen...

Aici, disciplina era severă. Carte multă și bună. Am rămas, din acei ani, cu o sete de afecțiune nici azi ostoită. Dar am rămas și cu amintirea unor dascăli de dragul cărora aș fi făcut orice. Unul dintre ei era cel de germană, domnul Alexandru Eberwein, mai pe scurt „Moș Alecu“.

Ca să deprindem cum se cuvine graiul lui Goethe, profesorul venea în clasă cu un gramofon „His Master's Voice“ — parcă-l văd și acum... Ne punea „plăci“ cu recitatori vestiți. De fapt, mari comedieni ai epocii. Alexander Moissi, de pildă, ne vrăjea cu *Erlkönig* și cu *Lorelei*... Mai tîrziu, ilustrul artist a făcut un popas la București, dînd un recital pe scena companiei Bulandra-Storin-Maximilian-Manolescu...

Cu plăcile lui de patefon și cu al său „His Master's Voice“, cu povestirile despre viața artistică din Germania acelor zile, Moș Alecu mi-a deschis o fereastră spre o lume pînă atunci nebănuită — teatrul.

Așa că m-au interesat, m-au pasionat chiar, acele după-amieze de joi, cînd fiecare clasă oferea cîte un spectacol cu public. Adică profesori și colegi din alte

clase. Plus domnul căpitan, comandantul companiei, și dom' locotenent, dirigintele.

Profesorul de muzică, domnul Titus Justinianus Popovici, mă lăsa, în locul lui, să fac pe dirijorul corului.

Tot la liceul militar, am învățat să joc și fotbal. Fiind selecționat în echipa școlii și susținînd multe meciuri, nu m-am mai lecuit nici pînă astăzi...

★

În 1935, am venit la București anume ca să joc fotbal. Mîngea de fotbal n-am prea bătut-o. Dar săliile de spectacol, le-am bătut. Și, într-o seară, am fost fascinat de *Floarea din Havai*, opereta lui Abraham... Pe care, atunci, la premieră, a dirijat-o chiar compozitorul.

Această „reprezentatie de gală“ — cum se grăbiseră s-o anunțe impresarii — a avut loc în sala Vox-Eforie, unde își prezenta Tănase spectacolele. Cînd trupa pleca în turneu, sala se închiria. Așa se face că, după *Floarea din Havai*, afișul a vestit premiera cu *Văduva veselă*, prezentată de o formație efemeră, condusă de Faust Mohr și Emil Bobescu. Care — așa cum se putea citi la avizierul de lingă garderobă — căuta cîntăreți și dansatori. Cum s-ar spune, „corp-ansamblu“. M-am prezentat. Și am fost admis în grupul coriștilor. Dar am fost folosit și ca dansator. După o săptămînă de repetiții fiind avansat în faimosul octet al diplomaților. Aveam, așadar, un rolișor!

În distribuție cu Ana Rozsa-Vasiliu, cu Iulian Andreescu, cu Ion Pulca-Dacian, *Văduva veselă* a fost un succes. Dar a ținut cît a ținut afișul, după care și-a stins luminile rampei. Iar eu am rămas în aer. Așteptam totuși cu o speranță întoarcerea „Cărăbușului“ din turneu. Și, într-adevăr, înspre primăvară, cînd Tă-



cit" — să se poată preschimba în altele și altele alte obraje? Desigur imposibilul a devenit posibil, fiindcă totul a fost filtrat prin creier și prin suflet. Fiindcă actorul a apelat mereu la uneltele atit ale inteligenței, cit și ale unei sensibilități mai mult decit acute.

Debut in teatrul de revistă. Dar trecind cu nemaipomenit aplomb granițele tuturor genurilor. De la music-hall, la comedia muzicală. De aci la operetă și, mai departe, la dramă și tragedie. Și indiferent de gen, de stil, de atmosferă sau acțiune, intrind în fiecare personaj cu un firesc aproape șocant. Fiind simplu, adevărat, „de acolo“. Fără efecte. Și fără să apară căutările, nici truda care, sigur, au existat. Au existat mereu. Așa s-au implinit cele peste o sută de metamorfoze scenice. Cele peste șaptezeci de chipuri prezentate de peliculele cinematografice.

Actor cu farmec personal, trecind cu dezinvoltură rampa și coborind de pe ecran, în viața spectatorilor.

Sanda DIACONESCU

## care dăinuie, scena mă cheamă mereu..."

nase a revenit în capitală și a început repetițiile cu **Electro-Cărăbuș**, revistă care urma să inaugureze stagiunea estivală în grădina de pe Academiei, am fost angajat.

Peste un an, trei prieteni din trupă — Grișa, Radu Zaharescu și cu mine — am simțit că putem face și altceva decit obișnuitele evoluții „dansate“ care ni se cereau... Că numai balerini nu eram, de fapt!... Și am format un trio. Ieșind din anonimul cu prilejul unuia dintre acele „spectacole în beneficiu“. Pe rol de „conférencier“, Puiu Maximilian. Spontan, prezentându-ne, ne-a inventat și un nume... „Et pour la bonne bouche / Trio Cărăbuș!“

Succes deplin. Așa încit Tănase, care se afla în fundul sălii în clipa desfășurării numărului, a strigat către regizorul de culise: „Stoenoiu, îi treci pe băieți pe lista de turneu!“

Plecarea în turneu însemna existența asigurată.

Peste un an, porneam și într-un turneu peste graniță: în Turcia.

Iar peste doi, ne îndreptam spre Egipt, trecind prin Istanbul, Beirut, Tel Aviv, pentru a ajunge la Alexandria și Cairo. În fiecare dintre aceste metropole, am desfășurat o microstagiune.

Așa a început lungul șir al turneeelor mele...



De altfel, turneele au însemnat, nu numai pentru mine, dar și pentru cei mai mulți dintre oamenii breslei noastre, un pasionant capitol de viață. Asta s-a întâmplat desigur de cind s-a născut teatrul și pe toate meridianele globului. Meseria noastră este itinerantă. Dar la noi, în perioada dintre cele două războaie, turneul a însemnat mult mai mult.

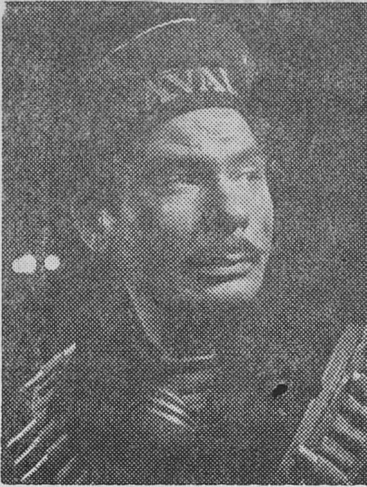
În fiecare zi, ca la premieră. Mai era pîinea, asigurată seară de seară și pe un interval mai iung. Însemna descoperirea și cucerirea unui alt public decit cel pe care-l cunoșteai. De aici, suspans, emoție: va prinde piesa? Dar rolul meu? Voi fi aplaudat la scenă deschisă, ca la sediu? Un turneu mai era și primirea călduroasă de la gară, vizitele la cabină, felicitările, buchețele de flori... Și atmosfera de la vagon, anecdotele și glumele... Farsele pe care ni le jucam unul altuia. Și prilejul de a asculta amintirile pe care și le depănau cei mai vîrstnici... Ca și ocazia de a fura (citește învăța) multe de la ei. Doar aveam de la cine: Giugaru, Lungeanu, Groner, Mia Apostolescu. Nu mai vorbim de Tănase... Aceștia, numai în primele turnee, din tinerețe...

Organizarea unui turneu, ca și pregătirile pentru primirea lui, erau evenimente, nu glumă! Mai ceva decit votarea unei legi, în senat!

Iar despre turneele mele, care au debutat atunci, la Tănase, care s-au desfășurat în continuare, în cadrul celorlalte teatre prin care am trecut — Alhambra, Operetă, Pitești și mai cu seamă despre lungul periplu al spectacolelor teatrului din Giulești s-ar putea scrie o carte... Mai știi?



I-am rămas credincios lui Tănase pînă în 1941. După care... M-a chemat, în primul rînd, compania Puiu Maximilian — Ion Aurel Maican... Așa m-am întîlnit cu „dinastia“... O „dinastie“, într-adevăr, Maximilienii fiind singura familie din istoria teatrului nostru care a dat trei generații breslei... Fondatorul, Velimir



Gaidai din „Sfirșitul  
escadrei“ de  
Korneiciuk (1954)



Țăranul Ilie  
Barbu din filmul  
„Desfășurarea“ —  
scenariul Marin  
Preda (1954)

Maximilian, a fost un talent uriaș. Un mare creator de tipuri și personaje, de o inegalabilă autenticitate. Cu realizări-etalon, atât în comedia muzicală și operetă, cât și în dramă. În registru clasic, modern sau contemporan. Căsătorit cu prima parteneră a lui Leonard — Aura Mihăilescu, superbă, așa cum o arată fotografiile păstrate în Muzeul Teatrului Național. Feciorul lor a fost Aurel Țeonard, numele trăgându-i-se de la naș, mult îndrăgitul june-prim al operetei de atunci... Acest al doilea Maximilian, căruia noi — ca și așișele, de altfel — i-au păstrat numele de Puiu, a avut doi fii — Ion și Mihai. Primul, cu studii strălucite la Institutul de Teatru din Leningrad, original director de scenă, a plecat prea de timpuriu dintre noi... Al doilea, Mihai Maximilian, scrie, astăzi, cu mult har, comedii muzicale și reviste. Soție fiindu-i Stela Popescu, actriță mult prețuită de public.

Bătrînul Maximilian, „nenea Max“, cum îi spuneam, a scris cîndva, în epoca nebunii mele tinereti și a căutărilor, despre mine. Doar două rînduri: „...Dacă va scrie pe un petec de hîrtie vorba «seriozitate» și o va purta mereu în portofel, va ajunge un mare actor“. Vorba magică n-am scris-o pe un petec de hîrtie, dar gîndul lui l-am purtat mereu în gîndul meu...

Tînărul (pe atunci) Maximilian, Puiu, m-a acceptat ca prieten. Era un om-vulcan. Cu idei cîrjînd în fluvii de lavă fierbinte. Cu un patos al muncii nemăintîlnit pînă la el și nici de atunci încôace. Animator, director de scenă, dramaturg și poet. Consumîndu-se într-atît, încît, deși solid, n-a rezistat... N-a rezistat ritmului de viață și temperaturii la care își impusese să trăiască. La 44 de ani, n-a părăsit.

Despărțirea a fost dureroasă. Dar și mai dureroasă mi se pare uitarea care s-a așternut peste munca de creație a unei personalități atît de originale și complexe. Și dacă astăzi mai trăiesc încă unele dintre versurile sale, puse pe muzică (*Inimă, de ce nu vrei să îmbătrînești?*, *Drum bun și nu uita că te iubesc*, *Țărăncuță, țărăncuță, Violete pentru fete*, *Cîntă de-alea, de-ale noastre*), ele nu-și mărturisesc niciodată autorul...

★

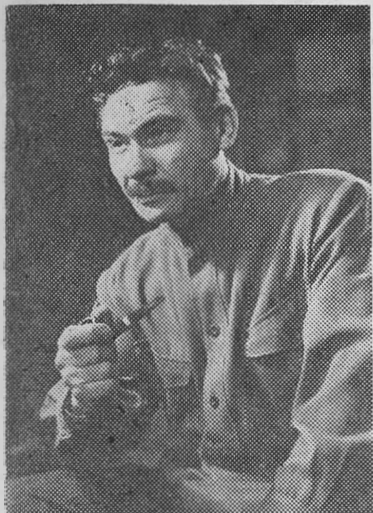
Puiu Maximilian apela la mine ori de cîte ori încerca să-și pună în practică vreo năstrușnică idee. Mai ales că „pornirea“ nu se putea face decît cu bani de împrumut sau cu prieteni.

Așa a fost și cînd a scris și a montat opereta *Habanera*, jucată în grădina Eforie, printre ruinele fostului teatru Vox. Au fost atunci în jurul lui actori din cea mai bună plămădă — Aurel Munteanu, Timică și Silvia Dumitrescu, Ion Lucian... Eram mîndru să apar pe scenă alături de ei. Apoi, tot la dorința amicului meu, am fost și „haimanaua bulevardului“, în comedia muzicală abia creată de el și purtînd același titlu... Aici, stăteam de vorbă cu un om de zăpadă, cu care împărțeam coltuțul de piine și-i mărturiseam of-urile... Atunci a scris despre mine marele Maximilian ceea ce a scris...

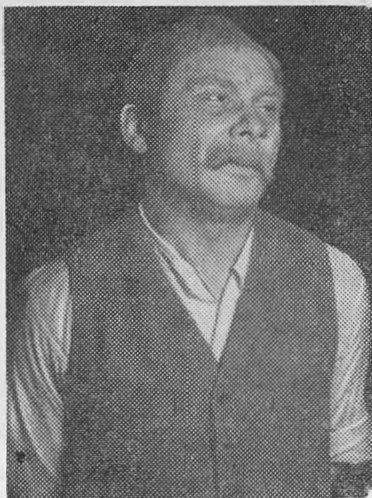
Dar colaborările mele cu Puiu au fost multe, mult prea multe, ca să le pot înșira acum...

Să consemnez că, oarecum în aceeași perioadă, prin 1946—1947, la propunerea lui Nicolae Vlădoianu, am descoperit și lumea operetei. Generosul „patron“ își vinduse tot ce moștenise de la părinți





**Deștelenind  
pămînturi și suflete,  
„Undeva în Taiga“**



**Sorcovă din  
„Domnișoara  
Nastasia“ de  
G. M. Zamfirescu  
(1956)**

ca să poată crea un teatru. Și nu voi uita niciodată eleganța cu care se purta cu toți angajații. Și apropierea de el a fost pentru mine o mare întâlnire...

Am jucat în teatrul lui Vlădoianu în **Vinzătorul de păsări**, în **Baiadera**, în **Dragoste de țigan**. În acest spectacol, rolul meu era Hangiul Mihaly-baci. În personajul principal, Ioji, triumfa Dacian. Dar omul e om și actorul de asemenea. De Dacian se prinde o gripă, este indisponibil câteva zile și iată, spre sincera mea uimire, sint propulsat ca dublură a lui. Eu, pe același rol cu Dacian! Doar pentru patru spectacole, e adevărat, totuși... Gata! Mi-am găsit drumul! Oare?



În 1948, companiile particulare își începe cariera. Teatrele de stat își durează temeliele...

Fac un memoriu și pornesc cu el spre Casa Armatei. Ca să cer angajarea la revistă, la comedie muzicală, la operetă... Unde s-o putea...

În fața librăriei Alcalay, la colțul dintre bulevard și Calea Victoriei, răsare Puiu Maximilian. Din nou Puiu Maximilian! Era însoțit de Victor Handoca, proaspătul director al teatrului de proză abia născut la Pitești. Când află încotro am pornit și pentru care pricină, mă împing amîndoi spre „Capșa“. Și, aici, dă-i dădăceală! Puiu îmi reamintește vorbele scrise de taică-su cu privire la seriozitate — a mea, desigur! Îmi argumentează, punct cu punct, de ce teatrul muzical a fost bun pentru ucenicie. Și de ce, în continuare, locul meu este în teatrul de proză... Și iată cum cei doi Maximilian îmi schimbă destinul.. Am plecat la Pitești.

Victor Handoca a fost, și el, prea curînd uitat. Un actor conștiincios, desigur, dar mai ales un director devotat și dăruit muncii care i se încredințase. A izbutit, din nimic, să ridice un teatru. A alcătuit o trupă, în care figurau actori încercați — desăvîrșitul Aurel Munteanu, Renée Annie, Ecaterina Maican, apoi Cezar Teodoru și Iancu Economu... Scenograf, un artist valoros și de mare originalitate — Ion Anestin. Ba încă Handoca s-a străduit să aducă „în reprezentare“ pe mulți dintre fruntașii mișcării noastre scenice... La Pitești a venit să joace Ion Manolescu. A venit să joace Fory Etterle. Ba chiar George Vraca, cu care am fost în replică directă în **Medicul de plasă**...

Așa se explică de ce premierele teatrului au fost, nu o dată, evenimente artistice.

Iar în mine s-a trezit atunci o bucurie, o poftă de joc, cum nu mai cunoscusem. În **Oameni de azi**, în **Iarbă rea**, în **Moștenirea de Tur și Șeinin**, în **Cale liberă de Surov**, în **Vocea Americii de Lavreniev**, în **Lupii și oile de Ostrovski**, ca și în **George Dandin** de Molière, mă îmbătam pur și simplu de ceea ce trebuia să fac. De ceea ce simțeam că pot să dau.

Dar nu peste mult, cu totul pe neașteptate, mă apucă iar dorul de teatrul muzical. Obțin transferul la Teatrul de Stat de Operetă din București... Numai că, tot „controlat“ și „păzit“ de Puiu, aleg totuși „proza“! Mă angajez la Teatrul Muncitoresc C.F.R., cu sediul în cartierul Giulești!

În 1952, am urcat, pentru prima dată, pe scena Giulești. Și de atunci pînă în



Matti din „Domnul Puntala și sluga sa, Matti” de Brecht (1959)



Marin Gheorghe în „Zile de februarie” de Liviu Bratoloveanu

'69 m-am prezentat, aproape seară de seară, în fața spectatorilor acestui teatru. Spectatori de un tip nou. Unii dintre ei — cei mai mulți, de fapt — asistând, pentru prima dată, la un spectacol dat de profesioniști. Ideea mă emoționa. M-am dăruit cu ardoare lor. Fiind Gaidai din Sfirșitul escadrei de Korneiciuk... Încercînd să-l construiesc veridic și convingător pe Costea Căpitanul din Aristocrații... Sau pe Marin Gheorghe, din Zile de februarie (Liviu Bratoloveanu). Despre acest personaj, așa cum îl realizasem eu, un cronicar a scris că în palmaresul fiecărui actor ar trebui să figureze o asemenea împlinire. O, și, cît l-am iubit pe Nikita din Puterea întunericului!... Dar am fost și Sorcovă, din Domnișoara Nastasia, cînd în rolul titular a intrat uimitoarea Marga Anghelescu. În Ascensiunea lui Arturo Ui..., eram fericit să mă pot duela cu Mihăilescu-Brăila — alias Arturo Ui! Și pe deasupra și o cădere spectaculoasă, de la trei metri, printre schele... Mă rog... regie Horea Popescu, prietenul meu, care nu admite că există și imposibil. Numai el poate pretinde unui actor atare cascadorie! Da' nu-i nebulă cine mănîncă cinci mălaie. E nebun cine-i dă! Matti din Domnul Puntala și sluga sa, Matti m-a pasionat și mi-a dat mari satisfacții, în perioada de pregătire, la repetiții... Dar nu mi-a picat rău nici la spectacol, cînd m-a îmbrățișat Helene Weigel-Brecht, soția dramaturgului... Venise în turneu la noi în țară și asistase la o reprezentație, în care Matti fusese la înălțime...

Da, hotărît lucru, teatrul de proză îmi părea mai palpitant decît cel muzical.

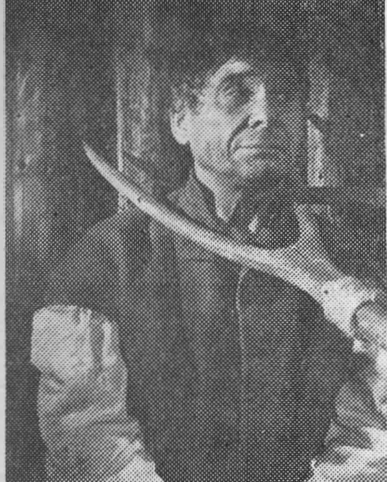
O aventură artistică mai bogată, mai diversă, mai cuprinzătoare.

Și ca să îmbrățișez cît mai mult din ceea ce noile mele experiențe scenice îmi ofereau, am fost bucuros să pot juca și la Naționalul bucureștean. În Cîteva palme false am avut prilejul să mă transpun într-un fost cascador, iar admirabila mea parteneră, Carmen Stănescu, să devină o fostă machieuză. Pisica în noaptea Anului Nou m-a pus în postura unui tată al cărui fiu era Victor Rebenjiuc, și de astă dată reprezentîndu-și cu brio generația...

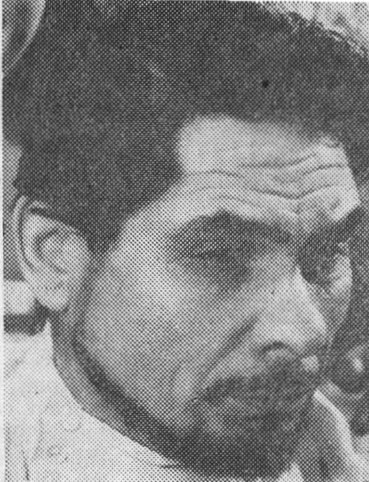
★

Mă gîndesc acum.. de fapt încerc să retrăiesc momentele, ceasurile și zilele, lunile, în care m-am chinuit cu rolurile mele. Eram distribuit... Primeam un text dramatic cu noul rol... Îl citeam grăbit, pe nerăsuflete, să aflui despre ce este vorba. Dacă mă interesa, dacă îmi plăcea, pe loc, îl mai citeam o dată... Abia atunci mă întrebam dacă e pentru mine... Dacă pot să-l fac sau nu. Ca să-mi răspund, se întîmpla să mă trezesc și în toiul nopții și să umblu iar prin piesă... Ei, și dacă descopeream că este într-adevăr pentru mine, începeam să pipăi mai bine personajul... Să-i aflui biografia... Sau să-i fac eu o biografie, dacă textul nu mă lămurea suficient.. Mai departe, îi desenez profilul... Întîi pe dinăuntru, apoi pe dinafară. Și cînd ajung să-l cunosc oarecum, să știu cine este și de unde vine, încerc să mă apropiu de el. Da, da, mă apropiu eu de personaj, nu aduc personajul la mine. Caut să fiu el... Și dacă pe ici pe colo mai păstrează





**Tilharu Gogolea din filmul „Frații Jderi“**



**Nikita din „Puterea in-tunericului“ de Lev Tolstoi (1961)**



**Comandantul de șlep din „Longa strada senza pulvere“, rol realizat la invitația studiourilor Cinecitta, 1976**

ceva și din Colea Răutu — ei, nu cred că asta îi strică prea tare...

Dar, tot cercetându-l, tot încercînd să-i intru în voie, ca să pot să-l re-construiesc, după planul dramaturgului, ajung să memorez și textul... Care nu s-a lipit niciodată de mine, acasă, pe stradă sau rătăcind prin parcuri. Și niciodată n-am făcut eforturi speciale ca să-l învăț... Mi-l însușeam pe măsură ce izbuteam să-mi însușesc trăsăturile specifice ale eroului, viața lui, conjunctura în care se afla...

Și aș mai vrea să mă deslușesc și în altă privință... Oare cine mi-a venit mai cu folos în ajutor, în încercarea asta nesăbuită de a da viață altuia, altora? Dramaturgul? Regizorul? Spectatorii? — cum spun unii dintre confrăți... Desigur, ce-i al dramaturgului e pus deoparte. El a inventat Omul. Și viața lui. Regizorul își are, de asemenea, aportul — distribuție, mișcare, atmosferă... Dar pe urmă pe mine mă lasă singur în groapa cu lei! De la un anumit punct, trebuie să mă descurc singur... Și atunci, cel mai de folos îmi sînt partenerii. De aceea îmi și place să joc într-o distribuție „mare“, în care eu să fiu cel mai „mic“! Partenerii mă ajută prin jocul lor, prin felul în care îmi dau replicile... Și glasurile trebuie să și le acordeze la glasul meu... Și eu mă acordez cu ei... Și, peste toate, domnește ochiul. Feiul cum te privește ochiul partenerului. Dacă nu te simți scaldat, învăluit de ochii lui, dacă tu nu-l privești cum trebuie, miracolul nu se produce. Ceva rămîne neimplinit.

Cum s-ar spune, actorul trebuie să știe să privească...

Dar iubesc și actorul care știe să asculte replica!

Astea toate au fost, sînt, în teatru... Dar în film?

Pe cit de limpede îmi apare chinul îndelungat, chinul dublat de bucurie totuși, al pregătirii personajului de pe scenă, pe atît mă uimește felul în care se nasc eroii de pe ecran. Uneori nici lectura textului, a scenariului, de la un cap la altul, n-ai cum s-o faci. Alteori, nu știi nici cine ești. Afli în ultima clipă, înainte de a începe filmarea. Nici un fel de repetiții la masă sau pe scenă... O pregătire sumară, mai mult de mișcare, înainte de a se trage cadrul...

Și-atunci? Trebuie să vii pe platou aducînd de-acasă, de la tine, din experiența ta personală, din observarea vieții altora, din lecturi, un imens bagaj de date. Ți se cere prezență de spirit, spontaneitate și dar de a anticipa, pentru a putea răspunde, prompt, situației pe care o descoperi abia în fața obiectivului. Ca să nu mai vorbim de doza și de calitatea intuiției, care este obligatorie. Și de fantezie...

Desigur, astea toate sînt indispensabile și actorului de teatru. Dar pentru film, ele se cer la un diapazon mult mai înalt.

De aceea și înclin să cred că filmul te solicită mai mult... Că e mai greu de făcut film... Ba nu!... Teatrul e mai greu... Să crezi pe scenă un om, o viață, simțind puzderie de ochi iscoditori ațintiți asupra ta! Nu știu... N-o să știu niciodată dacă teatrul sau filmul îți cere mai mult... Dacă eu am dat mai mult pe scenă sau pe platourile de filmare...

Și în această clipă simt că, întocmai ca o veche dragoste care dănuie, scena mă cheamă mereu...

# toată lumea iubește teatrul

■ Profira Sadoveanu

## ○ stare sufletească

Da, toată lumea iubește și va iubi întotdeauna Teatrul, pentru că această dragoste are la baza ei **curiozitatea**, ba chiar mai mult: **indiscreția**. Treci pe stradă, la înserat, pe lângă o casă cu luminile aprinse și cu storiile trase, pe care se mișcă, dând din mâini, se împletesc, se despletesc niște umbre necunoscute și nu te poți împiedica să întrebi: „oare ce se petrece acolo, în casă, oare ce-și spun fantasmelor acelea vii?” Sau intri într-un parc și pașii te duc pe lângă o bancă, pe care un băiat și o fată stau înghesuți unul într-altul, șoptind... și fără voie îți spui: oare ce-și șoptesc acolo acești doi îndrăgostiți? Sînt fericiți ori nenorociți? Trebuie să se despartă ori au să se căsătorească în curînd? Același sentiment, aceeași emoție o avem și cînd ne-am așezat pe scaunul nostru, în sala de spectacol, cu ochii ațintiți asupra cortinei lăsate, în dosul căreia actori, cabinieri, coafori, machiori, lucrători, mașiniști și regizori se zbat, forfotesc, pregătind tragedia, drama, comedia ori farsa ce se va desfășura în fața noastră.

Dar, veți spune dumneavoastră, nu-i același lucru și cu cinematograful sau cu minicinetograful: televizorul? Nu, voi răspunde eu, nu-i deloc același lucru, pentru că pe scena de teatru se mișcă și vorbesc oameni **vii**, pe cîtă vreme pe ecran privim ceva **mort**, de mult consumat, ceva care-a fost turnat uneori cu douăzeci—treizeci de ani înainte (ori chiar mai mult) și unde vedem, de pildă pe Gary Cooper ori pe Cary Grant zimbîndu-ne și privindu-ne din pîcla vremilor, cînd noi știm că ei de multă vreme nu mai sînt pe lume! Pe cîtă vreme pe scenă, actorii sînt vii, sînt oameni ca și noi, care pot fi bolnavi, pot avea necazuri — o mamă suferindă, un copil care i-a murit de curînd — și care **trebuie** să joace vrînd-nevrînd și să spună un text de obicei bine pus la punct și învățat pe de rost. Și ne e teamă parcă întruna să nu cumva să se încurce vreunul și să uite replica ori să nu se împiedice și chiar să cadă sau

să inebunească așa, netam-nesam — ca eroul Kean din drama lui Alexandre Dumas-tatăl — și, întorcînd spatele scenei, să înceapă a vorbi și a vocifera cu publicul. Și-apoi, ca orice om viu, actorul de teatru nu e întotdeauna la fel de bine dispus. Spui: „Vai, în astă seară, Iordache s-a întrecut pe sine în Hamlet!” Ori: „Dem Rădulescu a fost o bomboană în spectacolul de azi!” De multe ori, sala se cutremură de aplauze și, la aceeași piesă, alteori abia de se aud cîteva plescăituri, așa, de politete parcă...

Apoi, în afară de asta, la teatru ne ducem ca la un ceremonial. Ne coafăm, ne dichisim, ba luăm și-un taxi din colțul străzii, ca să ajungem mai iute și să nu ne șifonăm prin tramvaie și autobuze. Și-acolo, în teatrul luminat a **giorno**, fie în stal, fie în eleganta cămaruță a lojei, pe culoare ori în foaiere, ne întîlnim cu diferite cunoștințe, cu care schimbăm impresii asupra piesei și-a actorilor. Pe cînd la cinematograful ne adăpostim de multe ori de ploaie, ori de viscolul de-afară și, intrînd în întunericul sălii, stăm încotoșmănați, cu cizmele ori cu șosonii în picioare, pe scaunul nostru care nu araeori se nimereste în dosul unei doamne impozante, în cap c-o pălărie mare ori o căciulă mițoasă, ori al unei perechi de îndrăgostiți ce se-apeacă întruna unul spre altul, șușotind sau chiar sărutîndu-se. Ca să nu mai vorbim de micul ecran de-acasă, în fața căruia ne așezăm fără rușine cu tava de tartine și ceașca de ceai, într-un costum șumar, spectacolul de la care ne poate deranja telefonul ori careva de-ai casei, care vine să ne spună ori să ne ceară ceva. Dar cu televizorul se merge și mai departe în comoditate: îl tragem lângă pat, ca să stăm tolăniți pe divan ori chiar privim filmul sau piesa respectivă culcați în așternut, dezbrăcați de orice ceremonie și atît de relaxați, încît se poate întîmpla să și adormim — mai cu seamă dacă ceea ce se proiectează pe ecran nu-i destul sau chiar deloc interesant.

Teatrul — o stare sufletească, nu numai un spectacol.

# toată lumea iubește teatrul



# toată lumea iubește teatrul

■ Dan Ciachir

## Constatări

Acel „simt enorm și văd monstruos“ mărturisit de Caragiale a fost luat ad literam, îndeosebi de oameni pentru care luciditatea, realismul și simțul logic sînt esențe prea tari. Și totuși, Caragiale este cald și iertător. Dovadă, afirmația sa „toți sîntem niște stricați“ din Repaosul dominical.

★

Reușește să mă liniștească un singur scriitor: Caragiale. El îmi reamintește cu blîndețe unde sînt, unde mă aflu și fraza din Cănuța, om sucit sau din Kir Ianulea începe să cînte în mine. El este Mozart-ul românilor.

★

Gherea i-a intuit cel dintîi dimensiunea intelectuală disimulată cu atîta grijă de Caragiale însuși: în acea scrisoare către Korolenko în care, deplîngîndu-i moartea, îl socotește superior lui Gogol; superior intelectualicește.

★

Năzuința spre desăvîrșire artistică, m-pînsă pînă la sacrificiu și paroxizm, definește atît opera lui I. L. Caragiale, cît și pe aceea a lui Mateiu I. Caragiale. O dată stabilită această trăsătură comună, deosebirile dintre ei ne lasă indiferenți.

★

Cel mai îndreptățit să exclame „Cîtă luciditate, atîta dramă!“ ar fi fost Caragiale.

★

Intenția lui Caragiale de a deveni, spre sfîrșitul vieții, deputat ne reamintește că toți sfîrșim prin a dori ceea ce am de testat cîndva.

★

Opera lui Caragiale are un singur inconvenient major: omul zărobit nu poate să se apropie de ea.

★

Artă lui Caragiale este canonică, anti-barocă și marcată de refuzul patosului; adică de trăsăturile esențiale ale spiritului bizantin.

★

Există mulți scriitori care au îmbogățit limba, dar puțini au apărut-o, în felul în care a făcut-o Caragiale, de corpii străini: fiindcă a excomunicat din ea cel puțin două-trei duzini de italianisme și franțuzisme.

★

De la Caragiale poți învăța cum să respiri și cum să contempli, cum să ignori și cum să te reculegi...

★

# toată lumea iubește teatrul

# toată lumea iubește teatrul

■ Mihai Sin

## Vorbe frumoase, ba chiar adevărate

Fiecare poate iubi teatrul în felul său. Sau poți să nu iubești teatrul și să mergi totuși la spectacole. În atâtea și atâtea romane sau chiar în piese de teatru există personaje care merg la spectacole din tot felul de motive, și nu dintr-o pasiune, cum să-i spunem, sinceră și pură. Așadar, s-a mers și se merge la teatru fiindcă mergea și împăratul (asta în trecut, fiindcă, dacă știu bine, în clipa de față împărații s-au împuținat), sau regele (regi mai sint, firește, dar nici ei, prea mulți), sau o curtezană celebră, sau un vestit general aureolat pe cimpuri de bătaie, sau, pur și simplu, pentru că spectatorul nostru a aflat că acolo vor fi și șefii săi ierarhici. Uneori, ceea ce se întâmplă, în pauze e mult mai important decât ceea ce se întâmplă pe scenă: cultivarea relațiilor, noi cunoștințe, parada costumelor, schimburi de priviri semnificative, mica și marea birfă. Nu vom ști niciodată de ce nefericitul Ivan Dmitrici Cerveakov, slujbașul „deosebit de conștiincios” din **Moartea unui slujbaș** a lui Cehov, s-a dus să vadă spectacolul de operetă **Clopoțele din Corneville**. Nu vom ști, dar putem bănuși, putem presupune.

Dar din câte alte motive nu s-a mers și nu se merge la teatru, în absența, cum spuneam, acelei iubiri „sincere și pure”? A le înșira numai și ar ieși un fel de studiu, poate interesant, poate fastidios, de istorie a moravurilor. N-am nici o îndoială însă că nu eu îl voi scrie. Nu sînt un „consumator” de teatru, nu sînt un spectator conștiincios. Merg rar la teatru, ba chiar foarte rar. Trebuie să am o anumită stare ca să merg la teatru, și această stare, din păcate, mă vizitează tot mai puțin. Și totuși, mă pot considera un norocos: am văzut, de-a lungul anilor, spectacole memorabile, piese de teatru puse în scenă de regizori mari și interpretate de actori mari. Un astfel de spectacol îmi putea satisface nevoia de teatru pentru destulă vreme. Ultima mare piesă de teatru pe care am văzut-o a fost **Livada cu vișini**, pusă în scenă la Naționalul din Tîrgu Mureș, de către marele regizor care a fost Gheorghe Harag. Visez la un spectacol după De-

monii lui Dostoievski, regizat de Cătălina Buzoianu sau de Dan Micu, care, după părerea mea, n-a mai pus în scenă de ani buni spectacole de anvergura celor jucate cîndva la Tîrgu Mureș.

Mă întreb, din moment ce m-am hotărît să scriu rîndurile de față, ce înseamnă teatrul pentru mine. Mă gîndesc la spectacolul de teatru, bineînțeles, și nu la lecturile din operele marilor dramaturgi (să nu-i mai înșirăm, să nu mai dăm numele preferate, uneori ritualul acesta al citatelor și al listelor de nume îți poate provoca un vertij sau o intoxicare culturală, pentru că de atîtea ori nu reprezintă decît paravane după care ne ascundem, nici măcar rușinați, goli-ciunea). N-am mers niciodată la teatru cu intenția să mă distrez, să mă desțind. Vechta idee de „templu” al artelor, unde mergi ca la o sărbătoare adevărată, am trăit-o de prea puține ori, dar cu o bucurie și o emoție devastatoare, greu de explicat în contextul acestor însemnări. Și atunci, ce mi-a mai rămas? Poate că nevoia, dorința unei revelații, a unui act artistic superior, ceva între viață și ficțiune, între spovedanie și o idee unificatoare, pe care, trăind-o cu toată ființa și nu doar înregistrînd-o, cerebral și abstract, o simți încorporată o vreme în tine și, cine știe, poate schimbîndu-te într-un fel sau altul, dar în bine, întotdeauna doar în bine. Se pot spune vorbe frumoase, ba chiar vorbe adevărate, despre aceste „modificări”: scuturarea rutinei, a anchilozelor de tot felul, a inertiilor, suflul și gîndul pot deveni mai libere pentru un timp, și atîtea altele. Cu siguranță, mai ales la o vîrstă cînd, cum se spune, omul se formează ca om întreg (dacă aspiră la așa ceva), o carte mare, un spectacol de teatru, o poezie, un film, pot produce revelații, „minuni” care să-ți innobileze ființa, uneori fără să știi sau fără să-ți dai seama imediat.

Teatrul, se știe prea bine, este sau poate fi acel spațiu unde poți constata mișcarea de idei a contemporanilor tăi, feroarea sau stagnarea, rutina plicticoasă sau îndrăzneala artistică, profunzimea sau superficialitatea și platitudinea, fie ele și „aurite”. În fine, cred chiar că poți lua pulsul unei culturi, un fel de a simți acest puls. Acestea fiind zise, e suficient să spun și eu ce spune toată lumea: teatrul e necesar, există o nevoie reală de teatru, ca expresie majoră a unei culturi. Dar oare e suficient?



# DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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

## Mircea Radu Iacoban (III)

1979, 1 noiembrie — STRESS (PLOUĂ LA SOVATA), aproape Iarsă.

Teatrul Dramatic „Bacovia” din Bacău. Regia: Mircea Radu Iacoban. Cu: Anca Alecsandra, Doina Iacob, Despina Prișcaru, Nicolae Roșioru, Liviu Rus, Constantin Coșa, Florin Gheuca, Sică Stănescu, Puiu Burnea.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Stat din Oradea și la I.A.T.C.

„În text autorul biciuiește viciul birocrăției și al cătorva forme fără fond din realitatea obiectivă, surprinzând momentul critic al unor destine dezabuzate, și urmărindu-le cu un umor acid dezlănțuirea necontrolată de „ziua ștampilelor”, când, musca dată jos, fiecare-și arată adevărul, bietul chip, ridat nu numai de stigmatul birocrăției” (C. Costin — „Ate-neu”, decembrie 1979)

„...o înjghebare cu o lume mică, de un pitoresc artificios, dar agreabil.” (Natalia Stancu — „Știința”, 26 aprilie 1980)

„Titlul lucrării ne invită să fim atenți la o posibilă sugestie alegorică; subtitlul, cu precizia meteorologică de rigoare, la care adăugăm tenta sentimentală a localizării, indică o culoare mai degrabă morală. Și una și alta din tendințe se află în materia dramatică.” (Ioan Lazăr — „România literară”, 1 mai 1980)

Alte opinii: Ștefan Oprea — „Cronica”, 47/1979; Constantin Radu-Maria — „Teatrul”, 2/1980.

1980, 13 mai — DUO AMORE. Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași (inaugurarea scenei mici a Studioului). Regia: Mircea Radu Iacoban și Saul Taișler. Cu: Marcel Finchelescu, Doina Deleanu, Puiu Vasiliu, Ioan Chelaru.

„...dincolo de observația moravurilor din anumite cercuri sociale, Duo Amore poate fi considerat și ca un izbutit ex-

periment dramaturgic. Mircea Radu Iacoban reține atenția spectatorilor timp de aproape o oră și jumătate, cu un prelungit dialog, angajat de un cuplu — o soție tânără și un soț cu două decenii mai vîrstnic dar... inginer-șef — dialog întretinut doar în partea a doua, cu un episod insolit, iar care mai intervin alte două personaje, privite cu un umor tăios («păstorul adjunct») ori și cu o notă de bunăvoință («ciobanul-șef»). Dialogul inițial, care este și cel esențial, e aprofundat, însă, căpătînd perspectivă, prin consumarea celui derivat dintr-însul, iar continuarea lui, în afara oricărei soluții de închidere, e sugerată în toate planurile: cel al indivizilor în cauză, al cercurilor sociale corespunzătoare, al speței...” (N. Barbu — „Cronica”, 27, 4 iulie 1980)

Alte opinii: Al. Călinescu — „Teatrul”, 7—8/1980.

1981, 5 decembrie — HARDUGHIA, proces-verbal dramatic.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Regia și scenografia: Dan Nastia. Cu: Valeriu Burlacu, Teofil Vâlcu, Saul Taișler, Florin Mircea, Valeriu Oțeleanu, Cornelia Gneorghiu, Virgil Raiciu, Constantin Popa, Dan Aciobăniței, Adina Popa, Gelu Zaharia, Emil Coșeru.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

A fost distinsă cu Premiul Asociației Scriitorilor din Iași.

„...autorul a avut o idee admirabilă, «fructificînd» literar o situație pe care noi, din păcate, o cunoaștem, făcînd, cu alte cuvinte, teatru cu adevărat de actualitate, teatru militant și cu «adresă» precisă. (...) Dar Hardughia are o deschidere simbolică mult mai largă, pentru că pune chestiunea relației dintre vechi și nou, chestiune esențială într-o societate în plină (deși nu o dată, frământată) transformare. Avertismentul pe care îl lansează scriitorul,

tocmai acesta este: înversunării oarbe față de ceea ce este «vechi», furiei «înnoirilor» cu orice preț, trebuie să li se opună dreapta măsură, luciditatea, rațiunea». (Al. Călinescu — „Teatrul“, 1/1982)

„Autorul preia un șablon al dramaturgiei contemporane, ședința dramatizată, întâlnit și la Baranga, la Ev-roș sau la Tudor Popescu. Fiind de la un capăt la altul o astfel de «ședință dramatizată», Hardughia nu poate stârni interesul la nivelul construcției ci doar la acel al dialogului. (...) ...piesa lui Iacoban se desfășoară ca un studiu de moravuri administrative și, în același timp, ca un studiu de reacții psihologice asupra ignoranței, lașității, servilismului, sau, alteleori, asupra integrității de caracter și a trăinicieii opiniilor. Autorul inventariază o colecție întreagă de clișee ale actualității (inertții administrative, decizii ridicole etc.) înscrându-se astfel printre polemisti atenți la detaliile diurne ale vieții cetățenești.” (Mircea Ghițulescu — „O panoramă...“, vol. cit., p. 253—254)

Alte opinii: N. Barbu — „România liberă“, 8 februarie 1982; Dinu Kivu — „Contemporanul“, 5 martie 1982; Raluca Tulbure — „Săptămîna culturală“, 5 martie 1982; C. Paiu — „Ateneu“, 149/1982; Mircea Ghițulescu — „Steaua“, 6/1983; Alice Georgescu — „Teatrul“, 7—8/1983.

1984, 9 decembrie — CABANA (CEAȚA), piesă în două părți. Spectacol inaugural al Secției din Suceava a Teatrului Național din Iași. Regia: Eugen Todoran. Scenografia: Vasile Rotaru. Cu: Mioara Ifrim, Carmen Ciorcilă, Răzvan Popa, Liviu Manoliu, Sebastian Comănici, Dan Acioăniței.

„Metafora Cabanei continuă un sistem de construcție familiar dramaturgiei lui Mircea Radu Iacoban. Ca și — altădată — bufetul sătesc din Tango la Nisa, sau motelul din Simbătă la Veritas, cabana este un spațiu închis, care circumscrie (temporar) un grup de personaje față de lumea din jur, obligându-le să se explice, să se dezvăluie, să se autodefinească... (...) ...de data aceasta autorul renunță la sistemul de a-și caracteriza eroii doar prin interacțiunile sau comentarii reciproce, el îi face să se raporteze permanent la cineva din afară, un anume Zlate, figură enigmatică și, pînă la un punct, redutabilă, mereu între real și simbol, între fîntă și nefîntă. (...) Din discuțiile celor din scenă, din relatările lor,

se conturează — complicată, dar impunătoare, statura și biografia lui Zlate, personalitatea lui inconfundabilă. Și, — treptat-treptat, paradoxal —, absentul Zlate, «cel-doar-amintit», devine eroul de prim-plan al piesei, iar cei cinci prezenți — personajele ei secundare. Este o înversare în «raccourci» a unghiului de observație, care conferă piesei un inedit apartea”. (Dinu Kivu — „Teatrul“, 1/1985)

Alte opinii: Carmen Mihalache-Popa — „Ateneu“, 1/1985; Dumitru Brădătean — „Convorbiri literare“, 1/1985; G. Pruteanu — „Contemporanul“, 6, 1 februarie 1985.

1987, 23 septembrie — IVA-DIVA. Teatrul „Nottara“. Regia: Cristian Munteanu. Scenografia: Victor Crețulescu. Cu: Ștefan Radof, Viorel Comănici, Dem. Savu, Ștefan Velnicu, Ștefan Sileanu, Lili Nica-Dumitrescu, Doina Sin, Adriana Moca.

„...piesa lui Mircea Radu Iacoban expune, în termeni de comedie duioasă, povestea unui mecanic de locomotivă ațit de îndrăgostit de bătrîna mocăniță înoît perspectiva scoaterii ei «la pensie» (adică darea ei la fier vechi) îl determină să înceapă o acerbă luptă cu numeroșii factori administrativi porniți orbește pe «introducerea noului», aici sub forma unei mașini «Diesel». Peripețiile acestui război cu birocrăția îi oferă autorului prilejul satirizării îi mai mult sau mai puțin tandru-ironice a unor compartimente ale vieții sociale, precum nivelul decizional (local), comerțul (cooperatist) și neajunsurile lui etc. «Supratema» piesei reia ideea uneia dintre cele mai bune (cred eu) lucrări dramatice ale lui Iacoban, Hardughia: raportul dintre tradiție și inovație, dintre vechi și nou, problema responsabilității individuale și colective față de trecutul intrupat în, hai să zicem, obiecte material-palpabile, dar spiritual-semnificative.” (Alice Georgescu — „Teatrul“, 10/1987)

Alte opinii: Șt. Oprea — „Cronica“, 18 septembrie 1987; Simelia Bron — „Viața studentăască“, 30 septembrie 1987; Ileana Lucaciu — „Săptămîna“, 2 octombrie 1987; Miruna Ionescu — „Suplimentul literar artistic al Săptămînei tineretului“, 3 octombrie 1987; Ludmila Patlanjogîu — „România literară“, 8 octombrie 1987; Dinu Kivu — „Contemporanul“, 16 octombrie 1987; George Genoiu — „Ateneu“, 11/1987.



### III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

În periodice :

- *Vă cheamă Narva*, comedie în două părți — „Îașul literar“, 1/1965.
- *Compartimentul insuccesului*, moment dramatic — „Îașul literar“, 5/1965.
- *Tango la Nisa*, tragicomedie în două părți — „Îașul literar“, nr. 11/1969, apoi în colecția ATM (162/1970).
- *Rouă și tutun*, piesă în două părți — „Convorbiri literare“, 7/1970 și „Tribuna“, 19 noiembrie 1970.
- *Fără cascadori*, piesă în două părți, ATM (182/1971).
- *Stress* (fragmente), comedie — „Cronica“, 31 decembrie 1971 și „Convorbiri literare“, 30 ianuarie 1972 (actul II).
- *Ninge* (fragment) — „Convorbiri literare“, 22/1972.
- *Sîmbătă la Veritas* — „Teatrul“, 3/1973.
- *Cabana* — „Teatrul“, 9/1984.
- *Undeva...* (*Iva-Diva*), „Teatrul“, 11—12/1986.

În volum :

- *Sîmbătă la Veritas*. Teatru. București, Editura „Eminescu“, 1973. Cuprinde piesele : *Fără cascadori*, piesă în două părți ; *Tango la Nisa*, tragicomedie în două părți ; *Sîmbătă la Veritas*. Volum distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie.
- *Noaptea*, dramă în două părți și un epilog. București, Editura „Eminescu“, 1976, colecția „Rampa“.
- *Reduta și șoarecii*. Teatru. Iași, Editura „Junimea“, 1977. Cuprinde piesele : *Fără cascadori*, piesă în două părți ;

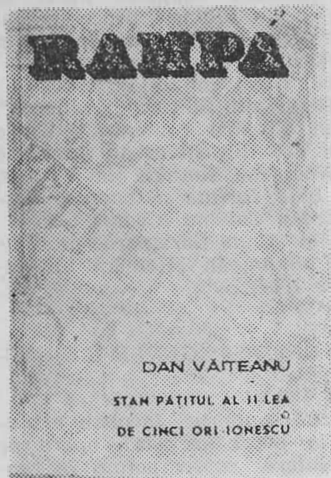
- Noaptea ; Sîmbătă la Veritas ; Reduta și șoarecii ; Omul din baie*. Volum distins cu Premiul Academiei R.S.R.
- *...și alte piese*. Iași, Editura „Junimea“, 1985. Seria „Dramaturgi contemporani“. Cuprinde piesele : *Noaptea*, piesă în două acte ; *Hardughia*, proces-verbal dramatic ; *Ceața (Cabana)*, piesă în două părți ; *Stress* (aproape farsă) ; *Duo amore*, piesă în două părți.
- *Noaptea*. București, Editura „Eminescu“, 1986. Seria „Teatru comentat“. Cu o prefață de Valentin Silvestru. Cuprinde piesele : *Noaptea, Sîmbătă la Veritas, Omul din baie, Reduta și șoarecii, Hardughia, Stress, Cabana (Ceața)*. (Vezi cronică „Comedia amară“ de Constantin Cubleșan, în „România literară“, 4 iunie 1987).

### IV. OPINII CRITICE GENERALE (SELECTIV)

„Dramaturg autentic, Iacoban evoluează de la piesă la piesă, opere pe teme de interes contemporan, în modalități penetrante. Are calitatea de a crea universuri dramatice, ceea ce face rezistența eroilor săi reprezentativi.“ (Virgil Brădățeanu — „Viziune și univers în noua dramaturgie românească“, București, Editura „Cartea românească“, 1977, p. 376—378)

„Mircea Radu Iacoban este un autor cu vocația clarității, dar prejudecata de a scrie pe o temă foarte net formulată și urnărită ar putea limita orizonturile unui autor excesiv organizat.“ (Mircea Ghițulescu — „O panoramă...“, vol. cit., p. 250—256)

**Adriana POPESCU**



## Texte autocefale și texte cu aureolă de împrumut (I)

Apariția în volum a unui autor de piese de teatru este un alt examen dat în fața publicului, act foarte important și, desigur, dificil. Scos din contextul spectacolului, din viziunea cu geometrii deseori alchimice a regizorului, eliberat din urzeala tainică, însuflețitoare și modelatoare a vocilor actoricești, textul nud rămîne numai cu ceea ce este al lui, fără nici o aureolă de împrumut. El redevine literatură și tipărirea ca atare are darul de a înlătura vâlul înșelător în cazul în care avem de-a face cu o nonvaloare, cu impostura veritabilă sau, gîndindu-ne la acel banchet al muzelor, cu un nepoftit. Surpriza negativă pe care ți-o poate produce un text pe care îl citești după ce i-ai „ascultat” replicile (într-o mizanscenă radiofonică sau într-o montare pe scena de scîndură) se explică prin faptul că spectacolul de teatru, fiind — la urma urmelor — arta cu gura cea mai mare, poate impune citeodată cu aceeași sirguintă magică atît pe marele dramaturg, cît și pe oarecarele ambițios fabricant de texte dialogate. Acea des invocată punere în scenă a cărții de telefon nu este, dintr-o anume perspectivă, chiar o glumă. Nu trebuie să uităm niciodată că la gloria unui spectacol proprietarul textului este numai unul dintre coparticipanți. Una înseamnă să-l cunoști pe autorul de dramaturgie disimulat într-un spectacol (la care participă mai multe energii spirituale, regizorul în primul rînd, timbrul însuflețitor al histrionilor, imaginile în ofensivă ale decorului, „atacurile” semantice ale muzicii), și alta să-l definești în liniștea adîncă a minții tale, într-o postură mai puțin mediată, de cititor.

Această din urmă operație, lectura textului, a corectat multe erori comise deseori de anumiți cronicari teatrali grăbiți, care, judecînd piesa de teatru împreună cu acele originale lumini și umbre adăugate, conferite de spectacol, de rodnică febră creatoare a directorului de scenă, îi atribuiau autorului de replici o aureolă care nici pe departe nu-i aparținea. Defilînd, după fiecare premieră, cu asemenea haine de împrumut, proprietarul de text se hrănea cu iluzia desenată în cronici, socotîndu-se deja intrat în topul literaturii contemporane și așteptînd ca noile ediții ale enciclopediilor și dicționarilor în domeniu să-l înregistreze copios ca atare. Multe astfel de nume au strălucit pe afișele teatrelor, unele chiar în serial; gura de aur a artei teatrale părea să le propulseze de-a pururi în zenit; a fost suficientă publicarea respectivelor întreprinderi dramaturgice în volume, pentru ca o bună parte din acele nume să coboare vertiginos la „parter” sau chiar să dispară din orizontul de interes al iubitorilor de literatură dramatică.

Această „dezunflare” a baloanelor de săpun s-a produs în momentul în care lectura textului tipărit a fost posibilă (extraordinar serviciu prestează editurile și în acest sens!), descoperindu-se astfel ceea ce spectacolul, prin firea lucrurilor, ascundea: faptul că autorul nu semna o operă de sine stătătoare, autocefală, statuată de o incontestabilă valoare literară.

Cîteva din aparițiile relativ recente ale unor volume de dramaturgie ne-au redeseptat reflecțiile de mai sus, care au, la ora actuală, valoare axiomatică.

Nu mai departe, în colecția **Rampa** a Editurii Eminescu, întîlnim o nouă carte a lui Dan Văiteanu (cuprinzînd două texte — Stan Pățitul al II-lea și De cinci



ori Ionescu), autor obscur, promovat de teatrul radiofonic și debutat ne semnificativ în volum în 1986, sub auspiciile aceleiași embleme editoriale. Ce anume a determinat efortul de a impune în librării numele acestui autor de texte care nu poate convinge cu talentul său? Poate distribuțiile excelente pe care radiodifuziunea le asigură mai tuturor audiospectacolelor: **Stan Pățitul al II-lea** a beneficiat de adevărate personalități în arta interpretativă: Dorina Lazăr, Mihai Fotino, Virgil Ogășanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Mitică Popescu, Tamara Buciuceanu, Ileana Stana Ionescu, Ioana Crăciunescu, Radu Panamarenco, Agatha Nicolau. Regizorul Dan Puican este la rîndul său unul dintre cei mai veritabili profesioniști în materie de teatru pe unde. Și mai apare un „amănunt”: adaptarea radio, care este și ea, la rîndul ei, o operă creatoare. Acest travaliu dificil — care schimbă uneori complet fața unui text, modelîndu-l și insuflîndu-i dramaticitate, făcîndu-l adică „ingurgitabil” — a fost prestat de regretatul Val Săndulescu. Pentru piesa **Viața ca fapt divers** de pildă, prezentă în amintitul volum de debut din 1986, adaptarea TV a fost semnată de criticul de teatru Victor Parhon. Întrebarea pe care și-o pune acum cititorul, pe bună dreptate, este dacă nu cumva contribuțiile adaptatorilor au rămas pe mai departe și în textul tipărit. Și, în acest caz, ce rămîne în „proprietatea adevărată” a celui care semnează cartea?

**Stan Pățitul al II-lea** s-ar fi dorit probabil un amuzant și prin aceasta mobilizator text antimistic. Într-un mic bufet de gară, la peronul căreia trag trei trenuri pe zi, ospătarul Stănilă (care are o mătușă Haza în comuna Ceruri, de unde-l cheamă să vină s-o moștenească și s-o ajute) primește zilnic vizita vărului său Lazăr, înbrăcat anume în negru, pentru a defini noua sa stare de întemeietor al unei credințe noi, al cărei profet s-a hotărît să fie și al cărei prim adept este, se pare, Stănilă. „Vroiește să-l urmez! Să iau exemplul lui!” În ipoteza Stelianei, gestionara respectivului bufet (care este și povestitoarea întîmplărilor lui Stan în fața unui Civil, venit cu o legitimație, pare-se de ziarist, să se documenteze despre scandalul petrecut în in-cinta localului public), cei doi sectanți „și-au zis că aici, în gară, multe auzi și vezi... Iar cînd așteaptă trenul, și-a mai

băut și-o țuică, cîte nu spune omul?“, ceea ce echivalează cu un foarte bun vad pentru „recoltat” victime. Acestea ar urma să fie Mariana a lui Lucaci, Leonora Mărcuș și Mihaela David. Intenția lui Stănilă — condus din umbră de Lazăr — de a se căpătui pe seama lor, chiar incluzînd o căsătorie la cei 47 ani ai lui de „June prim” — nu reușește, cu toate relațiile „divine” ale șefului noii secte. În final, Mihaela David, împreună cu familia sa, îl escrochează pe Stănilă, furîndu-i, în prima seară de „in-surătoare”, icoanele de preț și... spărgîndu-i capul. Piesa se încheie cu îndemnul primarului: „Stănilă, fii atent, să nu te prindă iar, mai lasă-te de vrăji!” La fel de lipsită de substanță și adîncime ni se prezintă și cea de-a doua încercare de farsă intitulată **De cinci ori Ionescu**. Personajele sînt și aici numai desenate cu o peniță care zgîrie, animate de un conflict lipsit de dramaticitate, autorul stipulînd că literatura veritabilă constă în a născoci incurcături. „Jocul” Ioneștiilor (cu Cicerone Ionescu, mama acestuia, Athena Ionescu, soția acestuia, Athena Ionescu, prietenul care răspunde de „spațiu locativ”, Mihai C. Ionescu, precum și inspectorul Flamaropol Ionescu, asistat de secretara dactilografă Floricia Ionescu) rămîne neincitant, pentru că nu are acoperire în aur în seifurile fanteziei și ale logicii artistice. Interesante sînt unele dintre comentariile (culese de autor sau de editor) la aceste texte, comentarii care n-au fost decupate din presa de specialitate, cum obișnuia, pe vremuri, colecția. Iată o frază: „În spatele eclera-jului se află un moralist care atrage atenția că pe mapamond mai sînt destui... Ionești.” Cele două piese din volumul lui Dan Văiteanu, subliniem, cel de-al doilea, beneficiază și de, să-i spunem rubrica. **Cum am scris...** Pe vremea cînd colecția publică piese cu larg răsunset în viața culturală, rubrica era binevenită. Cititorul dorea să afle cît mai multe lucruri despre textul care, cel puțin într-o stagiune, a constituit un eveniment memorabil. A interesat cum a scris **Baranga Interesul general**, Lovinescu — **Citadela sfărîmată**, Camil Petrescu — **Jocul ieilor**, Paul Everac — **Un fluture pe lampă**, George Mihail Zamfirescu — **Domnișoara Nastasia...** Interesează pe cineva cum a fost scrisă o partitură oarecare?

**Paul TUTUNGIU**

# CRONICA DRAMATICĂ



Anca Zamfirescu, Marius Toma, Geneveva Preda, Marioara Sterian, Alexandrina Halic, Gabriel Iencec, Carmen Mihalache, Dumitru Anghel și, în prim-plan, Constantin Fugașin

## *Dincolo de farmecul poveștii*

Se zice că a fost odată ca niciodată (cam prin 1972, la Tîrgu Mureș, într-un spectacol regizat de Dan Micu) un interpret al prințului Calaf care n-a mai putut să iasă din pielea personajului său. Sau personajul n-a mai putut să iasă din pielea actorului. Căci nu se știe nici pînă azi dacă actorul — pe numele său Gelu Colceag — îl înzestraseră pe Calaf cu propria-i ardoare și tristețe melancolică sau dacă nu cumva prințul Calaf fusese acela care îi împrumutase actorului, o dată cu distincția și farmecul lui straniu, și îndirjirea-i fără seamăn. Ba, poate, și puterea dragostei lui, pentru că, asemeni lui Calaf, care nu-și dorea decît moartea sau pe Turandot de soție, și Gelu Colceag începu de la o vreme să nu-și mai dorească altceva decît să cucerească mîna celei mai capricioase și mai ispititoare prințese Turandot din lumea teatrului: regia de

teatru. Pentru ea nimic nu i se părea prea mult. Nici chiar cursurile post-universitare ale facultății cu același nume,

**TURANDOT** de CARLO GOZZI ●  
**TEATRUL „ION CREANGĂ“** ● Traducerea: POLIXENIA KARAMBI ●  
Data premierei: 2 iunie 1988 ● Versiunea scenică a textului, ilustrația muzicală și regia: GELU COLCEAG ●  
Coregrafia: ROXANA COLCEAG ●  
Costumele: CARMEN MIHAELA TRIFU, NICOLAE ULARU ●  
Decorul: NICOLAE ULARU ●  
Distribuția: MARIOARA STERIAN (Turandot), DUMITRU ANGHIEL (Altoum), ANCA ZAMFIRESCU (Adelma), CICERONE IONESCU (Barach), CONSTANTIN FUGAȘIN (Calaf), NICOLAE SPUDERĂ (Timur), ALEXANDRINA HALIC (Pantalone), GENEVEVA PREDĂ (Tartaglia), MARIUS TOMA (Brighella), GABRIEL IENCEC (Trufaldino), CARMEN MIHALACHE (Zelima), SORIN COCIȘ (Ismaele). În alte roluri: CRISTINA BUBURUZ, DRAGOȘ IONESCU, ADRIAN LEPĂDATU, DORIN NICULESCU și SIMONA GĂLBENUȘ, OANA MEREUȚĂ, studente la I.A.T.C., anul III.



singurul loc unde învățai cum să-ți pui întrebări și uneori să găsești și răspunsuri la întrebările la care nimeni nu s-a gândit pînă la tine. Dar și singurul loc pe unde, dacă treceai, aveai dreptul s-o ceri pe Turandot cu acte în regulă. Așa că actorul trecu și prin încercările acestor cursuri, luîndu-și investitura de regizor. Iar Turandot, nemaivînd încotro, căci Gelu Colceag răspunse deplin și cu siguranță nenumăratelor ei întrebări, care luaseră chipul piesei **Regina balului** de Nicolae Mateescu, ceremonia se săvîrși pe scena Casandrei, în al paisprezecelea an de la întîlnirea lui cu Calaf, adică prin 1986. Și toți marii sfinctici și toate micile sfincticese care comentară evenimentul fură de acord că erau acolo destule gînduri (și destule mijloace specific regizorale, de a le pune în scenă) care certificau înzestrarea pretendentului pentru noul său statut teatral. (Reluat mai apoi, cu alți interpreți, pe scena Teatrului Giulești, spectacolul n-a mai avut aceeași prospețime și s-a dovedit inegal de la o reprezentație la alta, chiar dacă unele dintre serile lui bune aveau să-i aducă numeroase premii.)

Și iată că prințul Calaf de odinioară, cu patalamaua la mîna în ce-o privește pe a sa Turandot, ba chiar și cu un început de recunoaștere din partea sfinctnicilor breslei, se întoarce la prima sa întîlnire cu basmul teatral al lui Gozzi, care fusese, pentru el, atît de plin de învățăminte. Așa se face că pe afișul Teatrului „Ion Creangă” apare acum — întru totul justificat ca opțiune repertorială — **Turandot** de Carlo Gozzi, în regia lui Gelu Colceag. «De data aceasta — cum ne precizează programul reprezentației — un spectacol despre dragoste, care „adesea îi răsplătește pe cei ce stăruiesc”, și despre izbînda celui care are un **program** de viață exact, realist, superior, de la care nu face nici o concesie, nici un compromis. Nici în cele mai vitrege împrejurări, acceptînd chiar riscul maxim». Un punct de vedere plauzibil, conducînd însă la un alt Calaf, ceva mai pragmatic, mai puțin misterios și trist (prin cunoaștere), dar nu mai puțin apt să simbolizeze o aspirație umană majoră, în procesul edificării de sine. Că va fi vrut sau nu Gelu Colceag, în noua sa ipostază, regizorală, să-l schițeze pe Calaf după chipul și asemănarea sa, cea de acum, ori după „programul” său, presupus sau descifrat ca atare în spectacol de Mariana Ioan, cea care a redactat textul cu pricina, are pînă la urmă mai puțină importanță, cîtă vreme biruințele regizorului sînt de căutat în altă parte.

El n-a uitat nici o clipă că montează un basm, o poveste care trebuie să aibă deopotrivă cursivitate și farmec, pentru



**Gabriel Iencec, Cicerone Ionescu și „eunucii” Simona Gălbenușă și Oana Mereuță**

cei mari, ca și pentru cei mici, și că singura cale de a le asigura personajelor specifica lor credibilitate scenică, de basm, era aceea de a le conferi, dincolo de pregnanță și culoare, o puternică încărcătură simbolică. Ca atare, Calaf va fi simbolul statorniciei omului într-un crez al său, innobilat prin puterea dragostei, iar Turandot va simboliza tocmai frumusețea și perfecțiunea aspirațiilor lui Calaf, care, pentru a se realiza, trebuie să fie în stare să înlăture din calea lor orice piedici. Calaf n-ar mai fi el însuși dacă ar putea să renunțe la Turandot, iar aceasta, la rîndul ei, n-ar mai fi ea însăși dacă s-ar mulțumi doar cu istețimea și perseverența lui Calaf, fără a avea și revelația puterii de sacrificiu a dragostei lui. În dorința estompării marilor gesturi retorice, **versiunea scenică** stabilită de Gelu Colceag și, pe urmele ei, spectacolul său, eludează totuși tentativa de sinucidere a lui Calaf, devenită inutilă prin aceea că Turandot „se umanizează” cu o clipă mai devreme, „acceptîndu-l” pe Calaf și fără dovada supremei jertfe de care e în stare. Dar, dacă tot eram în lumea basmului — și a gesturilor sale, nu atît „retorice”, cît, mai ales, simbolice — parcă nici semnificația acestui ultim argument al lui Calaf nu era chiar de disprețuit. Produs astfel mai repede, **happy-end-ul** va „recupera” totuși amin-

tita zonă de semnificații a basmului, dînd totodată posibilitatea — mai ales micilor spectatori — să-și îndrepte o bună parte a simpatiei și admirației lor și spre falnica și negrăit de frumoasa prințesă. Ea e chiar așa, în spectacol, printr-o fericită distribuire a Marioarei Sterian în Turandot, acțița avînd, pe lângă toate datele necesare rolului, și șansa unor superbe costumații feerice. O șansă pe care n-o mai are însă și Calaf, cenușiul trist, dar și tern al costumului său (singurul mai puțin izbutit din spectacol) concordînd doar cu lipsa de altitudine spirituală a interpretării, altfel corecte, datorate acum lui Constantin Fugașin. O anumită placiditate, o rece solemnitate, greșit înțeleasă, îi joacă festa, în ciuda faptului că și el avea cam toate datele fizice necesare rolului. Astfel încît nu atît Calaf, cît cuplul Calaf-Turandot trece rîmpa și este îndelung aplaudat de public.

Măstile commediei dell'arte, atît de dragi lui Carlo Gozzi, sînt tratate regizoral în trei modalități diferite. Cea mai inspirată — și, de departe, cea mai izbutită prin valoarea compoziției actoricești încorporate — este aceea a realizării lui Truffaldino, devenit șeful enunucilor, mască și personaj cărora Gabriel Iencec le conferă un savuros rafinament ambiguu. Inspirată — cel puțin în intenție — este și tratarea cuplului celor doi sfetnici ai împăratului Altoum, Pantalone și Tartaglia. Distribuind în cele două roluri un cuplu celebru al Teatrului „Creangă”, și anume pe Alexandrina Halic și Genoveva Preda, regizorul Gelu Colceag a contat desigur pe o verificată complementaritate a jocului celor două actrițe și nu s-a înșelat decît în privința posibilității acestora de a rămîne credincioase păstrării dozajului comic stabilit. Căci, în contact cu reacția sălii, complementară a devenit, cel puțin la premieră, și îngroșarea celor două personaje-măști, și încă într-o manieră ce n-avea neapărat de-a face cu factura acestui spectacol, amintind-o în schimb pe aceea a unor reprezentații mai vechi. Dar, cum s-a simțit că linia acestor roluri era totuși bine trasată, ar fi păcat ca ea să nu-și recapete puritatea și suplețea în reprezentațiile viitoare. În fine, cea de-a patra mască, Brighella, devenit în basmul lui Gozzi conducător al pajilor, amintește mai mult prin machiaj de sorginea commediei dell'arte, luînd altfel — în interpretarea egală cu sine a lui Marius Toma — înfățișarea unui posibil torționar mercantil oarecare.

Sînt bine conturați și credibil jucați Barach — de către Cicerone Ionescu,

descoperindu-și aici o atașantă căldură umană — și Timur, tatăl lui Calaf, personaj ce împrumută pregnanța unei efigii, prin chipul lui Nicolae Spudercă. Nici Adelma nu e lipsită de relief dramatic și credibilitate prin jocul Ancăi Zamfirescu, chiar dacă vocea actriței s-ar cere mai îndeaproape supravegheată.

Cît despre împăratul Altoum, schița excesiv caricaturală pe care ne-a oferit-o, în acest rol, la premieră, actorul Dumitru Anghel, n-a reușit să ne transmită decît propria-i panică.

În alte roluri, redimensionate regizoral, mai pot fi remarcate Carmen Mihaelache (Zelima) și studentele anului III de la I.A.T.C. Simona Gălbenușă și Oana Mereuță. Multă vreme am regretat dispariția personajului Schirina din această versiune scenică. Dar momentul apariției sale „în travesti”, cu care se învrednițește acum Truffaldino, în încercarea sa de a-i smulge secretul lui Calaf, are atita truculență comică prin interpretarea lui Gabriel Iencec, încît poate fi socotit compensatoriu.

Există în spectacol o evidentă grijă pentru compoziția grupurilor, pentru armonizarea cromatică a costumelor, pentru elucidarea raporturilor dintre personaje prin desenul și plastica mișcării, sesizant fiind întregul travaliu artistic asupra nuanțelor, oferindu-se ochiului atent cu vanitatea rafinată a catifelărilor străine de orice ostentație. Toate acestea trădează mina sigură a regizorului Gelu Colceag, care știe unde să pună accentele și unde să estompeze asperitățile, cu o remarcabilă subtilitate și finețe. Să nu uităm apoi că, pînă la un punct, este tot meritul său acela de a fi știut să-și alcătuiască o excelentă echipă de scenografi compusă din Carmen Mihaela Trifu și Nicolae Ularu, puține spectacole ale ultimelor stagioni putînd să-și revendice o mai relevantă linie a costumului și un mai expresiv rafinament cromatic în complementaritatea costumelor cu decorul. Coregrafia spectacolului, semnată de Roxana Colceag, se subsumează aceleiași intenții de stil al reprezentației, despre care nu prea putem vorbi decît în cazul regizorilor autentici. Nu-s oare tot ei aceia care, cu timpul, pătrund din ce în ce mai adînc dincolo de farmecul poveștii?

Ca mîine-poi\_mîine se va găsi un croniciar care să scrie precum că, în al paisprezecelea an de la cea de-a doua întîlnire a lui Gelu Colceag cu prințul Calaf sau a prințului Calaf cu Gelu Colceag...

**Victor PARHON**



# DE LA TEXT LA REGIE

## „O scrisoare pierdută“

de I.L. Caragiale, pe scena Teatrului Mic

### *Un eseu regizoral îndrăzneț și inteligent*

Două au fost pozițiile adoptate, în general, în înfrunghirea scenică a eroilor lui Caragiale; cea dintâi i-a prezentat ca pe niște oameni simpatici, văzuți și ascultați cu plăcere, satirizate, demascate și negate fiind situațiile și condițiile; cea de-a doua a subliniat identitatea dintre lipsa lor de valoare și modul în care se prezintă în fața noastră, o lume urită arătată ca atare: meschină, sordidă, res-

pingătoare. Echipa de frunte a Naționalului bucureștean din spectacolul lui Sică Alexandrescu sau cea de la „Bulandra“ din spectacolul lui Liviu Ciulei au reprezentat în bună măsură prima modalitate, cea din urmă putând fi găsită mai cu seamă în câteva montări mai recente, discutabile însă datorită unor redundanțe și exagerări.

Silviu Purcărete și-a ales un alt drum, acela al distanței ironice față de personaje, sărăcia lor spirituală rezultând din unghiul din care sînt privite. Credibile, cu sentimente și reacții omenești, dar înși mărunți, trăind într-o lume în care nimic nu este adevărat pentru că totul este imitat, o lume de mucava nu fiindcă simtem la teatru, ci fiindcă „teatrul“ în sensul peiorativ — adică „imitația“ — sălășluiește în ei.

Faptul că ne aflăm într-o lume incapabilă să trăiască prin ea însăși este vădit încă de la început, în decorul semnat de Maria Miu, un interior cu pereți pictați cu toate elementele arhitectonice posibile, coloane grecești, perspective false, fresce baroce tîrzii, mobilier din cele mai diverse stiluri.

În acest interior, care nu mai aparține unei persoane, ci unei lumi ahitate să imite, să aibă ceea ce au și alții, fără discernămint, personalitate, gust sau capacitate de selecție, Tipătescu, biată fantoșă cu pretenții de conducător politic, stă de vorbă cu Ghiță Pristanda, un fals slujbaş cu reproș în priviri și în glas cînd numără steagurile, așezat pe canapea alături de prefect, ba chiar servindu-se cu obrăznicie din cana acestuia.

Zoe Trahanache, prezentată pînă acum — așa cum de altfel apare în textul lui Caragiale — ca o adevărată stăpînă a județului, devine la rîndul ei o marionetă, cu câteva palide tresăriri sincere în aventura ei cu Tipătescu și în disperarea cu care-și caută scrisoarea rătăcită.

● Data premierei: 26 aprilie 1988 ●  
Regia: SILVIU PURCĂRETE ● Scenografia: MARIA MIU ● Ilustrația muzicală: SILVIU PURCĂRETE și MIHAI BENGHEANU ● Distribuția: MIHAI DINVALE (Stefan Tipătescu); LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ (Agamemnon Dandanache); NICOLAE DINICĂ (Zahăria Trahanache); MARIAN RÎLEA (Tache Farfuridi); SORIN MEDELENI (Iordache Brinzovenescu); DAN CONDURACHE (Nae Cațavencu); CONSTANTIN BĂRBULESCU (Ionescu); PETRE MORARU (Popescu); IOAN CHELARU (Ghiță Pristanda); GHEORGHE VISU (Un cetățean turmentat); RODICA NEGREA (Zoe Trahanache); CRISTIAN ȚIRLEA (Un fecior); IULIU POPESCU, MARIUS IONESCU, ION ION, ION LUPU (Grupul lui Cațavencu); NICOLAE IFRIM, STAMATE POPESCU, IRINA MOVILĂ — studentă la I.A.T.C. (Grupul lui Farfuridi).





Ipostaze ale personajului Cațavencu în interpretarea actorului Dan Condurache



Foto : Mihai CRATOFIL





Rodica Negrea a înțeles perfect noua ei condiție, în viziunea regizorală, și se conformează acesteia cu exactitate și consecvență, la fel ca și Mihai Dinvale în Tipătescu și Ioan Chelaru în Pristanda.

Zaharia Trahanache nu are nimic dintr-un bătrîn neputincios sau uituc. Vi-vace, cu risipă de energie în cuvînt și mișcări, el este însă o întrupare clară a egoismului feroce. Îi place să fie însoțit de oameni și de zgomot, ca atare un violonist (instrumentistul Gabriel Sbenghe, talentat și expresiv și ca actor) îl însoțește în toate drumurile sale. Zoe pare că nici nu reprezintă pentru el mai mult decît un capriciu, și dacă nu se sinchisește de ea, aceasta nu denotă ignoranță, ci pur și simplu nepăsare, indiferență, nonșalanță. „Să petrecă și alții, dacă mie-mi place să petrec“ pare a spune, în gesturi și în întreg felul său de a fi, Trahanache, în interpretarea lui Nicolae Dinică.

Un cuplu de egali, în care nu mai există un dirijor și un dirijat, un energetic și un pasiv, ci fațetele identice ale aceluiași ins histrionic, realizează Marian Rilea în Furfuridi și Sorin Medeleni în Brînzovenescu. Este aproape imposibil să-i distingi, pentru că ei acționează și reacționează la fel, ca semn al unei totale pierderi a personalității.

Cu gesturi și mișcări de marionetă elastică, cu tonuri multiple, de la lingușirea mieroasă pînă la tipătul strident, furios, neputincios îl interpretează Dan Condurache pe Nae Cațavencu.

Agitația inutilă, stearpă se amplifică în scena alegerilor, desfășurată într-un decor sugerînd o construcție de lemn, improvizată, un hangar cu tribună și tarabe de vîndut mititei. Deși perfect asemănătoare ca îmbrăcăminte și comportament, cele două grupuri rivale se diferențiază prin gălăgie, partizanii lui Cațavencu fiind mai violenți și mai risipitori în gesturi inutile și în decibeli decît cei ai lui Furfuridi.

Această lume din orașul mărunt, îngrozitor de mărunt, după cum îl vedem în final, se potolește o dată cu venirea lui Agamemnon Dandanache, reprezentantul ambiguu și primejdios al politicienilor din capitală, arătîndu-se, așa cum era în fond, o masă de manevră a unor intriganți verosi și a unei poliții corupte.

O schimbare fundamentală oferită de Silviu Purcărete, față de viziunile tradiționale, este aceea a sensului prezenței și acțiunilor lui Ghiță Pristanda. El nu mai este polițaiul servil față de Tipătescu și de Zoe Trahanache, încercînd să se pună bine și cu Cațavencu, ci omul

lui Agamemnon Dandanache, cel ce trebuie să pregătească terenul pentru venirea candidatului numit de centru, Sigur de el — și Ioan Chelaru urmărește riguros și subtil această trăsătură — el manevrează totul, pînă și apariția Cetățeanului turmentat care pierde și găsește scrisori.

În scena numirii candidatului, Ghiță supraveghează terenul cu ochiul sigur al celui stăpîn pe situație, scoțîndu-și ajutoarele din toate cotloanele și toate firi-dele. Dintr-o trapă îl aruncă în învălmășeală și pe Cetățean, găsirea scrisorii făcînd parte din planul bine pus la punct al polițistului. Gheorghe Visu, interpretul Cetățeanului turmentat, nu mai are nai-vitatea și sinceritatea tradiționale, care la el sînt făcute și contrafăcute. Îl simțim, însă, uneori, străin personajului și nu este limpede pentru noi, spectatorii, dacă această stînjeneală este voită sau aparține interpretului, încă insuficient identificat cu eroul său.

Semne de întrebare ridică și prezența unor copii la întrunire și mai ales în final, în cortegiul învingătorului Dandanache. Apariția lor nu rotunjește o imagine teatrală cu sensuri precise, ci rămîne la stadiul unei figurații insuficient de expresive. Acest moment de incertitudine nu impietează însă asupra viziunii generale a regizorului, asupra ironiei și distanțării cu care i-a conturat pe eroii caragialieni.

Sîntem în fața unei comedii ce trezește spaime și naște coșmaruri; scena e populată de o lume de care sîntem fericiți că am scăpat — fără orizont spiritual, fără trăiri autentice, ahtiată de putere, violentă, rapace. Locuitorii orașelului de provincie, cu pasiuni mărunte, aștiați și zgomotoși, se umanizează — dar tot în micimea lor — în comparație cu Agamemnon Dandanache, mai prost, mai necinstit, mai veros și mai crud decît ei; dar această umanizare nu-i salvează de disprețul nostru, pigmentat doar — de data aceasta — și cu puțină milă. Leopoldina Bălănuță, în rolul candidatului venit de la centru, întruchipează prin jocul ei o primejdie mai mare decît cea a petrecărețului Trahanache sau a ambițiosului Cațavencu. Actrița nu-și devitalizează personajul, dimpotrivă, îi accentuează energia interioară; senilitatea fiind mai degrabă o mască în fața pigmeilor veniți să-l aduleze, plini de venerație.

Primirea lui Agamemnon Dandanache de către Ghiță Pristanda clarifică în bună măsură comportamentul acestuia din urmă, misiunea lui limpede de netezire a drumului și de înlăturare a obstacolelor pentru cel venit de sus.

În cortegiul final se împacă toate rivalitățile locale sub un cer plin de stele, indiferent la zbulciul lor inutil și stupid. Distanța dintre noi și lumea satirizată de Caragiale este mai mare decât în orice alt spectacol, căsuțele minuscule de pe scenă semnificând exact sensul și importanța acestuia pentru timpul nostru.

În esul său, regizorul Silviu Purcărete vădește o luciditate și o ironie ce-i sînt proprii, o asprime discretă, dar categorică, în dezvăluirea mesajului piesei și siguranță în găsirea corespondențelor scenice. Există anumite discrepante în modul în care interpretii i-au înțeles gândurile, dar fiecare în parte s-a străduit să-și rezolve personajul în cheia spectacolului, o cheie ce atinge grotescul fără exagerări, tragicomicul fără redundanțe și risul tăcut, risul fără zgomot, ce separă crud și direct esența de aparențe, incitînd la meditație.

Un cuvînt de laudă și pentru „Spectator” nr. 15, program bogat în idei la fel ca și spectacolul.

**Ileana BERLOGEA**

## „Scrisoarea“ găsită la Teatrul Mic

În materie de comedie, mai cu seamă dacă e vorba de Caragiale, criteriul cel mai sigur pentru aprecierea unui spectacol e calitatea risului. La lectură rîde fiecare după cum îi e firea, dar la reprezentare efectul trebuie să fie colectiv și contagios, interpretarea trebuind să asume o strategie a declanșării risului la maxima potență a oricărui detaliu. Caragiale avea o experiență de teatru cu adevărat totală, avea o ureche absolută și un ochi divinator. Era un uvrier al expresiei și un savant al punctuației, întrecîndu-l pe Flaubert, egalîndu-l pe Tacit. Textele lui nu îngăduie nici cea mai infimă schimbare sau omisiune. Condensarea lor e împinsă pînă la limita exploziei. Punerii în scenă nu-i e permis a neglija indicațiile din paranteze, pe care autorul nu de floriile mărului le-a pus acolo cu atîta minuție.

Pe de altă parte nu trebuie ca „ortodoxia” interpretării caragialeene să devină academică. Comicul caragialesc e un comic monumental, un comic absolut; tocmai de aceea e inepuizabil și nu poate fi statuar. De un secol avem o mare tradiție a interpretării lui Caragiale și cred că e ce a izbutit și izbutește cel mai bine arta scenică românească. O mare tradiție nu poate fi decât vie, deci mereu proaspătă, mereu operantă. De aceea, anumite mutări de accente sînt licite și chiar recomandabile.

Vorbeam de **calitatea** risului fiindcă nu rîdem la fel la toate comediile. Într-un fel rîdem la comediile lui Shakespeare, într-altul la Marivaux, într-altul la Goldoni, într-altul la Beaumarchais, într-altul la Gogol. La toate trebuie să rîdem cu poftă, dar această poftă nu are în toate cazurile aceeași „lungime de undă” (dacă mă pot astfel exprima). Interpretarea trebuie s-o discearnă și să știe s-o calculeze. Sînt comedii la care excesul risului poate șterge nuanțele. Dar la Caragiale (sau la Molière), cu cît sînt sesizate mai precis nuanțele, cu atît risul e mai irezistibil. La aceștia putem (trebuie) să rîdem cu o poftă ne bună. Nuanțele sînt, bineînțeles, fine, dar nu totdeauna și delicate. Marele comic, sau ceea ce numeam comicul monumental, își are principala sursă în farsa populară, în carnaval, în burlesc. Evident, nu exclusiv, dar esențial. Să nu uităm aceasta. Nici facilul, nici ieftinul, nici licențiosul nu sînt nedemne în marea artă comică. Geniul comic știe ce să facă cu ele. Comicul monumental declanșează un ris monumental, sau, aș zice, un ris „cosmogonic” (nu pot explica aici ce vreau să spun cu asta, dar sper că se înțelege).

La spectacolul **Scrisorii pierdute** de la Teatrul Mic am ris cu poftă. Asta-mi ajunge ca să-l aprob. În discuții ulterioare am văzut că nu toată lumea era de aceeași părere. E normal, e bine.

De altminteri, și mie îmi pare ceva discutabil în spectacolul acesta, anume actul ultim. Aici nu s-au mai respectat indicațiile autorului. Decorul înfățișează o viziune sublunară, în care nu apare decât un fragment din suprafața planetei sub cerul înstelat, iar Agamiță, coborît cu hîrzbol din cer, într-un fel de nacelă cosmică, apare ca un personaj hoffmanesc sau ca un extraterestru. Efectul e straniu. Totuși, această incongruență e sugestivă. Dă ideea unui **Deus ex machina**, ceea ce, în fond, Agamiță chiar este. Apoi totul reintră în contextul caragialesc.

În rest, citeva mutări de accente produc efecte neașteptate, dar în cadrul dat al **Scrisorii pierdute**. Coana Joițița nu mai e stăpîna județului ci o tînără fe-



meie fragilă și derutată, care numai din disperare ia decizii și acționează autoritar. E făcută să inspire tandrețe și ocredire din partea celor doi bărbați care o iubesc. Conul Zaharia nu mai e aparentul zaharisit din interpretările tradiționale (căci și în ele nu e, de fapt, decît în aparență zaharisit), ci un „solid bărbat“ cum bine îl numește Brinzovenescu, un adevărat „prezident“, cu voce de stentor și statură impunătoare, care știe ce face (și „știe“ tot, cu înțelegere și spirit patern). Faptul că umblă cu lăutarul după el nu e decît un atribut al autorității.

Ar mai fi destule de subliniat, dar nu am vrut să fac o cronică dramatică și nici nu vreau să mă întind prea mult. Despre *Scrisoarea pierdută* și interpretările ei vom discuta mereu. E pentru noi, ca să zic așa, o „temă națională“ (fără glumă). Oricum, spectacolul acesta, cu elogiile onora și obiecțiile altora, va intra în referințele acestor dispute. Așa că vom mai vorbi.

## AI. PALEOLOGU

# *Un Caragiale mai puțin cunoscut*

*Scrisoarea pierdută* în ultima-i versiune scenică de la Teatrul Mic a putut șoca; faptul îmi pare și firesc și binevenit pentru igiena noastră intelectuală. Istoricul ce mă aflu a putut de cîteva ori să nu subscrie la unele transpuneri pe care regizorul le operează în zone ideologice și sociale cu finețe vizate de Caragiale. De acel Caragiale pe care, legitim, Ibrăileanu l-a socotit a fi fost la noi „cel mai mare istoric al epocii dintre 1870—1900“.

Sigur este însă că există în noua punere în scenă — dincolo de momente admirabile obținute vizual și sonor în registrul unui lirism neașteptat și rafinat — o concepție demnă de respect și de tot interesul. O concepție, aș adăuga, proprie unei generații tinere demnă și ea de tot interesul și respectul nostru.

Cei ce ne apropiem de vîrsta jumătății de secol ne-am construit imaginea teatrală a *Scrisorii...* grație neuitatei echipe de mari artiști ai Naționalului bucureștean din anii '50 și viziunii lui Sică Alexandrescu. Memorabilele interpretări de acum trei decenii ne puneau înainte chipul unei lumi românești burgheze, ridicole, corupte, semidocte, demne de ironia nesfîrșită a lui Caragiale și a posibilității. Într-o epocă precum aceea din jurul lui 1950, vreme de disjunctii și răsturnări în sfera socială, Tipătescu și Zoe, Trahanache și Cațavencu erau, trebuiau să fie, înainte de toate, tipuri sociale. Așa au fost atunci deslușite de regizor, iar lectura sa rămîne perfect legitimă.

La sfîrșitul anilor '80, cînd răsturnările aparțin în primul rînd nu socialului, ci existențialului, lăuntricului, planetarului, o echipă de tineri actori — cei mai mulți dintre ei — și un regizor tînăr și el au citit personajele *Scrisorii pierdute* ca tipuri de umanitate labilă, pervertită, înfricoșătoare și pe alocuri idioată.

Din gravitatea, dramatismul și misterul celui care asculta ca nimeni pe Beethoven și putea scrie *Năpasta* sau *Hanul lui Minjoală* — fiind poate mai mult decît comedialogul suprem al românilor —, regizorul Silviu Purcărete și echipa Teatrului Mic au luat, îmi pare, o undă de inspirație. Ei vor să ne spună, cu un glas nou, că nicăieri oamenii nu ar trebui să ierte ascensiunea ticăloșiei lui Dandanache și că niciodată ei nu trebuie să ajungă ca muzica dorită să fie hotărîtă de poliția lui Pristanda.

Răzvan THEODORESCU

## *În spirit și în literă*

După clasică versiune trecută în caietul de regie al lui Sică Alexandrescu, după montarea lui Liviu Ciulei la „Bulandra“, după n variante văzute de noi și de alte generații, aici și aiurea (să nu uităm totuși că *Scrisoarea...* a făcut deliciul spectatorului din zeci de țări), montarea (cea mai) recentă impune, indiscutabil, prin originalitatea viziunii

asupra textului, multe din lucrurile amintite, în continuare, pe scurt, fiind observate de critică și împărțite ca atare.

Silviu Purcărete a citit opera lui Caragiale în spiritul și litera ei, poate cu mai puțină rigoare tabloul întrunirii electorilor, de unde și justificarea nostalgiei legate de o distribuție ideală pe care teatrul era în măsură să nu i-o refuze. Accente de fond noi și detalii — de la mimică la gesticulație și frazare — întrețin impresia că, fără a neglija sursele de comic (de situație și limbaj), regia a dezvăluit și alte fațete ale ideaticii și caracteriologiei conținute în text și care-i asigură perenitatea. Atrage luarea-aminte, în primul rând, raportul polivalent dintre rolul asumat de personaje în cadrul piesei și modul în care fac concurență stării civile în societatea de odinioară. Să amintim, astfel, de Pristanda — „intruchipat” cu reală aplicație de Ioan Chelaru, spațiul și timpul personajului dilatându-se în favoarea unei mai limpezi instalări a acestuia într-o ilustră serie tipologică; de Trahanache — alias Nicolae Dinică — deloc impacientat de trădarea „onoarei de familist” sau de optica politică transmisă de la centru, mai degrabă deгаajat, pus pe trai („nineacă”) — de, viața-i scurtă!; de Cațavencu — încarnat de Dan Condurache, briant în scena molestării lui Tipătescu (doar n-are martori, pînă la apariția Zoiticăi), excesiv de țațoș și gutural în alte ocazii; de Dandanache — în travestiul reușit de Leopoldina Bălănuță, „Gagamiță” cel care — vorbă veche și adevărată — e mai canalie decît Cațavencu și mai prost decît Farfuridi, vioi peste așteptări, autoritar, pișicher cît incape; de popa Pripici — un soi de Goliat, împăcînd cele sfinte cu păcatele zilnice — puncheur la o adică! Să amintim, de asemenea, în ordinea pozitivă a faptelor artistice petrecute pe scenă, de intrările și ieșirile în și din casă,acompaniate de lătrături (știu pînă și cîinii pe cine nu agreează stăpînul, și aceștia — se înțelege — sînt, în principal, Farfuridi și Brînzovenescu, „mai mulți membri ai partidului”, cum se iscălesc în anonima bătută la telegraf); de acompaniamentul vioristului — subtil, în funcție de dramatismul jocului; de efectele sonore (tunete, răpăitul ploii) și vizuale (fulgere, „inundația” sugerată, stroboscop); de momentele în care se comunică secrete în prezența persoanelor implicate fixate în stop-cadru; de descinderea „catindatului” uns de centru, ambetat de călătoria în „birza”; de faptul că Zoe este curtată

(cînd se ivește posibilitatea) fie de Cațavencu, fie de... Dandanache și cîte altele.

Desigur, există și motive pentru care nu trebuie confundată concepția regizorală cu spectacolul, fiecare reprezentatie demonstrînd capacitatea de adaptare la aceasta, sau, dimpotrivă, „spiritul creator” al trupei.

Victor BIBICIOIU

## Puterea capodoperei

Întrebîndu-l o dată pe un mare interpret, un violonist, care este sala cea mai de temut în care cîntă concertele lui Mozart, mi-a răspuns fără ezitare: Viena! — De ce? — am vrut să aflu. — Foarte simplu — a venit răspunsul. La Viena, fiecare ascultător vine cu partitura sub braț. Cînd te-ai urcat pe podium știi că o sală întregă te urmărește după partitură. Nu ai cîteva sute de ascultători, ci cîteva sute de examinatori!

Prin analogie, am putea spune că dificultatea cea mai mare de a juca piesele lui Caragiale este în România, unde replicile marelui dramaturg sînt știute pe dinafară. Iar din România, Bucureștiul este, desigur, locul cel mai de temut, atît pentru regizori cît și pentru actori, fie chiar și pentru simplul fapt că primele montări ale pieselor au avut loc aici, sub ochiul inteligent și necruțator al autorului. Există aici, deci, o mare tradiție în interpretarea pieselor celui mai de seamă dramaturg al literaturii noastre. Dar tradiția, fără talent și inteligență artistică, exprimate la modul superior, se suportă greu, dovedindu-se nu o dată copleșitoare.

De acest fapt cred că ambițioasa și talentata trupă a Teatrului Mic, în frunte cu directorul său, scriitorul Dinu Săraru, și cu regizorul Silviu Purcărete, a fost conștientă atunci cînd și-a propus o nouă montare a *Scrisorii pierdute*. Dificultățile unei asemenea întreprinderi nu erau puține și nici ușor de trecut. În primul rînd, confruntarea cu textul capodoperei. Textul caragialian, se știe, exercită o anume teroare asupra interpretilor. Este scris atît de strîns că „n-ai de unde să-l apuci”. Un diamant de ca-



litate rară, care, fără nici un drept de apel, respinge dalta modelatoare. Apoi, confruntarea cu marea tradiție. O tradiție pornită de la Caragiale și consolidată în zilele noastre de mari interpreți, mari oameni de cultură: Sică Alexandrescu, Radu Beligan, Liviu Ciulei... Roluri de răsunet, realizate în viziunea „clasică” a lui Caragiale, de acei „monștri sacri” precum: Birlic, Giugaru, Marcel Anghelescu, Niki Atanasiu, Beligan, Ciulei și alții alții. Și mai era o dificultate de învins, și poate nu cea mai mică: acea **Scrisoare pierdută** din mîntea noastră, a fiecăruia, „partitura” pe care fiecare spectator o aduce cu sine cînd intră în sala de spectacol. Să-l ferescă sfîntul pe regizor sau pe actor să nu facă să vină replica așteptată de spectator, „Curat murdar!”, de pildă, atunci cînd știe el că trebuie să vină, și cum știe el că trebuie spusă, că dezastul este iremediabil!

Dificultăți știute, dificultăți asumate... Dificultăți învinse! — adăugăm noi. Nu ușor, desigur. Poate nu în totalitate, poate! Și asta se poate discuta. Dar forța spectacolului realizat de Silviu Purcărete și tînăra sa echipă de actori, exprimată încă din seara premierei, va crește, sîntem siguri, și pînă la urmă se va impune definitiv spectatorului, supunînd obișnuințe, comodități, prejudecăți. Și, aceasta, datorită, în primul rînd, unei lecturi noi, cu toate acumulările omului de cultură modern, a textului caragialian. O lectură „în interiorul” lui Caragiale, și nu o lectură exterioară, vizînd „șocul” cu orice preț. Această lectură a dat posibilitatea inteligenței artistice nebișnuite a lui Silviu Purcărete să „descopere” un nou paralelogram de forțe între personaje, existent în textul capodoperei, și față de care, ca în fața marilor adevăruri, ești îndemnat să exclami: „Era aici, cum de nu l-am văzut!?” Acest paralelogram de forțe, paralelogramul relațiilor dintre personaje, este, credem noi, cel care dă substanța noii viziuni regizorale de la Teatrul Mic, în care, de pildă, polițaiul pișcher de pînă acum devine personaj de prim-plan, sigur de el, eficace și feroce în exercitarea „funcției”. Pentru că îl servește el pe Tipătescu, pe prefectul, de, ca pe un „băiat bun” care „Știu că o să mă ocărăscă, o să mă bată că l-am trimis la cai verzi pe pereți, dar lasă să mă ocărăscă... să mă bată... Nu e el mai marele meu? Nu e stăpînul meu, de la care mînc pîine eu și unsprece suflete?”..., dar își permite să-l și mintă! Pe cînd pe Zaharia Trahanache, prezidentul Comitetului permanent, Comitetu-

lui electoral, Comitetului agricol și al altor comitete și comiții îl respectă, iar pe Agamiță Dandanache, trimisul „de la țentru”, îl respectă și îl salută în poziție de drepți. Normal, din moment ce Ghiță se simte, în realitate, nu reprezentantul neînsemnat al puterii locale din „capitala unui județ de munte”, ci reprezentantul acelei puteri centrale care, pînă la urmă, pecetluiește toată zbaterea zadarnică a „caraghiozilor”, prin impunerea „cu orice preț, dar cu orice preț” a lui Agamiță Dandanache, drept candidat al urbei pentru reprezentarea în Cameră.

Citită într-o astfel de cheie, comedia capătă conotații tragice, adîncimea partiturii sporește și înțelegem mai bine, poate, acea patetică declarație a lui Caragiale vizavi de eroii săi: „Îi iubesc, mă!”

Ritmul liniștit în care debutează piesa, lumina calmă și ciripitul păsărelelor, pe fondul cărora Tipătescu termină de citit fraza din „Răcnetul Carpaților”, sugerează acel „loc în care nu se întîmplă nimic”, devenit simbol în literatura noastră, pentru ca, apoi, tunetele și trăsnetele de pe parcursul acțiunii și accentele de recviem din final să ne spună că aici, totuși, se întîmplă ceva, și acel ceva nu se referă numai la partea comică a lucrurilor. Să nu țină acel „rîsuplînsu”, care se strecoară în partitura propusă de Silviu Purcărete, de substanța cu adevărat caragialiană?!

Desigur, în funcție de „partitura” sa, fiecare spectator poate avea rezervele sale, mai mici sau mai mari, față de spectacolul care i se oferă. Noi, de pildă, am dori o temperare a gesticii, în unele momente exagerată, fără acoperire. Și, în mod sigur, punerea cu mai multă pregnanță în evidență a replicilor-cheie, pe care spectatorul le așteaptă. Replicile-cheie la Caragiale sînt leitmotive într-o simfonie sublimă a inteligenței și harului unui mare umanist, la care nu putem renunța ușor.

Dincolo de toate acestea, însă, spectacolul de la Teatrul Mic ni se pare un moment de referință în seria interpretărilor cu **O scrisoare pierdută**, în fața căreia ne scoatem pălăria. Iar în căptușeala pălăriei ce găsim? O altă **Scrisoare pierdută**, a altui regizor, și a altei trupe de teatru, tinere și talentate, de peste o samă de ani, decizînd-o pe aceasta de acum, „clasicizată” deja. Puterea capodoperei de a renaște pururi din ea însăși!

Petre GHELMEZ

# Un spectacol în registru fantastic

Am perceput în montarea *Scrisorii...* o transpunere în registru fantastic. Fantasticul se definește prin scindarea realului de către o forță ocultă. Și aici, în lumea spectacolului, se face simțită o forță ocultă. De la început nu ne dăm seama că această forță este atotstăpînitoare. Pentru că ea seamănă naturii însăși. E un climat, un mediu, această politică care înnebunește personajele, făcîndu-le să se comporte mai mult stihial decît bufon. Suspiciunea se transformă repede în panică atunci cînd relațiile lor de conivență tacit întreținută sînt amenințate să fie sfișiate de publicarea scrisorii. Știm că scrisoarea se vedește a fi un talisman politic. Ne-o spune Agamiță Dandanache, perpetuul șantajist, la statutul căruia a visat și a încercat să ajungă, fără izbîndă, Cațavencu. Dar scrisoarea, această urmă materială a unei pasiuni atît de omenești, nu ar deveni un pericol social dacă socialul însuși n-ar fi periclitat. Cu ea se pot distruge situații și oameni. De aici, înverșunarea pînă la violență de a o recupera, din partea unora, de a o păstra, din partea celorlalți, adversari în cucerirea puterii asupra urbei și nicidecum protagoniști politici, căci nici un grup nu posedă un program, ci se agită cu disperare și se înecă cu furie de și în aceeași frazeologie găunoasă.

Titani de mahala ai luptei pentru putere, Farfuridi și Cațavencu, și companiile lor, sînt adînc marcați de faptul că se decide peste capetele lor, de undeva de foarte de sus. Un Jupiter tonans pare să planeze deasupra scenei (a se citi, vieții politice a urbei), omniscient și omnipotent. În unele momente, i se aude tunetul. Oamenii, ascunși în case și în individualitățile lor, vor căuta să ascundă și o oarecare scrisoare de amor ce ar releva o pasiune vinovată, într-o morală socială întreținută în forme imuabile, de sus, foarte de sus.

Și totuși, de acolo, parcă din zona eterată a cerului, în care vedem strălucind luna și cîteva stele din constelația numită Carul Mare, pare să descîndă pe tărîm sublunar, amețit de sunetul clopoțeilor trăsुरii sale, Agamiță Dandanache. Silueta lui aplecată deasupra orașului micșorat la dimensiunile unei machete parcă e desprinsă dintr-o acvaforte grotescă.

Nu toate scenele spectacolului sînt de aceeași valoare. Traveștiul Leopoldinei Bălănuță nu este susținut de o idee regizorală și rămîne să ne impresioneze doar ca o simplă bizarerie. Alteori, textul se vedește rezistent la concepția regiei, care ar fi trebuit să fie mai conciliantă. În Cetățeanul turmentat, Gheorghie Visu este greșit distribuit. Și, de aici, impresia de incertitudine și de joc confuz. În fine, un Tipătescu în interpretarea cam ștearsă a lui Mihai Dinvale. Acestea sînt principalele slăbiciuni ale spectacolului. Dar ni se prezintă scene și realizări actoricești ce compensează sus-amintitele deficiențe. Astfel; scena adunării electorale se înscrie alături de cele ale marilor montări cunoscute pînă azi ale Scrisorii, cu un Farfuridi și un Cațavencu ce se istovesc literalmente în logorecele lor discursuri, într-o înfruntare unde locvicitatea a înlocuit demult elocința.

O Joițică în interpretarea Rodicăi Negrea e fără îndoială originală. Atitudini gracile, cochetării nubile, ființă mignonă care cere ocrotire; personajul actriței se situează la antipodul celor cu care am fost obișnuiți. Memorabil, cuplul bufon și grotesc Farfuridi-Brînzovenescu, respectiv Marian Rilea-Sorin Medeleni. Un Farfuridi furibund și un Brînzovenescu mai puțin potolitor decît l-am știut, ba încă emulînd și ațîțîndu-și prăpăstiosul confrate, pe care probabil îl socoate model.

Cu scăderi și împliniri, spectacolul lui Silviu Purcărete rămîne însă mai pretutîndeni surprinzător și incitant, original în multe dintre soluțiile scenice și, năi cu seamă, bogat în sugestii. Un spectacol semnificativ.

Constantin RADU-MARIA



# CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI

## Distribuție inspirată

A recurge la straniețe și figurativ-simbolic într-o reprezentație Strindberg poate fi o opțiune regizorală previzibilă, în contextul căutărilor moderne de formulă, în goana după originalitate, cu atât mai mult atunci când particularitatea textului o permite. Cum regia este și un act de curaj, și un jurnal al tezelor artistice, și o confesiune cu ușile deschise, interesant mi s-a părut un Strindberg în manieră clasică, într-un decor baroc-sufocant, asemeni existenței unui cuplu cu biografie obișnuită, dar cu trăiri spectaculoase, în sensul încheștării dramatice, al ciocnirilor furioase, al obsesiilor și neputințelor răbufnite, etalate, materializate în fantasmе care dublează personajele cu umbre ciudate, posibile proiecții ale destinului lor marcat de eșecuri. Nicolae Scarlat mizează pe structura dramatică naturalistă a lui Strindberg și cîștigă, printr-o transpunere decentă și o distribuție inspirată, într-o atmosferă care tinde să-și elibereze încărcătura de ură, să rarefieze aburul morții, dansul ei fantastic-grotesc. Doar că spectatorul refuză minimalizarea dramatismului, intră el însuși în joc, nu acceptă slăbiciunea eroilor-actorilor de a-și teatraliza existența-jocul, falsind trăirile extreme, într-un teatru în teatru. Cele trei personaje, diferite ca structură și motivație,

**DANSUL MORȚII** de **AUGUST STRINDBERG** ● **TEATRUL „NOT-TARA”** ● Regia : **NICOLAE SCARLAT** ● Scenografia : **TUDOR GHIMEȘ** ● Traducerea : **VALERIU MUNTEANU** ● Distribuția : **ȘTEFAN SILEANU** (Edgar); **MARGARETA POGONAT** (Alicе); **ION DICHISEANU** (Kurt).



Ștefan Sileanu, Margareta Pogonat  
și Ion Dichiseanu



nu comunică, în ciuda conflictelor violente, și acest lucru este perfect lucrat de regizor, constituind, de altfel, cheia salvatoare a spectacolului, care, privit independent de acest reper ideatic-estetic, ar fi putut fi acuzat de superficialitate. Ștefan Sileanu este un Edgar desăvârșit, așa cum ni-l imaginăm la o lectură a textului, chiar căpitanul de artilerie egocentrist, veleitar, infatuat, despot. Ștefan Sileanu are însă mult farmec, este uneori strălucitor, modificând personajul în favoarea viziunii regizorale. El împinge nebunia în melodramă, iar dramatismul în grotesc, farmec care reduce dimensiunile de „monstru“ ale eroului la reacțiile firești ale unui ofițer ratat, unui soț terorizat, neiubit, unui tată părăsit, unui visător patologic, amestecând realitatea în imagini obsesive prin care lumea, cu alte reguli, triumfă în ură și desertăciune. Personajul evoluează, dar actorul rămâne egal în timpul reprezentației, stîrnind o paradoxală simpatie, care îmi place să cred că a fost studiată, oscilînd între revoltă și dezabuzare, dar întreținîndu-și cu conștiinciozitate universul mistificat dincolo de care realitatea golită de nuanțe, de suferință și exaltare, nu ar fi decît o roabă cu gunoi aruncată peste stratul din grădină, laitmotivul acestei căsătorii salvate nu de iubire, ci de ură. Superb în gravitatea sa ilară, convins că existența sa mișcă mersul lumii, intuind cu luciditate tristă sfîrșitul, visînd cu în-căpăținare, Edgar se confundă cu jocul lui Ștefan Sileanu în Edgar, un Edgar mai puțin nordic, care inspiră mai degrabă milă decît frică, implorînd indulgență în acele sale despotice. El nu mimează dansul hotentotilor, el chiar își joacă moartea, disprețuind cu adevărat nu femeia de lîngă el, ci rosturile, absurdul, falsitatea pe care este nevoit să le trăiască în resemnare, sub masca intoleranței.

Cu totul altfel este conceput de regizor rolul soției sale, Alice, cu totul altfel înțelege Margareta Pogonat femeia piesei lui Strindberg. Primadona cu cariera ratată își provoacă drama mai mult decît reușește s-o trăiască, continuă să mimeze arii pe discuri uzate, hrănindu-se cu ambiții ușoare și ură structurală, oscilînd între feminitate și trăiri rigide, suprimînd nostalgii, sugrumînd sentimentalismul în exaltări frivole, oscilînd între firesc și falsitate.

Margareta Pogonat dispune de tonuri suficiente pentru a crea un personaj autentic, o femeie pe care condiția de victimă nu o satisface, răutatea ca ideal degenerîndu-i în nebunie. Dacă Edgar invocă distrugerea, Alice o împlinește, posedată, ca lady Macbeth, de un spirit

incarcerat pe Insula demonilor, unde iubirea este egala urii, singurul liant între eroi. O lume stranie se zbate fără puncte de sprijin, într-un univers mistificat. Există aici o buimăceală a sentimentelor, un refuz al normalității, un asalt de himere și obsesii, o mare neputință de a accepta adevărul, de a aluneca în normalitate. Există convenția nebuniei care trebuie salvată, și orice vizitator pe această insulă, la granița între realitate și fantasmagorie, va fi molipsit de ea.

Apariția lui Kurt, vărul Alicei, nu poate schimba nimic din datele alegoriei existențiale. Kurt ar trebui să declanșeze momentul adevărului, și Ion Dichiseanu intuiește statutul special al personajului, acela al omului obișnuit, care nu poate provoca decît aruncarea cărților pe față. Doar că jocul său este în unele scene ezitant, nu suficient gîndit; Margareta Pogonat îl completează, iar Ștefan Sileanu îl domină. Îi reușește însă admirabil jocul indiferenței, al naivității care poate însemna și nonconformism. El încearcă să se salveze implicîndu-se cît mai puțin în atmosfera stranie în care cei doi se devo-rează cu profesionalism. Astfel se face că motivația conflictului este expedită, stările personajelor fiind deasupra întîmplărilor concrete, transferînd construcția dramatică într-o parabolă. Ion Dichiseanu este singurul care reușește să investească personajul său cu reacții firești — uimire, dezaprobare, eschivare, credulitate, în timp ce Margareta Pogonat și Ștefan Sileanu, un cuplu de excepție aici, fac apologia trăirilor contradictorii, straniu, într-o „scandaloasă“ teatralizare.

Spectacolul are și umor, un umor pe care nici Strindberg nu a contat, poate grotesc la moartea lui Edgar, accentuat de jocul neatent al lui Ion Dichiseanu, poate odios în exaltările Alicei, cînd Margareta Pogonat intră mai greu în starea euforică a bucuriei, dar salvator chiar cînd regizorul își scapă actorii din mînă. Ștefan Sileanu acceptă de altfel riscul unui rol care poate realiza transferul invers, al personajului în actor, se lasă deci captivat de dulcele farmec al dedublării, reușind un rol de referință în cariera sa. Spun risc pentru că există actori care rămîn sub zodia unui anumit personaj. Scenografia lui Tudor Ghimeș servește viziunii regizorale prin austeritate și corectitudine, sugerînd mai puțin o închisoare, cît o casă uitată de timp, bîntuită de stafii, un decor imuabil pentru o luptă fără sfîrșit cu dansul straniu al morții.

**Carmen FIRAN**



## Actori în căutarea identității

Devenirea unui actor are ceva dintr-o cosmogonie.

La început, talentul plutește deasupra apelor sufletului, ca o lumină mare. Mai apoi, lumina devine chip, un chip generic, lipsit de trăsături. Pe acest chip se anină cu timpul umbre, închipuind, într-o caligrafie minuțioasă, infinitezimală, toate emoțiile omenești: teama și încrederea, umilința și resemnarea, chinul și dulcele extaz.

Condiția actorului încheie, ce-i drept, și un blestem zeiesc. Asemeni lui Narcis, artistul se oglindește în undele amăgitoare ale miilor de fețe pe care le intrupează. Și tot asemeni lui Narcis, s-ar putea ca, într-una dintre aceste înfățișări, actorul să se îndrăgostească peste poate de el însuși, ca de un chip străin, de care nu se mai poate nicidecum lepăda. Atenție, dar, actorule, la capcanele șireților olimpicieni!

De-abia desprinși din crisalida anonimului și abia deprinși cu luminile înșelătoare și orbitoare ale rampei teatrale, tinerii interpreți ajung (uneori chiar înainte de terminarea institutului) pe scena profesionistă. Ei reprezintă, nu de puține ori, revelații, impunându-și personalitatea artistică imediat și aureolindu-și înzestrarea cu o glorie timpurie. O atare incandescență și rapidă confirmare a harului își are, însă, riscurile ei. „În anii debutului descoperi ce poți, fără să știi ce vrei”, meditează Andrei Pleșu în „Minima moralia”. În cazul actorului, drumul descoperirii de sine presupune, mai ales la început, două categorii de inițieri. Pe de o parte, devenirea umană, traversarea pe cont propriu a trăirilor, acumularea experienței de viață, construirea anevoioasă și complexă a identității unice. Numai delimitându-ți propria identitate ești capabil apoi să evadezi din ea la infinit, să te prefaci de fapt că evadezi, că ești un altul, mereu un altul, pentru a descoperi în final ceea ce este nerepetabil în și neseparabil de propria personalitate. Stilul și personalitatea se făuresc „prin păstrarea identității de la care pleci și la care te întorci, trecând prin toate vămile, pe care un rol, o crea-

ție, ți le cer” (Valeria Seciu). Pe de altă parte, devenirea profesională, exersarea acelei condiții fizice și psihice pe care Ion Sava o consideră definitorie pentru „actorul sintetic”, așa cum îl prezintă teoria lui Aleksei Tairov. Așadar, cristalizarea **identității artistice** depline, prin depășirea statutului incert de tînără speranță și prin cucerirea unui teritoriu propriu în Edenul deloc edenic al consacraților. Acest drum, de la talent, ca dat natural, la talentul deplin, ca „înțelepciune în act”, ca modalitate de pătrundere și în același timp de revelare a adevărului, începe abia după prima confirmare, după primele laude, oricît de generoase. El se deschide numai dacă actorul trăiește neliniștea creatoare, nemulțumirea fundamentală, față de tot ceea ce știe că-i este deja la îndemină, dacă are forța, tenacitatea, inteligența de a nu se transforma într-o imagine ca atare, ci într-o **imagine despre om**. El se termină atunci cînd actorul poate spune, asemeni Ginei Patrichi: „...iubesc teatrul, pentru că este singurul loc în lume unde nu disimulezi”.

În ce fel parcurge sau înțelege să parcurgă tînărul actor intervalul devenirii sale către maturitatea creatoare, în ce fel reușește, sau dimpotrivă, ratează el întîlnirea cu rolul care confirmă așteptarea născută la debut — iată o întrebare la care fiecare dă răspunsul său.

Dacă cele spuse pînă aici vor fi ilustrate prin exemple e fiindcă generalitățile formulate mai sus își au originea în observarea concretă a practicii de scenă. Și dacă relația regizor-actor nu va fi discutată, în cele ce urmează, aceasta se va întîmpla fiindcă ea reprezintă un subiect aparte, sensibil diferit și totuși geamăn celui tratat aici. Nu întîmplător am ales exemple individuale a căror evaluare critică nu contamenează calitatea globală a reprezentațiilor din care aceste exemple fac parte. Așa cum nu întîmplător am ales interpreți cu valoare exemplară, reprezentativi pentru generația lor, interpreți cărora scena le-a îngăduit pînă acum cîteva șanse și cărora talentul ar fi trebuit să le ofere ȘANSA.



Montare ce a reunit forțe artistice de înaltă valoare, meditație regizorală asupra conflictului dintre artă și viață, **Uriașii munților** oferă ocazia unor asemenea observații asupra orizontului creator a două generații de actori aflate, în fond, la nu prea mare distanță între ele.

Contrastul între lumea creată pe scenă de către Ion Caramitru sau Irina Petrescu și cea vorbită de Mariana Buruiană, Răzvan Vasilescu și Răzvan Ionescu conduce la concluzia că aceștia din urmă, nu de mult considerați speranțe ale generației lor, traversează o criză de personalitate. În spectacol se produce, din această cauză, o scindare a focului sacru în flăcărui mărunte, ceea ce determină dezintegrarea lentă, dar sigură, a viziunii regizorale.

Ca o fostă Julietă de referință, Mariana Buruiană ar fi trebuit să realizeze prin *Ilse din Uriașii...* o apoteoză a carierei sale. Orizontul de așteptare în ceea ce o privește era încă de la debut extrem de larg. Și iată că, acum, evoluția actriței suscită neașteptate semne de întrebare. Cum se poate ca, pe drumul devenirii artistice, îmbogățindu-și mijloacele de expresie și experiența de scenă, înfruntând în spectacole de referință „monștri sacri”, un debutant strălucit să se poticnească la pragul dincolo de care se întinde orizontul maturității creatoare? *Ilse a Mariei Buruiană* spune multe despre cele ce se pot petrece cu mare talent, în lipsa unei solide convingeri despre necesitatea de a te reanaliza pe tine însuți la fiecare vîrstă, pentru ca scena să te arate neconținut în lumina adevărului personal care-ți aparține azi și care e diferit de cel de ieri.

Să ne hazardăm într-o ipoteză spunînd că Mariana Buruiană nu își cunoaște adevărul de azi?... Ea continuă să poarte haina ingenuității, dar această ingenuitate s-a transformat, printr-un complicat alchimism sufletesc, în altceva. În ce anume? Actrița însăși ar trebui să aibă curajul și răspunderea să afle, chiar dacă imaginea pe care ne-o oferă pe scenă și pe care noi o cunoaștem deja are succes, are mister, are „priză”. E esențial pentru viitorul ei ca actrița să înțeleagă că această imagine a devenit o formă împietrită, că vorbele spuse nu-și pot lua zborul dacă nu sînt călăuzite de o trăire interioară. Ele cad în fața noastră inerte, ucise de involuntara amăgire a interpretei asupra propriului eu. Cazul Mariane Buruiană, sensibilitate de excepție ce se află acum într-un moment de derută, este un caz exemplar. Spunînd, de astă dată, Mariana Buruiană, numim de fapt categoria acelor tineri actori al căror talent a izbucnit înalt și viu ca o flăcără. Ei ne-au impus dintr-o dată



Mariana Buruiană în *Ofelia*



Rodica Negrea în *Zoe*



criterii valorice severe. În a-i judeca, vom porni mereu de la bogăția unui potențial ce și-a conturat de la început splendoarea culminației. Doar astfel evaluată, de la nivelul propriei lor performanțe maxime, reușita sau nereușita devin, pe drumul labirintic al existenței artistice, noduri în firul Ariadnei.

În categoria debuturilor nu strălucite, dar foarte promițătoare intră și Răzvan Vasilescu — un Spiridon original și interesant și un Mozart demn de reținut pe scena Giuleștiului, cîndva. În **Uriașii munților**, actorul evoluează mat, amagnet, sacrificînd partitura ce i-a fost distribuită.

Răzvan Ionescu, și el o speranță a tinereii generații, joacă exterior, forțat, un rol a cărui substanță cerea mult rafinament interpretativ, oferind șansa unei compoziții ce putea deveni memorabilă.

Agitația, rostirea marcată, gestul amplu, convingător la suprafață nu pot intra în relație teatrală cu luciul intens al privirii Irinei Petrescu rostind: „Uite-te la mine, fetițo! Am încărunit pe scena asta.“ ...Și nici cu rostirea lejeră, susurătoare, învăluitoare (căzînd din cînd în cînd brusc în cascada accentului pus întotdeauna acolo și atunci cînd trebuie) a lui Ion Caramitru. Unde și în ce fel au învățat acești actori (sau Actori) să-și spună replica? De ce, de cîte ori rostesc, în spatele vorbelor se înalță o lume? De ce cuvintele mai tinerilor lor confrăți rămîn fără viață? Să fie talentul la mijloc? Numai talentul?... În nici un caz. Talent au și Mariana Băruiană, și Răzvan Vasilescu, și Răzvan Ionescu. Dar ceea ce ne interesează este **atitudinea** actorului în raport cu propriul talent. Fiindcă, neînsoțit de o atitudine profund creatoare, de-o „încăpăținare“ a auto-definirii, harul devine simplă veleitate.

Riscînd să cădem în maniheism vulgar, dar foarte eficient pentru clarificarea ideii, să observăm evoluția unei alte ingenue — Rodica Negrea. De la Tilly din **Efectul razelor gamma...** pînă la Zoe de acum — iată o traiectorie spectaculoasă și surprinzătoare. Dacă în Ivona, Rodica Negrea a concentrat maxima tragică a ființei sale, Zoe dimensionează un contrapunct comic. Nu vom comenta soluția

regizorală forțată și teribilistă prin care Zoe e văzută avînd-o ca prototip pe Lillian Gish. Vom observa doar cum, asumîndu-și această soluție, Rodica Negrea convertește datele sale fizice de „prea măruntică“ într-o sursă inepuizabilă de efecte comice, jucînd, asemeni modelului cinematografic, un patetism de modă veche, o fragilitate nervoasă, o încăpăținare capricioasă. Ea reușește să devină caraghioasă fără a-și arunca personajul în ridicol, contopînd cunoașterea amănunțită a defectelor, dar și a calităților pe care le posedă într-un inspirat efect de ansamblu. Actrița joacă acum **starea de femeie** așa cum a jucat cîndva **starea de fetiță**. Iar dacă Tilly era fermecătoare, fiindcă în spatele figurii ei de copil se ghicea o neobișnuită maturitate a gîndului, Zoe e cuceritoare, fiindcă în femeiușca neastîmpărată se ghicesc alinturile fetei. În ambele ipostaze, Rodica Negrea depășește **imaginea** de ingenue, comunicîndu-ne **ideea** de ingenue. E în asta o dovadă incontestabilă că fiecare ipostază a presupus o reanalizare a propriei realități sufletești. A propriului adevăr profesional. E aici o expresie dintre cele mai revelatoare a axiomaticii afirmații pe care Ion Cojar o face într-un interviu publicat în numărul trecut al revistei „Teatrul“: „arta actorului este întîi un mod de a gîndi și apoi un mod de a face“.

Atunci cînd sala se cufundă în întuneric, reflectoarele cern peste actor o lumină aprigă, scotocitoare. Aflat singur în fața oceanului de răsufări anonime, el se simte ca la începuturile lumii. Curînd, de îndată ce va rosti primele vorbe, haosul tăcerii se va ordona în sensuri și materia amorfă a trupului va naște grație. În acea clipă, poate mai mult decît în oricare alta, în acea clipă de așteptare avidă și respectuoasă ai timpul să-ți spui în gînd că actorul nu e numai un muncitor al scenei, nici numai un intelectual. Actorul profesionist este un act de cultură. Este singurul act de cultură care se autoînfăptuiește.

**Corina ȘUTEU**

# CRONICA SPECTACOLELOR STUDENTEȘTI

## *Un exercițiu fără finalitate estetică*



Doru Fîrte, Emilia Popescu, Cecilia Birbora,  
Marius Rogojinski, Mălina Petre

„...pentru patriotismul ei candid, autentic, emoționant, pentru noblețea simțirii țaranului român și pentru credința lui nestrămutată.“ Acestea sînt caldele argumente prin care actrița și profesoara Olga Tudorache prefătează cea de-a doua ieșire la rampă a clasei pe care o îndrumă, încercînd astfel să-și justifice opțiunea repertorială: o piesă în premieră absolută aparținînd unui distins profesor de matematică atras mai de mult de tărîmurile poeziei. Dar... Este hazardat să se propună studenților spre studiu (și spre prezentare pe scena studioului) un text fragil, o eboșă a unei posibile drame istorice în versuri; această ambițioasă tentativă de reeditare a suflului poetic de acum mai bine de un veac se dovedește o vetustă și șubredă construcție dramaturgică, ritmată în versuri eroice nu totdeauna corect articulate și mai tot timpul pueril metaforizate, fără respirație ideatică, fără o minimă infrastructură filozofică. Paralel cu pagina de istorie, se țese canavaua unui dublu conflict sumar enunțat și prea rapid expedit: înfruntarea eroului exemplar, unic vlăstar din stirpea lui Mihai Viteazul, pe de o parte — cu propria conștiință, copleșită de responsabilitatea ce-i revine de a duce mai departe idealurile marelui său înaintaș, pe de alta — cu

**URMAȘUL de CONSTANTIN OT-  
TESCU • STUDIOUL I.A.T.C. Anul  
IV, Arta actorului, Clasa profesor  
OLGA TUDORACHE, prof. asociat  
FLORIN ZAMFIRESCU • Regia:  
conf. univ. OLGA TUDORACHE,**

uneltitori ostili, intriganți, în slujba împăratului de la Viena. Cu artizanală abilitate se brodează clișee ale „micului romantism“: urmăriri, deghizări, iubiri, regăsiri, dueluri, expieri. Regia (conf. univ. Olga Tudorache), deși în mod declarat și-a propus „să treacă piesa prin simțirea generației de azi“, nu a reușit tocmai revitalizarea necesară chiar și capodoperelor acestei specii dramatice atît de dificil, astăzi, de montat. Așa-zisul tradiționalism nu face decît să sublinieze apăsător cărențele scriiturii.

Dacă ilustrația muzicală a ing. Lucian Ionescu închipuie „perdele sonore“ inspirate, în schimb decorul Dianei Cupșa e sărăcăcios, în tonuri inutil sumbre, tenebroase.

În atare condiții, care ar putea fi „cîștigul“ interpreților debutanți? În loc să li se propună un text clasic din cele care (este de sperat) li se vor ivi în carieră — examen cu cît mai dificil, cu atît mai meritoriu —, studenții anului IV sînt supuși unui „exercițiu“ fără finalitate estetică. De virtuozitate în declamație nu poate fi vorba, pentru că replicile — atît cele scurte, cît și tiradele — se poticnesc fie în rimă, fie în pauperă imaginație, dacă nu chiar în inadmisibile licențe de gust și formulări rizibile.

Bineînțeles, se cer menționate, totuși, eforturile de compoziție întreprinse pe cont propriu de fiecare student, „ca la școală“. Mălina Petre încearcă în cheie burlescă o sugestie parodică pentru o hagiță trecută de prima tinerețe. Raluca Penu își joacă cele două roluri ce i-au revenit concentrînd fiorul dramatic în pri-



virii: ca domniță în exil și mamă a virtualului urmaș la tronul Țării Românești, este de un reținut patetism, ca țărancă robustă, căreia vârsta și necazurile i-au brumăț sprincenele, inventă o veritabilă explozie de entuziasm și energie, fiind volubilă, simpatcă, dinamică. Cecilia Bîrboră atacă metodic travestiul unui bătrîn bufon marcat fizic de infirmitate și decrepitudine. Emilia Popescu aduce fără dificultate în scenă delicata suavitate a tinerei îndrăgostite. În tandem, Marius Rogojinski și Emil Șerban dau contur nu îndestul de precis (căci în partea a doua rostirea ambiguă descumpănește) celor doi străjeri țărani ce-l însoțesc pe solul diplomat Udriște Năsturel, căruia Doru Firte nu i-a găsit nici el un viabil chip scenic. Li se alătură, pentru tablourile „animate“, patru studenți — Cătălin Irimia, Florin Busuioc, Viorel Păunescu, Alexandru Bindea — de la clasa profesorului Dem Rădulescu, luptele scenice fiind bine coordonate de către lector univ. Szobi Cseh. Protagonistul spectacolului, Mihai Bica, evoluează cu eleganță, dar deranjează din nou lipsa de nuanțare, de interiorizare — nu mecanică, ci inteligentă, astfel încît personajele cărora le împrumută datele fizicului său deosebit de interesant să capete elevația spirituală caracteristică marilor partituri pe care le-ar merita. Aburul emoției, haloul liric se întrezărește în cîteva (prea puține) momente, îndreptățind speranța în reușite viitoare ce nu trebuie să întîrzie.

## Scoala tragediei antice

Considerată, la un moment dat, ca simplu exercițiu filozofic al unui moralist, dramaturgia lui Seneca poate servi foarte bine, astăzi, drept exercițiu de inițiere în interpretarea modernă a tragediei antice.

Spectacolul *Medeea* al studenților anului V — seral, clasa prof. asoc. Mircea Albulescu, readuce în discuție conceptul teatrului de stare, aflat la confluența teatrului trăirii cu teatrul reprezentării, în care sensibilitatea lucidă coexistă cu luciditatea sensibilă, emoția fiind iscată prin voința creatoare a inteligenței. O manieră de joc (de sorginte grotowskiană, dar

**MEDEEA** de **SENECA** ● **STUDIUL** I.A.T.C. Anul V, seral, **Arta actorului**. Clasa profesor asociat **MIRCEA ALBULESCU**, lector universitar **ALEXANDRU LAZĂR**. Coordonarea studiului: **MIRCEA ALBULESCU**.



Un unic, viguros personaj: Corul — Adrian Burtea, Mihai Coadă, Natașa Raab, Adrian Titieni, Angel Rababoc, Diana Gheorghian

nu numai) ce presupune o tehnică a expresiei extrem de riguroasă, cît și o maximă combustie interioară transmisibilă, și spectatorul trebuind să fie incitat la participare, prin soluția de lectură polemică a textului.

Textul de studiu (lect. univ. Alexandru Lazăr) al acestei reprezentații de nici 50 de minute urmărește strict lanțul cauzalităților, încercînd să limpezească incilcita biografie a Medeei, punînd accentul pe resorturile intime ale șirului de crime săvîrșite în numele iubirii. Indirect se evidențiază conjunctura politică ce a concurat la mutilarea conștiințelor, anihilînd voința (cazul lui Iason) sau împingînd la gesturi extreme (Medeea), într-o cascadă de aberații și monstruoziități. Coordonatorul studiului, Mircea Albulescu, a contracarat neatearalitatea textului printr-o sumă de echivalențe pregnante vizuale care să valorifice subtextul, apelînd, printre altele, și la elemente de ritual teatral primitiv. Scenografia Dianeii Cupșa (frînghia a devenit materie primă nepuizabilă în realizarea decorurilor!) delimitează mai multe locuri de joc: un podium, plan înclinat potențînd evoluția continuu precipitată; lateralele, spațiu de observare a spectacolului dezvoltării naturii umane năpăstuite; verticalitatea unei duble rețele, plasă a vicisitudinilor vieții ce se erescaladate; planul terț, în care un imens disc figurează voința divină, de fapt, o simbolică focalizare a autorității tiranice.

Permanenta anticipare a faptelor ce urmează a se petrece a impus un înalt voltaj, o stare de climax neîntrerupt ce justifică și hiperbolica intensitate a dinamicii montării. Înglobîndu-i pe toți interpreții, inclusiv protagonistă, în scene de ansamblu în care devine un unic, viguros

## Cotidianul ridicat la rang de gest

Deși imprezvizibilă, evoluția unei individualități regizorale poate fi intuită în datele sale principale și de la prima ieșire la rampă cu spectacolul-examen de diplomă. Montarea de la „Casandra” o dezvăluie pe Daniela Peleanu (clasa cadru didactic asociat Alexa Visarion, cadru didactic asociat Dragoș Galgoțiu) ca pe o ființă discretă, dar fermă în ceea ce întreprinde, vibrând în unison cu piesa pe care și-a ales-o ca să o reprezinte și al cărei text și-a permis să-l concentreze cu o serioasă capacitate de selecție, în funcție de ideea simplă pe care și-a propus să o sublinieze; un artist ce se implică cu fantezie ponderată în explorarea semnificațiilor majore, corelând în mod echilibrat dimensiunea plastică cu cea acustică, dându-se muncii cu actorul, știind să provoace și mai ales să speculeze momentele de frumusețe și tensiune (finisarea spectacolului — trebuie menționat — s-a făcut sub supravegherea lect. univ. Gina Ionescu). În evidență sînt puși interpreții și nu atît viziunea regizorală.



**Cornel Scripcaru, Simona Gălbenușă, Corina Voicu, Mihai Voicu și Oana Mereuță în „Nu sînt Turnul Eiffel” de Ecaterina Oproiu**

Senzația este că ei, actorii, au fost și sînt ineputabili inspiratori ai montării; de aici și deosebita prospețime pe care o degajă relația deschisă, directă instaurată între scenă și sală. Cum piesa a fost

**NU SÎNT TURNUL EIFFEL de ECATERINA OPROIU • STUDIOUL I.A.T.C. Anul V, Regie teatru • Clasa cadru didactic asociat ALEXA VISARION, cadru didactic asociat DRAGOȘ GALGOȚIU.**

personaj, corul agonizează și se regenerează, se solidarizează, dar o și înfruntă pe cea ce se află într-un chinuitor dialog cu sine. E de presupus că și Angel Rababoc, și Natașa Raab, și Aurelian Burtea, și Adrian Titieni, și Mihai Coadă ascund surpriza de a putea fi și ei eroi ai altor întîmplări mitice. Deocamdată sînt necesarul rezervor de energie și forță care susține performanța Dianei Gheorghian, angajată în formidabilul efort de a-și depăși propriile limite, ambiționînd o schimbare de optică asupra valențelor personalității sale artistice. Stilul de interpretare adoptat fiind în conformitate cu aparte-urile care descriu zbuciumul eroinei, cu tradiția fizionomiștilor antici respectată și de Seneca. Tinăra actriță își potrivește suflul la cadența sentințelor lapidare, a maximelor de factură stoică, a imagismului luxuriant, izbutind o alternanță de contraste spectaculoase, arc de oțel vibrînd la unison cu tragicul destin al personajului. Scinteieri demonice în priviri, convulsii paroxistice ale trupului, mlădiat armonice (stilizarea plasticii corporale este datorată lect. univ. Amelia Kreutzer), rostiri insidioase și lamentări patetice (o supraveghere mai atentă a vocii este, însă, obligatorie), treceri bruște, abrupte, dar excelent executate („transă controlată“), de la implicare la detașare, de la condiția de protagonist la cea de martor activ. Într-o exacerbată revărsare a subconștientului sfișiat de oarba furie, interpreta susține convingător și acuza înghețat de lucidă adresată deopotrivă lui Creon, basileul neîndurător, și lui Iason, soțul trădător și laș, o acuza care des sfide ambiția deșartă a puterii ce duce la dezumanizare.

Finalul spectacolului (s-a reținut intervenția corului ce încheie actul al doilea) se constituie într-o metonimică proiecție: speranța dintotdeauna în AUREA AETAS, vîrsta de aur a omenirii. În complinire, emoționante sînt și versurile pe care profesorul, în programul de sală, le dedică elevilor săi.



concepută ca un exuberant joc al tineretii de-a viața, spectacolul studentesc dublează convenția, înglobînd-o efectului declarat de teatru în teatru, care-i solicită în mod sporit pe actorii-studenți (clasa cadru didactic asociat Gelu Colceag, anul III, curs seral). Originală este ideea varierii registrelor: pe canavaua epică a întâmplărilor evocate, trăite sau anticipate (conform unui procedeu de sorginte cinematografică numit „flash-forward“), sînt operate breșe muzicale (aceeași strofă îngînată sotto voce sau forte, cu acompaniament „jazzistic“ la pian, flaut sau alte instrumente „primare“ — muzica Alexandru Andrieș, Cornel Scripcaru), intermezzo-urile acestea lirice, tocmai ele, conferind dramatism poeziei tandre sau tristeții grave, menținînd totodată constantă (auto)ironia care propulsează fiecăre replică. Cu minime elemente de recuzită, decorul este cvasiexistent („decor liber“, după opinia scenografului András Bitay, student anul II, secția design, Institutul de arte plastice, clasa conf. univ. Ion Bitzan), scena goală străjuită doar în diagonală de doi stilpi de telegraf, iar ca fundal, un panou cenușiu cu o fantă îngustă care lasă loc indiscreției să se insinueze, într-un vizavi cu „martorii“ aflați de partea cealaltă a rampei și din rîndul cărora par a fi recrutați și interpreții celor trei roluri secundare, desemnați a fi alternativ și... „figurație specială“. În momentul „fatal“, cînd eroii se declară îndrăgostiți, avalanșa avertizărilor „binevoitoare“ se declanșează spontan, urmînd ca pe parcurs aceste personaje (vecini ostili, prietene interesate, amici din copilărie îmbătrîniți sufletește etc.) să intervină potențînd conflictele incipiente, accentuînd disensiunile.

Cu siguranță și aplomb își schițează aparițiile Oana Mereuță: jună extravagantă și fără scrupule, amărîta muiere înșelată sau astringentă vampă în ascensiune continuă. Modificîndu-și nu atît înfățișarea, cît starea de spirit, Corina Voicu e mai întii o zglobie fetișcană, apoi o pacientă indignată și o gospodină orgoli-oasă, în cele din urmă o jalnică ratată ce încă mai speră. Mihai Voicu carichează cu măsură destinul derizoriu al veleitarului maître, Bătrînul domn, un tată enervant de plîngăcios și detestabil de insidios, iar colegului de școală Tudorică îi atribuie apucături de provincial

obișnuit să ronțăie semințe și să nu-și recunoască lipsa de orizont.

Cum, în această viziune scenică, trama este centrată pe drama insului comun ce declară cu mina pe conștiință că „N-am furat, n-am mințit... N-am vrut să iau locul nimănu... Am vrut să stau în viață pe locul meu... Trebuie să am și eu un loc“ și care îndrăznește să constate că „Omenirea nu mai are nevoie de apostoli! Să trăim... Să dansăm... Să cînte muzica!...“, protagoniștii au cea mai banală înfățișare (contribuie la această impresie și costumele Adrianei Lucaciu, studentă anul II, secția modă, Institutul de arte plastice, clasa conf. univ. Leontina Maila-tescu). Demarînd în ritmul mecanic obligatoriu supraviețuirii („Inspirați! Expirați!“), bărbatul și femeia se angajează pe drumul căutării de sine, pe cont propriu sau împreună, își probează puterea de rezistență și entuziasmul, se confruntă și confruntă, se definesc prin contradicție; alternînd exaltarea cu apatia, dezamăgirea cu speranța, deznădejdea cu optimismul, ei încearcă și cotitura compromisului, dar revin, în final, pe calea dreaptă, mergînd înainte cu fruntea sus. Mereu cenzurîndu-și reflecțiile cu matură luciditate și juvenilă persiflare, se scurt-circuiează reciproc prin infuzii de frenezie. Simona Gălbenușă uzează cu delicatețe de armele feminității — numai la auzul cuvîntului iubire, în priviri i se aprind scîlpiri, așa cum ochii i se înrouează în clipele de descurajare; calină, dar și cînică, cochetă, dar și acră, patetică, dar și hazlie; pe scurt, acrită de intuiție. Cornel Scripcaru, în schimb, actor prin excelență cerebral, se mobilizează astfel încît, deși pare distrat, devine cooperant — cu gîndul la planurile sale de ambițios arhitect al viitorului, ins cu picioarele pe pămînt, preia totuși din zbor un zvon de cîntec sau o provocare la visare.

Treptat, treptat cotidianul este ridicat la rang de gest, de fapt semnificativ, joaca de-a viața și jocul de-a teatrul izbutind să încălzească nu doar inimile tinerilor interpreți, ci și pe cele ale tinerilor spectatori ai acestei piese care pășește tinerțe în cel de-al 25-lea an de existență în repertoriile teatrelor din țară și de ueste hotare.

**Irina COROIU**

## Rigoare tără altitudine

După un reușit spectacol cu *Pygmalion* de G. B. Shaw, regizorul Mihai Constantin Ranin abordează curajos *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu. Curajul e mai ales la nivelul opțiunii. Analiza ce urmează rămâne sobră și nedezmintit corectă, autorul montării respectând o linie de conduită pe care singur și-a trasat-o: decența, grija de a păstra claritatea enunțurilor, de a nu le profana prin răstălmăciri și inovații de duzină.

Ridicarea cortinei dezvăluie o odaie-carceră în care se macină existența citorva supraviețuitori. Schimbările violente din natură, consecințe ale unui cataclism sau ale unui bombardament atomic prin care lumea e, dacă nu pulverizată, oricum, considerabil rărită, se fac simțite undeva deasupra acestei încăperi zgrăvite în tonuri reci, vineții, cu câteva draperii spinzurînd, cu abia schițate piese de mobilier, cu o imensă pinză de paianjen în fundal, care marchează sau barează trecerea.

Tatăl, un măscărici jalnic, condamnat la descoperirea tîrzie a unor mari adevăruri și la un final care nu-l răsfată, pare un autentic turmentat în interpretarea lui Mircea Hîndoreanu, actorul mergînd cam mult spre bufonadă, adresîndu-se nu atît interlocutorilor din scenă cît sălii, sacrificînd complexitatea rolu-



**Radu Negoescu (Cain) și Benedict Dumitrescu (Abel)**

lui în favoarea comicului mărunț, drept care ideile filozofice își pierd din încărcătură. Idealistul Abel, posesorul unor însușiri umane de netăgăduit, subminate de o greșită convingere despre destin, cast, pur, steril, fericit în solitudine, în reverii vespérale, capătă prin interpretarea lui Benedict Dumitrescu un aer nepămîntean și o rigiditate care nu contravin rolului.

Mai mult asasin decît războinic, Cain e un profesionist al reprimării. Exersat în distrugere, îngrozit de moarte, de care vrea să scape cu fuga, după ce își lichidează fratele, trăind coșmaruri la lumina, aici ireală, a zilei, cinicul Cain își găsește interpretul potrivit în Radu Negoescu (de la Teatrul Dramatic din Brașov), care transmite concludent pustiul sufletesc, virilitatea agresivă, dar și încercarea personajului de a se umaniza în relația cu Ana. Iubită de Abel, violată de Cain, Ana tînără are prospețimea, suavitățile și inocența îndrăgostitei, cum bine le surprinde Amalia Ciolan. Pentru Ana matură, marcată de experiență și de complicate stări interioare, regizorul a ales-o pe Maria Junghetu. Jocul ei tensionat, concentrat, cu care ne trimite la

**JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII ÎN DEȘERTUL DE CENUȘĂ** de HORIA LOVINESCU ● **TEATRUL DE STAT DIN SIBIU** ● Data premierei: 6 mai 1988 ● Regia, scenografia și scenofonia: MIHAI CONSTANTIN RANIN ● Distribuția: MIRCEA HÎNDOREANU (Tatăl); AMALIA CIOLAN (Ana tînără); MARIA JUNGHETU (Ana matură); RADU NEGOESCU — de la Teatrul Dramatic Brașov (Cain); BENEDICT DUMITRESCU (Abel).



adâncimile dramei, atinge punctul cel mai înalt în final. Acel strigăt: „Doamne, cine se zbate în pîntecul meu?” este al disperării, dar și al izbînzii biologice, al renașterii posibile, al vieții.

Semnăind rigoarea demersului regizoral, mai puțin altitudinea lui, îl așteptăm pe Mihai Constantin Ranin la o reprezentare care să ne impresioneze prin irumperea gîndurilor creatoare.

**Julieta ȚINTEA**

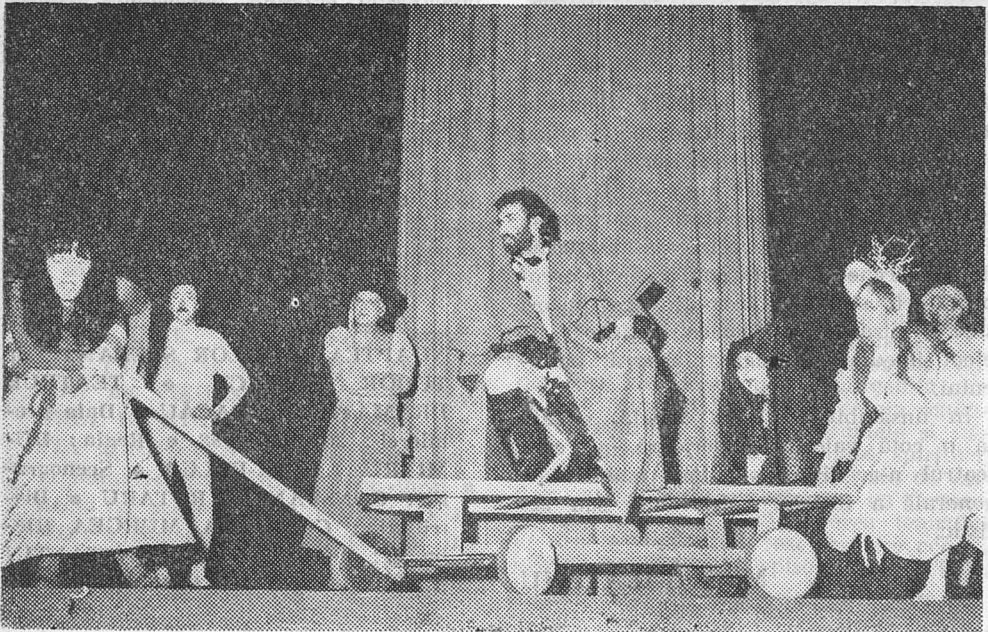
## *O remarcabilă mobilizare de forțe artistice*

„Kate e averea mea, comoara mea / E casa, holda, grajdul meu, ograda / Și calul meu, și boul, și măgarul...” — celebra tiradă a lui Petruchio, rostită cu fior dramatic de Claudiu Stănescu, a răsunit pe scena Teatrului Dramatic din Galați, fiind întimpinată cu o avalanșă de aplauze. La premiera spectacolului *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, sala era arhiplină și asupra ei plutea o așteptare înfrigurată, miza efortului artis-

tic investit fiind importantă, iar rezultatul avînd de suportat confruntarea cu un șir de montări sedimentate în memoria participanților.

**FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ** de **WILLIAM SHAKESPEARE** ● **TEATRUL DRAMATIC** din **GALAȚI** ● Data premierei: 27 martie 1988 ● Regia: **GHEORGHE JORA** ● Scenografia: **NADINA SCRIBA** ● Traducerea: **ANDREI BANTAȘ** și **ANDA TEODORSCU** ● Distribuția prologului: **RADU JIPA** (Cristophor Sly); **LEONARD CALEA** (Lordul și Pedantul); **SORIN MUJA** (Primul vinător); **ȘERBAN BOGDAN** (Al doilea vinător); **EUGEN POPESCU COSMIN** (Primul actor); **LUCIAN TEMELIE** (Al doilea actor); **GABRIELA REDER** (Pajul). Distribuția piesei: **EUGEN POPESCU COSMIN** (Baptista Minola); **LILIANA LUPAN** (Catarina); **CLAUDIU STĂNESCU** (Petruchio); **ALEXANDRU NĂSTASE** (Grumio); **ȘERBAN BOGDAN** (Croitorul și Pălărierul); **MARIA EREMIA BABOI** (Bianca); **GHEORGHE V. GHEORGHE** (Gremio); **LUCIAN TEMELIE** (Hortensio); **VLAD VASILIU** (Lucentio); **GEORGE SERBINA** (Tranio); **MARCEL HÎRJOGHE** (Vincențio); **GRIG DRISTARU** (Biondello); **STELA POPESCU TEMELIE** (Văduva).

Scenă din spectacol





# Spectacolul unei actrițe

Ceea ce a surprins în mod plăcut în jocul actorilor — ca o observație globală — a fost studiul minuțios al caracterologiei personajelor shakespeareene și caracterul meticalos al rezolvării fiecărei scene. Aș putea spune că argumentul forte al premierei teatrului gălățean a fost asimilarea în profunzime a componentei psihologice a rolurilor, așa cum reiese aceasta din țesătura dramatică. Dintre interpreți s-a distins în primul rând Claudiu Stănescu, absolvent al IATC din promoția 1987, al cărui joc alert și pregnant a întărit impresia constant bună, produsă de primele sale evoluții pe scena unui teatru profesionist. De la jocul elaborat în detaliu și pînă la încercarea de a lărgi orizontul personajului, contribuția sa la reușita montării este expresia unei conștiințe artistice în plină afirmare.

În rolul Catarinei, Liliana Lupan reușește să-i dea o replică pe măsură; dialogul lor se încheagă firesc, cu spontaneitate și vervă, decupîndu-se oarecum din spectacol.

Prestația lui Eugen Popescu-Cosmin în Baptistă rămîne notabilă. Maria Eremia Baboi, absolventă din aceeași promoție, o pune în lumină cu deplină naturalețe pe Bianca. Și de această dată, Gheorghe V. Gheorghe, personalitate artistică remarcabilă, reușește un joc viu și colorat, deși supralicitează uneori mijloacele teatrale utilizate pentru crearea rolului Gremio.

Întreg colectivul artistic, de la Lucian Temelie (Hortensio), la Stela Popescu-Temelie (Văduva) și George Serbina (Tranio), face eforturi meritorii, fără de care nici protagoniștii nu și-ar fi putut interpreta cu virtuozitate partiturile. Pentru conducerea regională asigurată de Gheorghe Jora, o notă preponderent bună, cu singura observație că uneori sînt utilizate și mijloace artistice de efect imediat și „sigur“ asupra publicului.

În ansamblu, însă, o reușită, situată la o cotă valorică superioară, pe care teatrul n-ar fi atins-o fără mobilizarea generală a forțelor colectivului său artistic.

**Mihai GĂLĂȚANU**

În mod vizibil, după explozia produsă de comediile de mare succes, dramaturgia lui Tudor Popescu ambiționează, constant, programatic, explorarea registrului „serios“ al actualității, în dezbateri socială și morală, dar și în nuanțele complicate ale psihologicului. După **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă și Lunga poveste de dragoste**, o nouă premieră vine să semnaleze acest interes marcat al autorului față de aspectele grave ale problematicii omului contemporan, chiar dacă, prin construcția dramatică și prin modalitatea analizei, textul nu se ridică deloc la nivelul celor pomenite mai sus. Investigînd lăuntrul sufletesc, real și imaginar, al celor doi eroi, piesa lui Tudor Popescu se încarcă uneori de accente melodramatice, care sead din verosimilul situației, schematizînd caracterele.

Și totuși, spectacolul teatrului din Bacău este un spectacol de studio agreabil și încărcat de poezie. Regia (datărată lui Dumitru Lazăr-Fulga) propune un spațiu condensat, o atmosferă între vis și confesiune, populată de manechine și mici obiecte mecanice; spectacolul debutează printr-o mișcare de roboți oboșiți, ideea regizorului fiind aceea de a dubla personajul feminin, la patruzeci de ani, cu o parteneră de dialog, alter ego mut, juvenil, plutind prin spațiul imaginației și dînd consistență solitudinii. Se obține astfel un efect de supra-realitate, care reușește să estompeze în bună măsură banalitatea unor scene. Cele două Delii joacă împreună un fel de șah al memoriei, cu pionii imaginînd serii nesfîrșite de „gînditori“ (după modelul **Gînditorului** de la Hamangia), în poziție de reflexivă contemplare. (Scenografia, Constantin Rotaru.)

---

**NOAPTEA MARILOR SPERANȚE de TUDOR POPESCU • TEATRUL DRAMATIC din BACĂU • Data premierei: 26 mai 1988 • Regia: DUMITRU LAZĂR-FULGA • Scenografia: CONSTANTIN ROTARU • Distribuția: CĂTĂLINA MURGEA (Delia I); CONSTANTIN CONSTANTIN (Călin); DANA OLARIU (Delia II).**



Spectacolul se sprijină (e firesc pentru o reprezentare de studio ca accentul să cadă pe interpreți) pe jocul Cătălinei Murgea, actriță de forță și subtilă căldură interioară, ce dă viață unei personalități care se impune memoriei. Farmecul său firesc și robust, știința nuanțelor încarcă de semnificație mono-loagele și dinamizează conflictul. Pentru bogata experiență de scenă a Cătălinei Murgea, rolul se dovedește generos și e dus la capăt cu înțelegere, marcând o creație la apogeu.

Partenerul său, Constantin Constantin, compune contorsionat, într-un stil ușor desuet, patetic fără să fie nevoie, un personaj care nu se salvează de la monotonia.

**Miruna RUNCAN**

## Teatrul, ca un joc de-a viața

O comedie amuzantă, în care se pirandelizează cu umor și aplicație, a scris Méhes György, după o bogată carieră de comedigraf, în care a avut destule prilejuri de a medita asupra interferențelor teatrului cu viața. Nu vom găsi în *Alo, cine ești?* probleme existențiale fundamentale, nici o intrigă complicată, revelatoare de mari și profunde adevăruri. Dar jocul de-a teatrul și de-a viața, propus de autor, este spiritual și bine condus, în el amestecându-se într-un dozaaj meșteșugit frânturi de viață autentice și secrete ale meseriei de actor, în care trăirea și iluzia trăirii se confundă adesea. Eroi piesei lui Méhes, un actor și o actriță, ce se întinlesc pentru a repeta o piesă, sint totodată un bărbat și o femeie care evocă o iubire ratată, retrăind-o nostalgic. Dubla transpunere, cerută de interferența situațiilor reale cu cele imaginare din „piesa în piesă”, cu

**ALO, CINE EȘTI? (EGY CSÓK, EGY POFON = UN SĂRUT, O PALMĂ)** de **MÉHES GYÖRGY** • **TEATRUL DE STAT DIN ORADEA (SECȚIA MAGHIARĂ)** • Data premierei: **11 ianuarie 1988 (premieră pe țară)** • Regia și scenografia: **VARGA VILMOS** • Distribuția: **KISS TÖREK ILDIKO (Actrița); VARGA VILMOS (Actorul); ACS TIBOR (Soțul).**

numeroase intrări și ieșiri din „rol”, înseamnă o adevărată demonstrație de arta actorului, pe care cei doi interpreți principali o realizează cu strălucire.

Convenția teatrală se instalează de la început pe scenă, în spectacolul regizat cu pricepere de Varga Vilmos în propria scenografie, prin apariția carului lui Thespis, tras de cei doi actori; după ce e demontat la vedere, din scindurile colorate ale carului se alcătuiește un interior păstrind ceva din ideea de teatru. Ideea e subliniată și prin cîteva momente de clownerie acrobatică și prin exercițiile de înviore-încălzire pe care le execută cu suplețe Actrița. Tonul cotidian,



**Kiss Töreke Ildiko și Varga Vilmos**

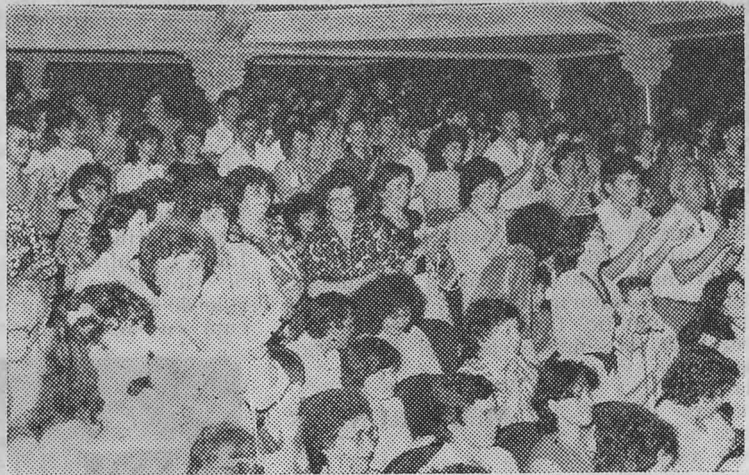
de la începutul conversației, de un firesc pigmentat cu umor, capătă nuanțe patetic-parodice în scenele în care cei doi actori „joacă” piesa din piesă. E, de fapt, parodia unei piese polițiste, cu mult senzațional, lovituri de teatru și situații pitorești, ironizată pentru kitsch-ul ei în comentarii critice întrerupînd „jocul”, parodie ce deviază pe neașteptate în dramă, în momente de trăire emoțională.

Kiss Töreke Ildiko, temperamentală, impetuoaasă, demonstrînd o remarcabilă mobilitate psihofizică, datorită căreia schimbă cu ușurință măștile, costumele și stările, împreună cu Varga Vilmos, spiritual, interiorizat, cu o mare capacitate de improvizare, s-au jucat frumos, cu farmec, dovedind încă o dată puterea teatrului de a crea viață. Le-a fost partener corect, într-un rol cu totul episodic, Acs Tibor.

**Margareta BĂRBUȚĂ**



Întâlnirile  
revistei  
cu  
cititorii  
●  
La  
Brăila



Au participat :

Ion Zamfirescu  
Ileana Berlogea  
Sanda Manu  
Mircea Radu Iacoban  
Ion Cristoiu  
Alexandru Lazăr  
Valeriu Grama  
Gelu Colceag  
Florin Zamfirescu

Rodica Mușețeanu  
Greta Manta  
Anamaria Pîslaru  
George Țoropoc  
George Custură  
Mircea Bodolan  
Sorin Dinculescu  
Marius Popescu  
Romeo Mușețeanu

Emilia Popescu  
Natașa Raab  
Diana Gheorghian  
Adrian Titieni  
Mihai Coadă  
Angel Rababoc  
Mihai Bica  
Marius Rogojinschi  
Aurelian Burtea  
Coordonator : Victor Parhon

PARTEA I

● Vizionarea spectacolului *Stress* de Mircea Radu Iacoban, text de studiu stabilit de Mircea Albulescu; coordonarea studiului: profesor asociat Mircea Albulescu, lect. univ. Alexandru Lazăr. Cu absolvenții promoției 1988 a I.A.T.C.: Natașa Raab, Diana Gheorghian, Adrian Titieni, Mihai Coadă, Angel Rababoc, Aurelian Burtea (anul V sêral, clasa Mircea Albulescu — Alexandru Lazăr) și Emilia Popescu, Mihai Bica, Marius Rogojinschi (anul IV, curs de zi, clasa Olga Tudorache — Florin Zamfirescu).

PARTEA A II-A

Dialog cu publicul

- Ion Zamfirescu (Elogiul actorului)
- Ileana Berlogea (Școala românească de actorie)
- Sanda Manu (Personalitatea actorului)

● Alexandru Lazăr (De la piesă la textul de studiu al spectacolului *Stress*).

● Mircea Radu Iacoban (Spectacolul văzut de autorul piesei)

● Florin Zamfirescu (Pentru cine există actorii)

● Ion Cristoiu (Mesagerii — proză satirică, în lectura autorului)

● Gelu Colceag (Gînduri despre actor, spicuite din Jurnalul lui Max Frisch)

PARTEA A III-A

Spectacolul teatrului-gazdă

● Prolog pantomimic (Sorin Dinculescu)

● Evocarea lui Panait Istrati în scene din *Martor* și *Judecător* de Ion Bălan — regia Constantin Codrescu (George Țoropoc și Rodica Mușețeanu)

● Periplu muzical prin poezia lui Lermontov, Eminescu și Mircea Dinescu (Mircea Bodolan)

● Scene din *Mobilă* și *durere* de Teodor Mazilu — regia Mihai Lun-





Alocuțiunea profesorului Ion Zamfirescu e aplaudată și de profesoara Ileana Berlogea, rectorul I.A.T.C.



Regizoarea Sanda Manu dezvăluie secretele artei actorului



Mircea Radu Iacoban dând autografe de la A la Z

geanu (George Țoropoc, Anamaria Pislaru, George Custură)

● Cîștigătoarea Premiului pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin, la cea de a VII-a ediție a Galei „Arta Comediei” de la Galați — mai 1988 (rolul titular din *Milionara* sau *O femeie cu bani* de G. B. Shaw — regia Marius Popescu), într-o postură inedită: aceea de cîntăreață (Greta Manta)

● Epilog pantomimic (Sorin Dinulescu ajutat de actorii teatrului gazdă și de absolvenții promoției 1988 a I.A.T.C., participanți la întîlnire).

*Serialul întîlnirilor revistei „Teatrul” cu cititorii a continuat luni, 13 iunie, în elegantul sediu al Teatrului Dramatic „Maria Filotti” din Brăila. Întîlnirea a fost deschisă de Ion Bălan, directorul teatrului, care a declanșat prezentarea oaspeților din capitală, prezentare continuată de criticul de teatru Victor Parhon, coordonatorul manifestării. Victor Parhon a ținut să precizeze de la început dorința redacției de a oferi publicului brăilean, vestit pentru exigență, solidă cultură teatrală și statornică dragoste pentru teatru, nu numai un spectacol, ci și o întîlnire și o dezbatere cu caracter complex, dedicate actorului și creativității specifice interpretării actricești, nobilei sale misiuni sociale, patriotice, culturale.*

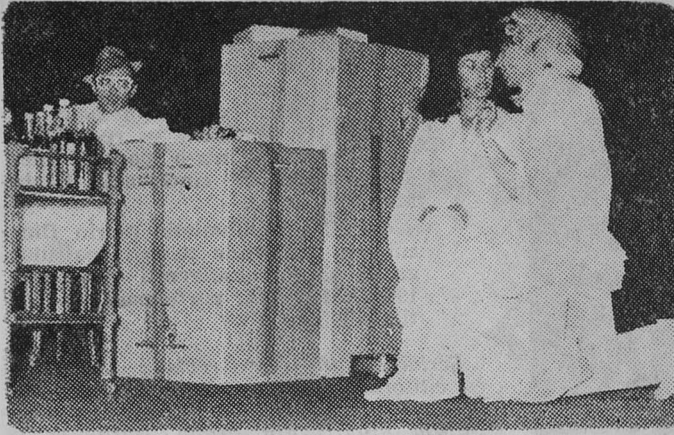
*Am beneficiat, în prima parte a serii, de savurosul spectacol-studiu Strass, oferit din inimă, cu nerv și inteligență, de echipa Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București. S-a încheiat, această primă parte a serii, în aplauzele cu care publicul i-a răsplătit pe tinerii absolvenți, pentru îndrăznețele și valoroasele lor creații actricești, pentru nețărmurita iubire cu care au demonstrat că știu să joace și să trăiască pe scîndura scenei, ducînd mai departe tot ceea ce au învățat de la dascălii lor.*

*În a doua parte a serii au intrat în scenă invitații de onoare ai întîlnirii, ale căror gânduri au fost solicitate să grăviteze în jurul unui punct-cheie: „cum descoperim, cum formăm, cum impunem un actor și care e rolul lui în viața noastră?”*

*Profesorul universitar dr. docent Ion Zamfirescu, la cei peste optzeci de ani ai Domniei sale, continuînd să lucreze cu pasiune la volumul al II-lea al cărții *Oameni pe care i-am cunoscut, ne-a împărtășit cîteva opinii despre misiunea actorului.**

*„Marele meu prieten — spunea profesorul Ion Zamfirescu — colaborator credincios și profesor de literatură univer-*

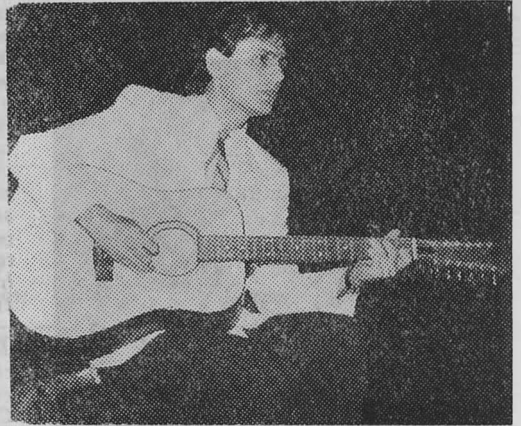




**George Țoropoc,  
Anamaria Pislaru  
și George Custură  
într-o scenă din  
„Mobilă și durere“  
de Teodor Mazilu  
în regia lui  
Mihai Lungcanu**



**Sorin Dinculescu, convingător în vocația sa pentru pentomimă**



**Mircea Bodolan între poezie și muzică**



**Greta Manta, deținătoare a Premiului pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin în „Milionara“ de G. B. Shaw la gala „Arta Comediei“ de la Galați, prezentă la întâlnirea cu spectatorii**



sală este actorul, cel care mi-a interpretat cel mai bine mesajul de la catedră. Câtă atenție, metodă, disciplină și grație am descoperit la tinerii studenți din această seară! De aceea, să le urăm acestor copii bucurie, sănătate, satisfacții, aplauze și să aibă înțelepciunea și forța pentru a înțelege marea misiune pe care o au de îndeplinit în cultura societății noastre”.

În continuare, rectorul I.A.T.C., profesor universitar dr. docent Ileana Berlogea a făcut o instructivă prezentare a evoluției școlii de teatru românești începând cu anul 1834 și sfârșind cu anul 1948, când ia ființă la București I.A.T.C.

Amintind de existența celor două școli de teatru din țară, de la București (unde există și specializarea în cinematografie) și de la Tîrgu Mureș, profesoara Ileana Berlogea a subliniat importanța „punctelor fierbinți” ale selecției și pregătirii complexe a viitorilor actori: „În fiecare an ne vin cam o mie de candidați, din care se alege cîțiva. Răspunderea e uriașă. Momentul este foarte greu de ambele părți. Totul este să nu greșim”.

Pe parcursul intervențiilor, al dialogului lui Victor Parhon cu invitații și al dialogului acestora cu spectatori, publicul din sală s-a arătat din ce în ce mai generos în aplauze, mai interesat de subiectul discuțiilor, mai dornic să cunoască imensa cantitate de muncă, de emoție și răspundere, care se ascunde în spatele „improvizației” și „spontaneității” cu care îi delectează interpretările actoricești.

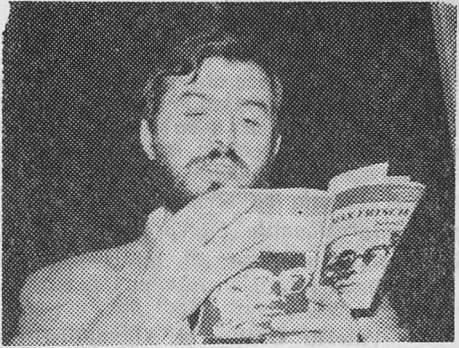
La întrebarea „Cum se formează un actor?” regizoarea și profesoara de teatru Sanda Manu a răspuns fără ezitare: „Într-o viață de om!” Și a adăugat: „Numai dacă actorul însuși reușește să se sfîșie sau să se ilumineze, atunci devenim și noi, la rîndu-ne, sfîșiați și iluminați”.

Vorbind despre felul cum s-a stabilit varianta textului de studiu al piesei *Stress*, lectorul universitar Alexandru Lazăr n-a ascuns faptul că „La început, grupa a fost sceptică. Mai tîrziu, spectacolul i-a captivat cu totul. Nu aveam destui actori pentru numărul personajelor. Cu aprobarea lui M. R. Iacoban am ajuns la formula actuală, principalul «vinovat» rămînînd Mircea Albulescu.”

Cum era și firesc, Victor Parhon l-a „atacat” frontal și pe autorul piesei, Mircea Radu Iacoban, care s-a destăinuit astfel: „Sînt recunoscător I.A.T.C.-ului, profesorului Mircea Albulescu și grupei sale de absolvenți pentru că au readus în viață această piesă, multă vreme neînțeleasă la o simplă lectură. (...) Trebuie un vînt de nebunie pentru a o face să treacă rampa. O piesă există prin spectacolele care o impun sau nu. Acești tineri actori au jucat cu credință în text, gest pentru care țin să le mulțumesc, și



Profesorul asociat Florin Zamfirescu atent la primii pași ai foștilor săi studenți



Profesorul asociat Gelu Colceag împărtășind gindurile lui Max Frisch despre teatru

nu de complezență. (...) Modificările aduse originalului au fost făcute cu har, în spiritul inițial al textului, deci colaborarea mea cu Albulescu sau a lui Albulescu la textul meu nu pot spune decît că a fost fructuoasă”.

De la Florin Zamfirescu, actor, regizor și profesor asociat la I.A.T.C., autor al unui interesant spectacol-studiu cu piesa *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, am aflat, între altele, că „În primul rînd, mă consider, în continuare, actor. Am venit cu emoție la Brăila, locul unde publicul merită totul, locul unde mulți absolvenți de teatru ar dori să joace”. Apoi, parafrazîndu-l pe Nichita Stănescu, Florin Zamfirescu a spus: „Dumneavoastră trebuie să ne iubiți pe noi — actorii — pentru că noi existăm datorită dumneavoastră... Altfel, nu am avea nici un sens!”

Conform statornicitei tradiții a întîlnirilor, de a oferi publicului, în lectura autorilor, pagini inedite de poezie, drama-



turgie sau proză, prozatorul Ion Cristoiu a citit schița Mesagerii, ale cărei puternice accente satirice au fost, la rândul lor, răsplătite de aplauzele publicului.

Maratonul gândurilor înțelepte despre menirea actorului s-a încheiat prin binevenitele spicuiți ale lui Gelu Colceag, actor, regizor și profesor asociat la I.A.T.C., din Jurnalul lui Max Frisch: „Actorii sînt de nesuportat dacă nu te îndrăgostești de ei“. „Actorul nu-și poate vedea opera, lată ceva monstruos, El își caută urmele operei sale în oamenii care au văzut-o!“

În a treia parte a serii, actorii teatrului brăilean ne-au oferit un admirabil recital de teatru și muzică. Cortina s-a ridicat, pentru a doua oară, prin „eforturile“, spectaculoase, ale pantomimei actorului Sorin Dinculescu, prezentat, ca și colegii săi, prin selective fișe de creație, de Victor Parhon, ale cărui comentarii critice au prefațat și fragmentele de spectacol oferite.

O emoționantă evocare a lui Panait Istrati, cel atît de legat de meleagurile natale ale Brăilei, datorată piesei Martor și judecător de Ion Bălan, regizată aici de Constantin Codrescu, avea să ne reamintească totodată bogatele resurse dramatice ale actorului George Țoropoc, secundat, în evoluția sa scenică, de nu mai puțin impresionanta interpretare a Rodicăi Mușțeanu. Actor al teatrului brăi-

lean, Mircea Bodolan ne-a convins că este și un înzestrat cîntăreț, oferindu-ne variantele muzicale ale unor poezii de Ler-montov, Eminescu și Mircea Dinescu, fără a uita să-și interpreteze și propriile versuri. Un fragment edificator din Mobilă și durere de Teodor Mazilu, în regia lui Mihai Lungeanu, ne-a fost prezentat într-o factură originală de actorii George Țoropoc, Anamaria Pislaru și George Custură, publicul revăzînd cu plăcere aceste scene, din unul dintre cele mai reprezentative spectacole ale teatrului. În sfîrșit, actrița Greta Manta, cea care cîștigase cu o lună în urmă Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin, cu Milionara lui G. B. Shaw, în regia lui Marius Popescu, la confruntarea prilejuită de cea de-a VII-a ediție a Galei „Arta Comediei“ de la Galați, ni s-a înfățișat acum într-o postură inedită, îndelung aplaudată de public: aceea de cîntăreață de muzică ușoară, cucerindu-ne nu numai prin „culoarea“ vocii, ci și a interpretării!

Cortina s-a lăsat, pentru ultima oară, tot prin „eforturile“ pantomimei lui Sorin Dinculescu, ajutat acum de colegii săi brăileni și de studenții de la I.A.T.C., aducîndu-ne încă o dată aminte că „actorii sînt de nesuportat dacă... nu te îndrăgostești de ei“ și că „dacă va dispărea teatrul, va dispărea și dragostea!“

## Doina TĂTARU

Valeriu Grama și Alexandru Lazăr împreună cu absolvenții promoției '88 din spectacolul „Stress“ și poster-ul cu Toma Caragiu oferit lor de revista „Teatrul“







## Cenaclul de dramaturgie

„Pe Văratec  
în sus“  
de  
Ion Nicolescu



Dacă ar fi să întocmim, precum cronicarii sportivi, o „casetă tehnică“ a ședinței din 6 iunie 1988, ea ar putea să arate așa :

Loc de desfășurare : Sala Majestic. Piesa pusă în dezbatere **Pe Văratec în sus**, reprezentînd debutul în dramaturgie al poetului Ion Nicolescu. „Echipa“ de actori care i-a dat viață, într-un memorabil spectacol-lectură, a aparținut, și de astă dată, Teatrului Giulești. Iat-o : Gelu Nițu, Sorin Postelnicu, Virgil Andriescu, Corneliu Dumitraș, Radu Panamarenco, Ileana Cernat, Ana Ciontea, Atena Demetriad, Jeanine Stavarache, Mugar Arvunescu, Dorina Lazăr, Costel Gheorghiu, Rodica Mandache, Irina Mazanitis, Adriana Trandafir, Ana Trofin. Ea a fost condusă, ca întotdeauna, cu mînă sigură, de regizorul Tudor Mărăscu. Public : destul, fără a fi numeros. Apariții „în premieră“ : George Macovescu, Titus Popovici, prof. I. Chițimia, Radu Iftimovici și Dan Tărchilă. Absenți : Paul Everac și Valentin Silvestru. În revenire de formă : Dumitru Dinulescu. După-amiaza de iunie, cu soare bogat, s-a sfîrșit tîrziu, în nocturnă. Vorbitori : 21, fără a-i pune la socoteală pe autorul piesei și pe I. Grinevici, apariție meteorică. Atmosferă uneori tensionată, dar niciodată lipsită de fair-play. Pentru că „arbitrul“ înfîlnirii a ținut tot timpul meciul în mînă.

Cum, însă, nu vrem „să jucăm pe teren străin“, ne vom întoarce la relatarea noastră obișnuită.

Așadar, cea de-a cincea ședință a cenaclului de dramaturgie al revistei „Teatrul“ a fost, așa cum o caracteriza la un moment dat Ion Cristoiu, „una dintre

cele mai grele ședințe de cenaclu, prin vehemența punctelor de vedere“. Și nici nu se putea să fie altfel, dacă avem în vedere faptul că piesa discutată este nu numai o lucrare dramatică inspirată din viața și opera celui mai mare poet român, Mihai Eminescu, ci, înainte de toate, un imn de slavă închinat spiritualității românești, dănuirii întru eternitate a poporului român, a limbii române.

De fapt, cu toată diversitatea de opinii exprimată de cei douăzeci și unu de vorbitori, pe care-i vom rezuma în continuare, o unanimitate indiscutabilă a existat : aceea a oportunității unui asemenea act de creație artistică, a unui asemenea înalt și pios omagiu adus creatorului „Luceafărului“, în preajma centenarului trecerii sale în neființă. Ceea ce s-a dezbătut, însă, pe larg și adeseori în contradictoriu, au fost modalitățile de abordare a subiectului, autenticitatea personajelor, desfășurarea dramatică a conflictului scenic, unitatea de viziune asupra întregului etc., fiecare dintre vorbitori pledîndu-și cauza „cu patimă“, dar și cu sentimentul unei depline responsabilități a cuvintelor rostite, a argumentelor puse-n balanță.

Prefațată de un dialog între Paul Tutingiu, președintele cenaclului, și „autorul serii“, din care am reținut caracterizarea de „farsă tragică“, făcută de cel dintîi piesei prezentate, ca și patetica mărturisire a poetului Ion Nicolescu, în legătură cu modul în care a înțeles să se documenteze pentru realizarea acesteia, dezbateră propriu-zisă a fost deschisă de **Nicolae Mavrodin**. El a încercat să stabilească decalajul existent între per-

Acțiunile revistei „Teatrul“





În pagina alăturată și în pagina de față, de la stînga : Ana Ciontea, Ileana Cernat, Gelu Nițu, Corneliu Dumitruș, Irina Mazanitis, Adriana Trandafir, Dorina Lazăr, Costel Gheorghiu, Ana Trofin, Atena Demetriadi, Jeanine Stavarache, Mugur Arvunescu, Tudor Mărăscu, Virgil Andriescu, Radu Panamarenco, Rodica Mandachie, Sorin Postelnicu

sonajele reale și cele imaginate de autor, optînd net pentru primele trei acte, care „merg oarecum pe reconstituire istorică” și arătîndu-se nesatisfăcut de „finalul fantezist”, pe care l-ar fi vrut „tot în notă realistă și mai incandescent”. **Romulus Vulcănescu** și-a arătat, de asemenea, preferința pentru o fidelă reconstituire istorică. „Se știe că Maiorescu era un tip sobru și solemn, el n-ar fi fost în stare nicidecum să se adreseze cu **mă**, așa cum este pus s-o facă aici”. Vorbitorul s-a arătat deranjat și de faptul că Eminescu își recită versurile pe scenă. Cele mai izbutite personaje i s-au părut a fi Livia și Aristizza Romanescu. Celorlalte le lipsește, după părerea sa, unitatea. „Final plin de fantasmă, care, chiar dacă l-am accepta așa cum e, duce lipsă de un lucru esențial: de sare!” (Ion Nicolescu: „Eu am refuzat, maestre, să pun sare peste Aristizza Romanescu!”) **Laurențiu Ulici** a pornit și el de la ideea că „nici un personaj n-a fost în realitate așa cum este prezentat în piesă”, dar el nici nu pretinde așa ceva, văzînd în lucrarea dramatică a lui Ion Nicolescu „o piesă polemică, bazată pe obsesia Eminescu”. Astfel, „personajele feminine sînt obsedate de poezia lirică, comilonii sînt obsedați de activismul poetului, în timp ce casa regală este obsedată de potențialul său subversiv”. Respingînd „remitizarea lui Eminescu, după ce el fusese demitizat” și arătînd că „nici un pod nu se poate susține pe un singur pilon”, vorbitorul a arătat că „celălalt pilon” ar fi trebuit să fie Caragiale. „Să ne fie limpede că trăim în Caragiale și visăm la Eminescu; în diurn, sîntem mai mult Mitică, dar în nocturn privim spre Hyperion!” Cit privește finalul, L. U. vede în el „o repetiție în absurd, în relativ, a celor ce se povestiseră pînă atunci”. În ansamblu, „scrisă pe secvențe mici, piesa nu este prea dramaturgică, dar un regizor bun poate să realizeze un spectacol interesant, ceea ce trupa giuleșteană a și demonstrat în această seară”. **Paul Tutingiu** socotește că antevorbitorul său a

pus un diagnostic corect și că, „dacă n-ar fi să ne referim decît la Dürrenmatt, cu al său **Romulus cel Mare**, și tot am avea un exemplu mai mult decît concludent al libertății pe care și-o poate îngădui un autor dramatic față de realitatea istorică propriu-zisă”. Insistînd asupra caracterului de „farsă tragică” al piesei prezentate, el a arătat că „în această cheie trebuie ea privită și discutată”, după care a enumerat cîteva dintre „fantasmalele” ei, care-ar merita o privire mai atentă: premoniția lui Maiorescu, în legătură cu „închisorile” lui Slavici, „cu-fărul cu surprize”, citatul din Platon privind definiția omului și, ca un corolar al tuturor acestora, finalul conceput ca un teatru în teatru. Manifestîndu-și bucuria că I. N. s-a apropiat cu dragoste și pietate de Eminescu, **George Chirilă** a spus: „Ion Nicolescu nu-l demitizează pe Eminescu, ci creează un Eminescu așa cum apare el în conștiința celorlalți”. Și lui, unele personaje i se par supralicitate (ex. Candiano Popescu), iar altele minimalizate (ex. Caragiale), declarînd chiar: „Și eu sînt trist că Eminescu, ca persoană, nu prea există în piesa aceasta”, dar admițînd deplina libertate a autorului de a crea, „în marginea sau chiar deasupra realului, pornind însă de la real”. Reproșul principal pe care i-l aduce piesei este „lipsa unui fir epic”. **Mihai Neagu Basarab**: „Știam de ani de zile că I. N. este un poet și un prozator talentat, dar astăzi am plăcerea să constat că avem de-a face și cu un dramaturg de mare talent. Autorul este însă copleșit de dragostea pentru Eminescu, ceea ce-l determină să-i lase oarecum în umbră pe Maiorescu, Caragiale, Creangă, Slavici. **Eminescu trebuie să rămînă marea noastră dragoste, dar nu unica!**” Extrem de emoționată, așa cum a și mărturisit-o de altfel, dar trecînd apoi cu dezinvoltură peste faptul că „actorii vorbesc, de obicei, cu vorbele altora”, **Dorina Lazăr** și-a manifestat convingerea că „Eminescu, așa cum apare în piesa lui I. N., este un foc care a ars”, ceea ce se dovedește a fi



mult mai interesant decât „un Eminescu din viața de toate zilele”. În concluzie: „Este o piesă de trupă, bine scrisă, care va avea succes, dacă se va juca”. Înainte de a discuta piesa lui I. N., **Ion Zubașcu** a lăudat trupa de actori, ca și spectacolul de idei al sălii, care i s-a părut la fel de fascinant ca și cel de pe scenă. Remarcând, apoi, că cenaclul de dramaturgie al revistei „Teatrul” are menirea să lanseze o nouă generație de dramaturgi, care „să umple, cu piese foarte puternice, un gol”, vorbitorul a arătat că lucrarea pusă în discuție poate fi socotită una dintre acestea. Cît despre fidelitatea reconstituirii istorice: „Dramaturgul este, la urma urmei, un demiurg. **Nimeni nu se mai gîndește, de pildă, la regii Angliei așa cum au fost ei în realitate, ci așa cum ni i-a propus Shakespeare**”. Un reproș: „Aducînd în scenă niște nume atît de sonore, autorul n-a găsit, totuși, un anumit registru de limbaj care să le individualizeze, care să le dea credibilitate ca personaje”. Despre Eminescu: „**Poate că el nici nu trebuia să apară, așa cum soția lui Menelaos nu apare deloc în «Iliada», deși tot timpul este vorba despre ea**”. Apreciind că „actorii au fost mai serioși cu piesa, decât cei care au vorbit despre ea”, **Rodica Mandache** a întrebat pe un ton patetic, ultimativ: „Mie să-mi spuneți acum și aici: piesa asta e bună sau nu? se poate juca sau nu?” Întrebare la care Paul Tutungiu a dat, credem noi, una din replicile serii: „**Vorbiți din cu-făr, tovarășă Mandache?**” (pentru înțelegerea acestei replici, trebuie să mai știți că actrița Rodica Mandache interpretează, în piesa lui I. N., rolul Aristizzei Romanescu, care, printr-o farsă pusă la cale de Hasdeu, descinde în camera de lucru a lui Maioreșcu, închisă într-un... cufăr). A urmat la cuvînt **Constantin Radu-Maria**, care a debutat prin a spune că „toată lumea are dreptate, din unghiul de vedere în care s-a plasat fiecare”. Apoi, comparînd piesa lui I. N. cu cel mai renumit produs de cofetărie, el a arătat că „**unii s-au oprit la primul blat al tortului cu frișcă, acela al identificării personajelor cu realitatea**”. **Aurelia Boriga** a arătat că „acolo unde a intervenit masiv fantezia autorului, respectiv în final, vom descoperi și partea cea mai realizată a piesei”. **Dumitru Dinulescu** a mărturisit că, la început, a avut o reacție negativă totală. Apoi, cumpănind mai bine lucrurile, a găsit că se poate realiza o conciliere între cele două părți ale piesei, atît de diferite între ele ca manieră de abordare a realității. „Seria expozitivă trebuie însă scurtată, iar răsturnarea spre absurd din final se cere pregătită din vreme”. Pentru a da, parcă, consistență sporită participării actorilor la dezbateri, **Sorin Postelnicu** (interpretul

lui Titu Maioreșcu; poate, de-aici, și elocința sa remarcabilă!) a luat și el cuvîntul, exprimîndu-și, de la început, dezamăgirea provocată de împrejurarea că piesa pusă în discuție n-a obținut, așa cum credea el că merită, un consens general de elogii. „Acest text — a spus vorbitorul-actor — nu este nici tragedie, nici farsă, nici altceva, ci un avertisment grav: **nu vă atingeți de Eminescu, dacă vreți să nu ne pierdem identitatea ca neam**”. Răspunzînd, într-un fel, dezamăgirii lui Sorin Postelnicu, **Ion Cristoiu** și-a manifestat convingerea că, mai ales într-un caz ca acesta, cînd este pusă în discuție o piesă despre Eminescu, unanimitatea de vederi ar fi fost îngrîjorătoare. El a subliniat „buna realizare artistică a acestui text dramatic, subtilitatea sa deosebită, ca și unorul său atît de discret, care unora le-a și scăpat”. În perspectiva „Centenarului Eminescu”, vorbitorul a fost de părere că „discuțiile din această ședință n-au constituit decât un preludiv al confruntărilor ce vor avea loc, în legătură cu modul în care poetul nostru național va fi adus pe scenă: printr-o fidelă reconstituire istorică sau printr-o dramaturgie simbolică, modernă, cu o maximă libertate în interpretarea acestei teme?” În ceea ce-l privește, a arătat că „punerea pe scenă a acestei piese ar onora așa cum se cuvine evenimentul pe care ne pregătim de pe acum să-l comemorăm”.

Înainte de a-i da încă o dată cuvîntul autorului, **Paul Tutungiu** a ținut să sublinieze faptul că este normal ca o asemenea piesă să stîrnească cele mai diferite reacții printre oamenii de cultură. Dar, a spus președintele cenaclului, „ea trebuie să vadă luminile rampei, tocmai pentru noutatea construcției sale, a unghiului de vedere în care se plasează, a desenului său modern”. De altfel, a declarat vorbitorul, „revista noastră își propune să depisteze și să pună în discuție cît mai multe asemenea texte valoroase, care să poată fi apoi oferite teatrelor din întreaga țară”.

Din cuvîntul de încheiere al autorului — foarte interesant, dar și foarte lung, și, în consecință, greu de rezumat — vom reține doar o singură formulare, demnă să figureze și ea printre replicile cele mai savuroase ale serii. „Rămînînd în structura mea intimă un matematician — a spus poetul Ion Nicolescu — nu pot să nu remarc defectul matematic al acestei întîlniri: **mulțimea din sală nu este reprezentativă pentru mulțimea pe care o reprezintă această piesă!**”

Ștefan DIMITRIU



Ion Zamfirescu, Elena Deleanu, Angela Ioan, Corado Negreanu, Valentin Silvestru, Ștefan Cazimir, Mircea Marin

---

## Cercul de critică și teorie teatrală

---

În dezbatere :  
Spectacolul  
„Regele Lear“  
de Shakespeare  
la Teatrul Giulești

În seara zilei de luni 20 iulie 1988 s-a semnat actul de naștere a **Cercului de critică și teorie teatrală** al revistei „Teatrul“, cerc a cărui personalitate se va impune cu siguranță în viața teatrală românească. Cercul se înscrie între acțiunile revistei „Teatrul“, alături de cenaclul de dramaturgie și de periodicele întâlniri cu cititorii organizate în teatrele din țară. După cum au arătat organizatorii, cercul de critică și teorie teatrală reprezintă o prielnică ocazie de formare și lansare a viitorilor critici de teatru. Cuvintele de deschidere au aparținut redactorului-șef al revistei „Teatrul“, Ion Cristoiu, și coordonatorului cercului, criticul Constantin Radu-Maria, care au argumentat înființarea acestuia, au arătat scopul și direcțiile de evoluție. Astfel, se dorește ca cercul să fie locul punerii în dezbatere a unor studii și eseuri teatrale, spectacole, creații aparținând unor personalități ale teatrului românesc — actori, regizori, critici teatrali.

Prima ședință a fost dedicată spectacolului-eveniment al stagiunii giuleștene, un spectacol de referință între montările operei shakespiariene în țara noastră, **Regele Lear** în regia lui Mircea Marin. Cauza punerii în dezbatere a fost, pe lângă exemplaritatea pe care o deține pe scena românească, și faptul că spectacolul a stîrnit opinii diverse, contradictorii. În spiritul cercului, ca loc de formare și afirmare a tinerilor critici teatrali, coordonatorul întâlnirii a dat cuvîntul lui Ioan Cristescu, secretarul cercului, student în anul III la Facultatea de Filologie din București.

Atacînd problema raportului text-spectacol, criticul și-a pus întrebarea dacă prin spectacol se citește sau nu literaritatea textului, ajungînd la concluzia că, în cazul spectacolului giuleștean, raportul este de complementaritate, și aceasta este una dintre cauzele unității și omogenității sale, favorizată și de viziunea clară, rotundă, a regizorului, și de interpretarea, fără note discordante, a actorilor. Avem în față o profundă tragedie ontologică, cu certă modernitate, țesută foarte fin în textura spectacolului și dată de grila existențialistă pe care se construiește. În persoana lui Lear avem de-a face cu Omul în căutarea adevărului, în devenirea sa de la „pour soi“ — la „en soi“. În discuție intervine Carmen Firan, care semnaleză sursa posibil folclorică a tragediei (motivul tatălui care-și împarte averea în trei) și transformarea motivului de către Shakespeare într-o producție cultă. Elogiul său s-a îndreptat spre regie, arătînd traiectoria unitară și cursivitatea spectacolului de la început pînă la sfîrșit.

Luînd cuvîntul, Ion Cristoiu și-a propus să dea o explicație situației provocate de spectacol: „De ce n-a plăcut spectacolul?“ răspunsul fiind că, de la Jan Kott, ideea modernizării prin politizare domină montările și astfel, pentru public, s-a creat un orizont de aș-



teptare pe care spectacolul de la Giulești l-a înșelat prin întoarcerea la Shakespeare. Modernitatea trebuie văzută și în filonul existențialist ce traversează această dramă a cunoașterii, în care oamenii se amăgesc (Lear, Gloucester) și descoperă, prin fapte, realitatea. „Regăsim un Shakespeare psihologic”.

Punctul de vedere al lui Paul Tutunghi a contrazis părerile anterioare. După opinia Domniei sale, lectura lui Shakespeare s-a făcut în spirit neo-renascentist, într-o cheie etică, de încredere în om, în posibilitățile lui, în sensul celui mai profund umanism.

„Nu este existențialistă, nu este de tip antic, este o piesă renașcentistă”, decodată în acest sens de către regizor, va spune Paul Cornel Chitic. Există în spectacol o seric mare de tragedii, chiar fiicele bătrînului Lear, Goneril și Regan, avîndu-și tragedia lor. Montarea îndeplinește condițiile validării, fiind propulsată în galeria spectacolelor de viață lungă, tocmai pentru că propune o imagine a autorului nouă! Cea de psiholog”, continuă criticul.

În această atmosferă, cu profunzimea cu care ne-a obișnuit, Valentin Silvestru a oferit spre meditație cîteva întrebări-cheie: „Ce este un critic teatral? Care este rostul lui?” „Despre spectacol, mi-am spus părerea în presă. Și este pozitivă. Salut reușita trupei giuleștene”, după părerea Domniei sale, reușita fiind competitivă pe plan european.

Prof. Ion Zamfirescu a semnalat cu pătrundere în continuare meritul incontestabil al spectacolului, acela de a fi shakespeareian și prin formă și prin conținut. „Este o dramă a regenerării, convertită spre final într-o apoteoză a niștii, sinonimă cu iluminarea. Simplitatea decorului și a mijloacelor scenice supuse unei viziuni regizorale închegate conferă calitate augmentată și de întîlnirea cu o trupă serioasă, vie și, mai ales, cu actorul excepțional, pentru un rol excepțional, Corado Negreanu.” În altă ordine de idei, decanul criticii teatrale românești a salutat inițiativa revistei „Teatrul” de a înființa acest cerc și a subliniat importanța acestuia în peisajul teatral românesc.

Pus inițial în dilemă de către spectacol, Bogdan Popescu a căutat și a găsit modernitatea acestuia în lipsa de artificialitate. „Este o întoarcere la firescul sentimentelor”, integrată într-un ansamblu ideologic de veritabil umanism. Elogiul său s-a îndreptat spre interpretul principal, Corado Negreanu, și spre regizorul Mircea Marin.

Pornind de la afirmația că: „este o dramă a ispășirii unei erori de decizie, de evaluare a lumii în care trăiește”, Cristina Dumitrescu, fără a manifesta adeziune totală, a evidențiat trei impor-

tante calități ale spectacolului, calități ce implică, după părerea sa, tot atîtea riscuri. Relevă în acest sens discreția metaforei și a interpretării, faptul că nu s-a procedat în evidențierea momentelor mari ale piesei, ceea ce este pozitiv pînă în punctul în care există riscul căderii în monotonie și, de asemenea, semnalează că nu s-a extras drama lui Lear din contextul problematic, ci s-a lucrat prin individualizarea dramei fiecăruia.

În încheierea dezbaterilor, criticul Constantin Radu-Maria a dat citire unui eseu prilejuit de montarea de la Giulești, eseu ce debutează printr-o invitație: „Pentru a vedea drama bătrînului rege Lear pe scena Teatrului Giulești, trebuie să te cureți de impuritățile cotidianului”. Regele Lear este o dramă a omului în devenirea sa într-o cunoaștere. Analizînd scenografia, el a relevat faptul că tronul trece printr-o suită exemplară de simboluri, ca semnificația a devenirii umane: tron, colibă a lui Tom nebulul, obiect de tortură pentru Kent și Gloucester, pat de odihnă și pat mortuar, culminînd cu emblematica imagine din final: catafalc comun, totul într-o fericită unitate stilistică și semantică cu ideea regională. Dacă iconografia creștină ne-a obișnuit cu imaginea maternității, în finalul spectacolului se conturează emblematic, statuar, imaginea paternității, va sublinia criticul Constantin Radu-Maria.

Invitată să vorbească, directoarea Teatrului Giulești, Elena Deleanu, și-a exprimat satisfacția de a găzdui această importantă acțiune a revistei „Teatrul”.

Interpretul principal, Corado Negreanu, a mărturisit: „Despre personaj eu am spus totul în spectacol”, însă a adresat viitorilor critici rugămîntea de a respecta munca celor ce au realizat un spectacol, căci orice montare este o aventură cu rezultat imprevizibil, iar destinul unui actor sau regizor depinde adesea de părerea criticii.

Despre spectacol, Mircea Marin nu a adăugat decît faptul că acesta nu s-a dorit o demonstrație, ci o întoarcere, pe baza unor coordonate și afinități culturale, la Shakespeare.

În încheiere, Constantin Radu-Maria a mulțumit tuturor celor prezenți la întîlnire și a adresat o invitație pentru viitoarea ședință de lucru.

Au mai participat: prof. Ștefan Căzimir, Ludmila Patlanjoglu, Victor Parhon, Constantin Ciubotaru, Miruna Runcan ș.a.

Ioan VALERIU

## Un moment emoționant: absolvența promoției 1988 a I.A.T.C.

Teatrul „Bulandra” a fost și anul acesta gazda primitoare a spectacolelor absolvenților I.A.T.C. Timp de o săptămână, studenții-actori, promoția 1988, anul IV curs de zi și anul V curs seral, au prezentat spectacolele de diplomă: Visul unei nopți de vară de Shakespeare, Medeea de Seneca, Urmasul de Constantin Ottescu, Stress de Mircea Radu Iacoban, precum și Nu sint Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (clasa de regie).

„Săptămîna absolvenților” s-a încheiat duminică 19 iunie, într-o atmosferă de sărbătoare. Ultima reprezentație a fost Stress, cu studenții anului IV curs de zi: Emilia Popescu, Mihai Bica, Marius Rogojinski (clasa conf. univ. Olga Tudora-che — Florin Zamfirescu) și cei ai anului V seral: Mihai Coadă, Adrian Titieni, Natașa Raab, Diana Gheorghian, Angel Rababoc și Aurelian Burtea (clasa prof. asociat Mircea Albulescu — Alexandru Lazăr). În sală au fost prezenți reprezentanți ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste, critici de teatru, dramaturgi, regizori, actori, studenți de la I.A.T.C. ș.a. La sfîrșitul spectacolului s-au adunat pe scenă toți absolvenții celor două clase, în frunte cu profesorii și conducerea I.A.T.C.; li s-au dăruit flori, în timp ce publicul îi aplauda.

„A devenit o tradiție” a spus directorul Ion Besoiu, „ca Teatrul «Bulandra» să găzduiască în fiecare an spectacolele absolvenților I.A.T.C.”; în câteva fraze calde, el a mulțumit studenților, profesorilor, conducerii I.A.T.C., pentru frumoasele realizări obținute, pentru noile talente, urîndu-le tinerilor actori ca și pe viitor să realizeze performanțe teatrale. În încheiere, Ileana Berlogea, rectorul Institutului, a caracterizat în câteva cuvinte personalitatea fiecărui student, amintind că unii dintre ei sînt deja cunoscuți publicului de pe micul și marele ecran.

Momentul a fost emoționant nu numai pentru tinerii care părăseau băncile institutului, pășind către scenele profesioniste, ci și pentru public, care i-a răsplătit cu vii și entuziaste aplauze.

## Concursul de creație în domeniul dramaturgiei

La Concursul de creație în domeniul dramaturgiei, organizat de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, au fost primite, pe adresa revistei „Teatrul”, 61 de lucrări. În urma lecturării tuturor textelor de către fiecare membru al Comisiei instituite în vederea aprecierii calității acestora, s-au propus următoarele:

1. Piesele (cu titlurile provizorii): Ia un cal și zboară cu el, Un bărbat și o femeie, Ambasadorii, Vulturul cu două capete, Oceanul fermecat, Inima mea de gheață, Mîine, de la început, Giuruierea, Frînzul calicului — se recomandă teatrelor pentru transpunere în spectacole, după definitivarea variantelor de scenă.

2. Lucrările: Prietenul nostru dintr-o zi, Intrarea prin balcon, strict interzisă, Sens giratoriu, Ștafeta. Picat din lună, Tufa de liliac, O șansă la un milion, Oare cine o fi de vină?, Echipa de redactare, Drăguțele bace — vor fi transmise Redacției de teatru a Radioteleviziunii Române, cenaclului de dramaturgie al revistei „Teatrul”, revistei „Cîntarea României”, secretariatelor literare, pentru definitivarea și valorificarea textelor.

## CONCURS

Teatrul Dramatic Galați susține concurs pentru ocuparea unor posturi de actori (două posturi) și actrițe (un post), luni 8 august 1988 orele 10,00 la sediul Teatrului Dramatic, Bdul Republicii nr. 59, telefon 12745.



## O „specie“ pe cale de dispariție

Ne întilnim din ce în ce mai rar cu caietele-program (acel minunat instrument de lucru al teatrelor) a căror semnificație atât de bogată vom încerca să o rezumăm aici, în cuvinte, prin forța lucrurilor, mai mult evocatoare. Caietul-program era cartea de vizită a spectacolului. Răsfoindu-l, spectatorul, afit cel inițiat, cit și neofitul, lua cunoștință, prin fotografii și texte adecvate, de felul cum s-a muncit pentru mizanscena respectivă. Ce credea regizorul, cum vedea el lumea personajelor în raport cu lumea care respiră în stal. Cit de greu și cit de ușor i-a fost cutărui actor să-și asume rolul încredințat și care era nota de prospețime pe care histriionul i-o inocula personajului. Noile anunțuri semnificative despre textul dramaturgului clasic sau prezentarea în premieră absolută a unui dramaturg necunoscut dădeau caietului-program statutul unei cărți de învățătură, innobilindu-l pe spectator cu un altfel de sentiment decit cel pe care i-l dă azi — în unele teatre, desigur, o foaie ministerială indoită în două, pe care este dactilografiată (bineînțeles mașinal) distribuția, făcindu-te să te întrebi dacă lipsa de respect a instituției teatrale este vizavi de tine, cel care stai în sală, vizavi de autorul textului, vizavi de truda trupei de actori, rămasă — prin forța lucrurilor — în uitare, sau vizavi de toate acestea la un loc. În schimb, plasatoarea îți va oferi noul rod al secretarilor literari din teatre: o revistă sau un ziar în toată regula, în care găsești de pildă cuvinte încrucișate, răspunsul la întrebarea de ce sforăie Jean Paul Belmondo, poezie și proză scurtă, însemnări despre biblioteca Vaticanului, rețeta anului în materie de ciuperci etc. Și în această publicație — născută din dorul secret al secretarului literar de a fi redactor-șef — apar înghesuite distribuțiile repertoriului, amplasate parcă în dușmănie prin subsolurile paginilor.

Înlocuind caietul-program — această excelentă rampă de lansare a spectacolului, a producției teatrului respectiv — cu „foaia“ de tip almanah, secretarul literar nu se mai ocupă, firește, de strategia repertoriului și, întilnindu-te, să zicem pe Calea Victoriei, nu te va mai întreba ca altă dată: „n-ai o comedie bună?“, ci se va uita în ochii tăi ca un

amfitrion la ospățurile perenității: „vrei să-ți public un poem?“

În vrămea asta, repetițiile, toată truda creatoare a celor care țin teatrul pe umeri, efortul uneori titanic de a da viață, pe scenă, la mii și mii de vieți, rămîn în anonim. Pentru că „specia“ caietului-program este pe cale de dispariție. Ceea ce ar trebui să ne îngrijoreze pe toți, nu numai pe ecologii voluntari ai culturii teatrale.

## Un Molière curajos

Teatrul „Nottara“, cu o inițiativă deschisă și generoasă, a găzduit turneul în București al Teatrului Popular din Tîrgu-Jiu, trupă tinăra și omogenă, animată de o entuziastă iubire față de artă, dar și de curajul (nu foarte frecvent, de aceea merită subliniat) de a ataca fără complexe repertoriul clasic, spărgînd anume obișnuințe în ceea ce privește opțiunea repertorială improvizată.

Surprize în lanț. Mai întii însuși textul ales, Doctor fără voie de Molière, partitură doar aparent „ușoară“, impunînd de fapt un tonus ridicat echipei și un anumit stil interpretării. Apoi, calitatea cu totul profesionistă a întregii montări, plină de fantezie, tinerețe și vigoare. Scenografia — simplă, esențială, colorată vesel și cu gust —, ca și regia spectacolului aparțin tînarului student la actorie Marian Negrescu; în pragul absolvirii, el a găsit totuși timp și nu puțină energie ca să se reîntoarcă la trupa de amatori din mijlocul căreia a plecat nu demult. Cald, bine dozat în atenția față de jocul actorilor, bogat în idei (dar fără excese care să-l acopere pe Molière), spectacolul e construit la limita dintre commedia dell'arte și clasicitate, modernizat pe alocuri de anumite accente privind relația cu publicul.

A treia surpriză este Sganarelle, interpretat de Eugeniu Titu cu talent și vervă debordantă, cu naturalețe și știință a trăirii în comedie. O muzică originală, vioaie și elegantă, semnează Nicu Alifantis. Cîteva apariții bine marcate în distribuție: Adriana Văduva (Martine), Luminița Șorop (Jaqueline), Antonie Dîjmărescu (Geronte).

Rubrică realizată de

Maria MARIN,  
Mircea RAREȘ,  
Miruna RUNCAN

## Primum la redacție

Stimate tovarășe redactor-șef,

Subsemnatul Igor Grinevici, membru titular al Uniunii Scriitorilor, autor al câtorva piese de teatru — reprezentate în țară și peste hotare — vă aduc, respectuos, la cunoștință următoarele :

Salut, din toată inima, inițiativa revistei dvs. de a publica rubrica „Dramaturgi români contemporani“ de la A la Z. Mai mult, în nr. 4 din aprilie a.c. am avut cinstea să fiu pomenit și eu, cu o fișă biografică, semnată de Adriana Popescu.

De aici, însă, începe o bizarerie, care mă nedumerește. Autoarea fișei, cîind din unele cronici — la adresa pieselor mele — a ales, cu predilecție, pe cele mai nefavorabile dramaturgiei mele, ignorînd, cu sau fără voie, pe cele elogiase... dintre care, ar fi citabili: Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, și alții...

Păi, dac-ar fi s-o dăm și pe partea altă; i-aș aduce în memorie Adrianei Popescu ce scrie regretatul Radu Popescu, în „România liberă“ : „...interpretarea, în ansamblu, a fost și bună și omogenă, și a avut de erou și incontestabil campion pe H. Nicolaide, care a interpretat rolul cel mai «gras» al piesei Masca lui Neptun.

Nicolaide e un actor cu haz irezistibil și deloc monotone: în rolul șefului de cadre a stîrnit cele mai autentice hohote de ris, și poate fi considerat drept al doilea autor al piesei... În al doilea rînd, trebuie citat Sorin Balaban, care, în rolul administratorului escroc a avut o trepidăție, un avînt nerușinat, o faconă stridentă de cel mai sigur efect... În general, bun și plin de haz... Regizorul Mircea Avram a realizat un spectacol alert, egal, rapid, irezistibil...”

Mircea Manițiu, în cronica sa, referitoare la spectacolul Masca lui Neptun la Teatrul din Oradea scrie : „Piesa este un succes. Și aceasta datorită, în însemnată măsură, regizorului Dan Alecsandrescu...”

Despre piesa mea Hanul Piraților, Radu Albală scrie în revista „Teatrul“ : „...Pentru a realiza o comedie bună, autorul

nostru are, așadar, o zestre bogată : cunoașterea vieții și o agerime de condei specifică gazetarului de cotidian.

Prezență ca de obicei masivă și prestigioasă, artistul poporului Al. Giugaru este cuceritor și culegător de aplauze la scenă deschisă. Un șef de sală servil, rapace și timorat a creat cu deosebit firesc Ion Dușu...”

Eugen Comarnescu în „Informația“ scrie despre piesa Hanul Piraților : „punînd cu atenție în valoare virtuțile satirice și comice ale textului, Nicolae Frunzetti a izbutit un spectacol realmente cu haz, în care umorul e consecvent subordonat unei precise ținte satirice...”

În revista „Contemporanul“, Călin Căliman scrie : „Teatrul «C. Nottara» a intrat în faza repetițiilor finale cu piesa lui Igor Grinevici Nopti de August pusă în scenă de Sorana Coroamă. Acțiunea piesei surprinde momentul în care muncitorii ploșteni pregătesc insurecția de la 23 August. Conflictul se angajează între cele două tabere : lumea exploataților și cea a muncitorilor. Felul în care tabelele se înfruntă constituie substanța dramatică a piesei, care se va reprezenta în Decada Culturii...”

Și lista citatelor favorabile s-ar putea lesne lungi, în detrimentul spațiului revistei dvs.

Personal, nu revendic nimic alături cu respectarea riguroasă a adevărului.

Stimata Adriana Popescu s-ar fi cunoscut, zic eu, să se ostenească în sensul ignorat...

Altminteri, nobila sa trudă de cronicar al dramaturgilor români contemporani ar putea fi comparată — evident metaforic — cu o bucată de șvaițer cu multe spații goale...

Al dvs. statornic și pasionat cititor

Igor GRINEVICI

iunie/1988



# Poșta literaturii dramatice

Conf. dr. VICTOR IANCU — Baia Mare: Ne-ați trimis un fragment din piesa **Scufundare în vis** (care ar reprezenta ultima parte dintr-o trilogie „ce poartă numele eroului tu-telar“, adică al lui Avram Iancu). Din cele aproape 18 pagini dactilografiate nu sîntem convinși că este vorba de literatură dramatică. Lipsa exercițiului în materie te izbește la tot pasul. Cît privește ipotezele ce le lansați cu privire la viața și opera politică a lui Avram Iancu, ele sînt destul de speciale, ca să ne exprimăm eufemistic. De altfel, din lunga disertație (11 pagini) constituită din discursurile Călătorului și Arhivarului, urcați sub muntele Detunată și asistați de un Pădurar, cu pușcă alături — dar fără să dea semne că se va folosi de ea — ne-au reținut atenția cîteva elemente de „logică“. De pildă, atunci cînd, după primele schimburi de cuvinte, Arhivarul dorește să se prezinte, să facă adică cunoștință, Călătorul îl demobilizează imediat: „Nu-i nevoie, domnii mei... E mai interesant așa. Ne-am cunoscut aici ca fii ai naturii, așa să rămînem. Fără identitate. De altfel, după ce vom mai sta de vorbă, ne vom cunoaște destul de bine. Și atunci ce importanță mai are un nume sau altul? Mai ales că atîtea nume n-au nici o legătură cu persoana în cauză, ba multe te și derutează“. La adăpostul anonimatului propus, Călătorul manifestă „îndrăzneli“ de judecată: „Nu degeaba v-am întrebat adineauri dacă Iancu a fost într-adevăr nebun sau numai s-a complăcut în a fi considerat ca atare. Pentru că dacă a fost cu adevărat nebun, îmi explic anumite fapte

ale lui prin nebunia însăși și deci îl absolv de vină. Dacă știa ce face, pentru aceleași fapte am dreptul să-l acuz. Oricum, imaginea lui nu poate fi aceea pe care mai toți ne-am făcut-o încă din copilărie despre el. Pentru că nici nebunia nu-i chiar nevinovată.“

Interesant este că, aproape de realismul dramaturgic, Pădurarul, cu pușcă alături, nu reacționează violent, nu-l întrebă pe Călător ce fel de apă a băut din Tisa. Diagnosticii paznicului forestier sună calm: „Dumneata gîndești c-ai fi de prin alte părți, un fel de străin.“ În fine, Arhivarul se hotărăște să procedeze la un fel de „spiritism“, să-l cheme adică din veacul trecut pe Iosif Sterca Șuluțiu, fost „coleg cu Avram Iancu la Colegiul de Drept din Cluj și apoi la Tabla Regească din Murăș — Oșorhei“, în calitate de martor. Cei trei protagoniști încep să amenajeze o tribună, bănci pentru deputați, o galerie pentru public. Apar întîi Șuluțiu, apoi toate personajele care vor reînvia scena unei ședințe a Dicteii din Pesta: „sîntem în iarna lui '46—'47.“ Arhivarul își va asuma rolul de regizor și „reconstituirea“ începe. Din cele cinci pagini dedicate acelei ședințe a Dicteii, vom reține faptul că pe parcursul respectivelor lucrări, cînd este pusă la vot legea urbariului, autorul textului consemnează astfel în didascalii reacțiile de simplu auditor ale lui Avram Iancu: „Avram Iancu dă semne de neliniște. Fața i se crispează, ochii i se tulbură“. „...Avram Iancu tremură ca varga, frigurile, nervozitatea și convulsiunile au pus stăpînire pe întregul său trup. Domnișoara Mărta și

Iosif Sterca Șuluțiu încearcă să-l tempereze“... „Între timp, starea lui Iancu se înrăutățește. Se smucește, ar vrea să se repeadă la deputații care au aprobat legea. Ceilalți canceliști, împreună cu domnișoarele, îl opresc...“ Urmează această replică a lui Șuluțiu: „Plecați, prieteni! Lăsați-l pe Iancu cu mine. S-a mai liniștit.“

Ce ne aduce, așadar, episodul cu Sterca Șuluțiu? O informație care justifică punctul de vedere al Călătorului (anonim), servită ca atare pe tavă de Arhivar, cu care, în primele pagini, părea să polemizeze. Nu știm ce reacție va avea, în finalul spectacolului improvizat la poalele Detunatei, Pădurarul, cu arma alături. Pentru că, nu-i așa, acest spectacol este prezentat pentru cei trei protagoniști, noi, spectatorii sau cititorii, urmărind un teatru în teatru. Probabil că Pădurarul va rămîne la replica pe care noi am și citat-o. Probabil...

DORU ENACHE — comuna Girbovi, județul Ialomița: Sînteți un spirit inovator. Dovadă? Ne trimiteți un proiect de așa-numit **teatru stereo**. Textul, intitulat **Minimul avans** (piesă în două acte simultane), este neinteresant, citit atît mono (pe fiecare pagină sînt două coloane, fiecare coloană reprezentînd o altă partitură), cît și stereo, adică simultan. Mai întîi, pentru că subiectul atacat este, și într-o gamă și în alta, epuizat demult în melodramele burgheze, trebuie să recunoaștem, mult mai bine articulate. Or, față de acest fond tematic vetust, dumneavoastră nu aveți o atitudine polemică, ci vă instalați docil într-o încercătură

sentimentală la care participă Judecătorul, Doctorul, Profesorul, Maria și Ioana. „Jocul” în aceste snoave cu cupluri nu are strălucire. Mult mai proaspete par a fi cele două note (teoria teatrului stereo), una pentru spectator și alta pentru regizor, scenograf, actori. Ce-i comunicați dumneavoastră spectatorului? El trebuie „să asimileze esențialul din două evenimente diferite... va trebui să se împartă, să se rupă în două, păstrându-și în același timp integritatea. El va trebui să-și întrebuițeze un ochi și o ureche pentru ce se întâmplă în partea stângă a scenei, rezervând celălalt ochi și cealaltă ureche pentru ce se întâmplă în partea dreaptă. Va fi forțat să gândească, să facă legături. Va auzi din două părți lucruri diferite și va fi pus în situația de a înbina acest cor pe două voci într-o unică armonie...”

Iată un fragment din cea de-a doua notă: „Scena va fi împărțită în două de un fel de zid, de 1,5 m grosime, prin care actorii vor trece dintr-o parte în cealaltă a ei. În interiorul acestui zid va exista și garderoba, adică niște cămăși din pinză, lungi până la călcâie, cu mâneci largi, pe care actorii le vor îmbrăca la trecerea de pe scena din stînga (unde vor fi îmbrăcați obișnuit) pe cea din dreapta. Actorii care vor juca în stînga vor juca și în dreapta; nu va fi nevoie de dubluri întrucît același personaj nu va apărea simultan în cele două locuri”. Este bine — credem noi — că nu propuneți actorilor „să apară simultan în două locuri”, pentru că, într-un

asemenca caz, beneficiind adică de ubicuitate, înzestrare pe care se spune că o avea, între alții, acel actor cețos numit Nostradamus, ne-am pomeni cu marii noștri histrioni pe mai multe scene deodată — și asta n-ar fi rău pentru noi, spectatorii, ci pentru ei, dacă ne gândim că au și familii...

**ION TRIF PLESA** — Berești — Galați: Debutul dumneavoastră în dramaturgie nu se poate produce cu **Podul și speranța**, text care, în actuala fază, reprezintă un exercițiu dramaturgic încă în dospire. Cele patru personaje (Șeful de gară, Acarul, Elvira, soția Șefului de gară, Olga, soția Acarului) sînt decupate din univrsul lui Samuel Beckett. Este drept, dumneavoastră nu sfidați, precum celebrul autor, ideile generale admise în anii 1950 în legătură cu construcția dramatică, dar îl urmați îndeaproape. **Podul și speranța** este o farsă tragică într-un act și aduce (prin aer și stare) cu **Așteptându-l pe Godot**. Lîngă o cabină de schimbă macazurile, Acarul și Șeful de gară pâlăvrăgesc despre personalul și acceleratele care au încetat să mai treacă prin gară și pe care ei, în această pus-tietate, le așteaptă în uniforme „care se umează de pomană”.

Vladimir și Estragon, pe un drum de țară, unde nu există nici măcar un arbore uscat, așteaptă zădărnice să vină Godot: „Nimic nu se întâmplă, nimeni nu vine, nimeni nu pleacă, e teribil”. Ipostaze ale lui Pozzo, stăpînul, și Lucky, sclavul, cele două soții — Elvira și Olga — condimentează interesant,

prin prezență sau prin absență, scenele textului. Jocul replicilor are uneori scilicite paremiologieă: „**Șeful de gară**: Frigul trece. **Elvira**: Și logica rămîne”. Un miros de fum de cărbune atîță speranța acelor pacienți. Este „sem-nul” unei locomotive? La un moment dat fumul de cărbune înecă și căsuța acarului. Olga, dintr-un tragic impuls al risului, adăsesse, în spatele cabinei, un lighean cu cărbuni aprinși: în noaptea „se aude un plîns de femeie îndepărtîndu-se tot mai mult”.

**Mai trimiteți**: Alin Dorcescu (Iasi); Nu-mă-uita (Constanța); **Deocamdată, nu**: Ion Bugariu (Făgăraș); Dan Ion Bulgăraș (Timișoara); Georgeta Pinzaru (Cluj-Napoca); Nae Arămescu (Roșiori); Teofil Căzănanu (Arad); Mirabela Pușcasu (Tg. Mureș); Nicolae Stoenică (Fetești).

**Paul TUTUNGIU**

#### PORTOFOLIUL NOSTRU

(pe care îl ținem și la dispoziția secretarilor literari din teatre)

- **CONSTANTIN VOI-VOZEANU** — **Dincolo de noi**
- **STEFAN DUMITRESCU** — **Cit de frumoasă treci prin lume, femeie!**
- **ION NICOLESCU** — **Pe Văratec în sus**
- **PAUL IOACHIM** — **Aniversarea**
- **ION BUCHERU** — **Mesagerul**
- **TUDOR POPESCU** — **Invenția secolului**





TEATRUL

ÎN LAMPE

Maria Casarès în „Hecuba” de Euripide,  
Théâtre de Gennevilliers,  
Paris



Teatrul de Stat

"Valea Jiului"

235



vă propune spectacolul

"MESTERUL" de

Dumitru Dem Ionașcu