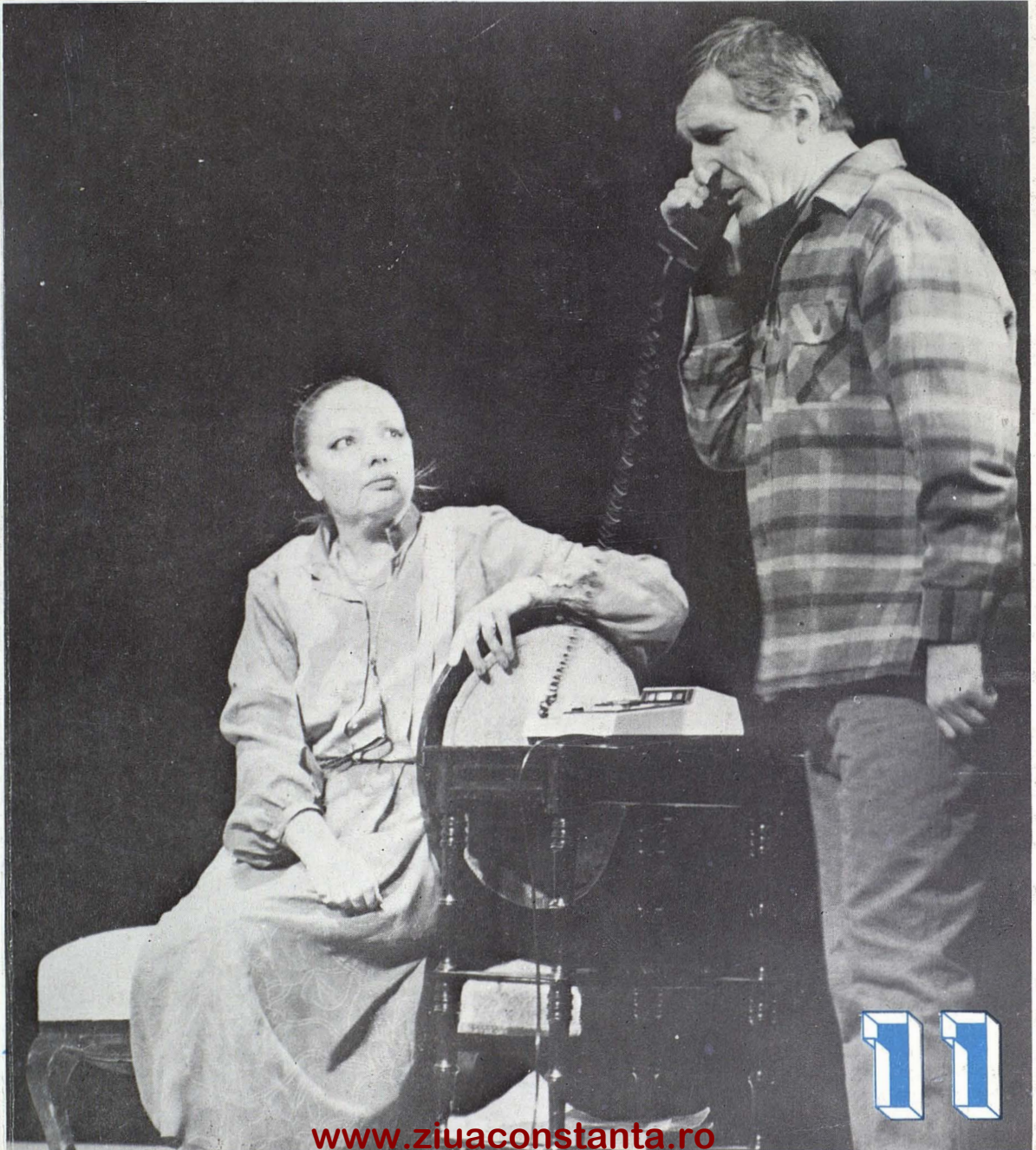


noiembrie

Republicii '85  
TAVITIAN'

# TEATRUL

revistă editată de consiliul culturii și educației socialiste



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





# ACTORI ȘI ROLURI

Carmen Galin (Claire) și Simona Măicănescu  
(Solange) în Cameristele [www.zinaconstanta.ro](http://www.zinaconstanta.ro)  
Teatrul Mic



# TEATRUL

11

NOIEMBRIE 1988

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

Colegiul de redacție :

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

Foto :  
ILEANA MUNCACIU  
SORIN LUPSA  
DORIN STANCIU

Macheta cover-ilor și a pos-  
terului :  
CRISTIAN BĂDESCU

Coperta I :  
Silvia Popovici și Gheorghe  
Dinică, în „Ioneștii” de Pla-  
ton Pardău, la Teatrul Națio-  
nal din București

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 prsfr, București, Calea  
Griviței nr. 64—66.



I. P. Informația c. 2648  
Lei 12

1918—1988 ● O permanență — Idealul unității naționale, p. 2 ● Ioniț Niculescu : Primul turneu oficial al Teatrului Național în Transilvania și Banat, p. 4

ANCHETA NOASTRĂ ● Locul dramaturgiei în preocupările criticii și istoriei literare (III). Răspund : Valentin Lipatti, Dumitru Micu, Liviu Leonte, Zaharia Sirgeorzan. Anchetă realizată de Ioan Vieru, p. 6

PERMANENȚA MODERNITATE A CLASICILOR ● Narcis Zărnescu : Mihail Sebastian — Fecerie și concizie, p. 14 ● Marian Popescu : O „victimă” teatrală uitată : Tolstoi, p. 17

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI : TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI ● Cristina Dumitrescu : Ce ne spun recitalurile, p. 22 ● Constantin Radu-Maria : Un subiect controversat — Despre critică și critici într-o polemică ce nu și-ar fi avut rostul, p. 24

ATELIER ● Sorana Coroamă Stanca. Convorbire realizată de Miruna Kuncan, p. 26

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ ● Mihai Tatuțici : Teatrul din Timișoara, p. 30

PORTRETE SUBIECTIVE ● Valeria Seciu și Gina Patrichi. Semnează : Gabriela Adameșteanu și Alex. Ștefănescu, p. 34

TEATRUL ȘI INTERFERENȚELE SALE ● Mihai Coman : Teatru sau teatralitate folclorică, p. 37

MEMORIA SCENEI ● Aura Buzescu. Cu o prezentare de Sanda Diaconescu, p. 49

CRITICA CRITICII ● Ion Cocora sau dragostea pusă la încercare : Imaginea și cuvântul. Semnează Ioan Cristescu și Cristina Müller, p. 45

TEATRUL SECOLULUI XX ● David Nathan : Glenda Jackson. Traducere și adaptare de Valeria Sitaru, p. 48

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI DE LA A LA Z de Adriana Popescu, p. 51

CRONICA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tutungiu, p. 54

CRONICA DRAMATICĂ de Victor Parhon, p. 57

DE LA TEXT LA REGIE de Irina Coroiu, p. 62

CRONICA SCENOGRAFICĂ de Paul Cornel Chitic, p. 64

CRONICA TINEREI GENERAȚII de Corina Șuteu, p. 66

PAS LA PAS PRIN TEATRE (București, Iași, Botoșani, Tg. Mureș, Sf. Gheorghe) ● Semnează : Constantin Paiu, Liana Cojocaru, Mircea Em. Măriariu, Daniela Ana, Mihai Crișan, Graziela Bărlă, p. 70

ACȚIUNILE REVISTEI „TEATRUL.” ● Stefan Dimitriu : Cenaclul de dramaturgie, p. 76 ● Ioan Valeriu : Cercul de critică și teorie teatrală, p. 79 ● Carmen Firan : Întâlnire cu cititorii la Craiova, p. 81

POSTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tutungiu, p. 87

DOCUMENTE ALE TEATRULUI ROMÂNESC ● George Vraça, p. 89



## O permanență - idealul unității naționale

Sentimentul unității naționale a constituit, din cele mai vechi timpuri, trăsătura fundamentală a sufletului poporului nostru, idealul său nobil, de neînfînt. Păstrînd cu sfîntenie și iransmițînd din moși-strămoși, din generație în generație, setea de libertate și dorința de a fi el însuși stăpîn pe viața și pe destinul său, poporul român a reușit să infrunte cu demnitate și bărbăție toate încercările și vicisitudinile vremurilor. Prin lupta și jertfa sa eroică, el și-a creat astfel un drum propriu, inconfundabil în istorie, făurindu-și, în granițele sale naturale, în acest spațiu carpato-danubiano-pontic, moștenit din străbani, un stat unic, național, o patrie liberă, independentă și suverană.

Astfel, în urmă cu șaptezeci de ani, la 1 Decembrie 1918, la Alba Iulia — cetatea în care, cu mai bine de trei secole înainte, marele voievod Mihai Viteazul realiza, pentru scurt timp, unirea țărilor române sub aceeași cîrmuire politică —, peste o sută de mii de oameni, strînși laolaltă de aceeași fierbînte dorință de a fi martorii unui eveniment cu largi și profunde ecouri în conștiința românească, aclamau istorica hotărîre a Unirii cu Țara, „Adunarea națională a tuturor românilor din Transilvania, Banat și Țara Ungurească, adunați prin reprezentanții lor îndreptățiți la Alba Iulia în ziua de 18 noiembrie/1 decembrie 1918 — se proclama prin această hotărîre —, decretează unirea acelor români și a tuturor teritoriilor locuite de dinșu cu România“. Un amplu proces istoric se încheia astfel prin afirmarea pe hara politică a Europei a unui stat suveran și independent — România, în care poporul își recîștigase dreptul de a se reuni, împreună cu toți frații săi, între fruntariile străvechii sale vetre, Dacia.

„Crearea statului național unitar — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, președintele Republicii Socialiste România — a constituit o strălucită victorie istorică a luptei eroice, îndelungate a maselor populare pentru făurirea națiunii române, a marcat împlinirea visului secular al tuturor românilor de a trăi uniți în granițele aceleiași țări, într-un stat unic, liber și independent“.

Necesitatea înfăptuirii acestui ideal național a fost, în tot cursul istoriei noastre moderne, o problemă de căpetenie, de rezolvarea căreia depindea însuși viitorul națiunii române, dezvoltarea sa pe calea progresului și a civilizației. Astfel, după ce, prin acțiunea sa fulgerătoare, de la 1600, Mihai Viteazul arătase lumii întregi că refacerea vechii Dacii era perfect posibilă, Unirea Principatelor, la 24 Ianuarie 1859, consfințea întemeierea României ca stat unitar modern. „Actul energetic al întregii națiuni“ — așa cum definea Mihail Kogălniceanu memorabilul eveniment petrecut la acea dată, devenea în acest fel prima treaptă spre desăvîrșirea deplinei unități statale și naționale. Proclamarea independenței de stat a României, la 9 Mai 1877, și apoi Războiul de independență din 1877—1878, s-au înscris, în mod firesc, în continuitatea luptelor poporului nostru, purtate sub semnul unității de neam și de țară, lupte încununate, în urmă cu șapte decenii, prin realizarea Unirii celei Mari.

Este demn de reamărcat faptul că forțele unității naționale s-au identificat întotdeauna cu cele ale independenței de stat, ele constituind o permanență a întregii istorii a poporului nostru, fapt relevant cu deosebită pregnanță de fova-rășul Nicolae Ceaușescu. „Ideea unirii țărilor românești — arăta secretarul general al partidului —, ideile formării unui stat puternic pe meleagurile Daciei nu au fost ucise niciodată, pentru că ele sînt adînc împlîntate în însuși singele, în conștiința și spiritul întregului nostru popor“.

Într-adevăr, cu mult înaintea realizării unității de stat, unitatea românilor de pretutindeni se afirmase pe toate planurile. Pentru că la baza ei stă comuni-tatea de origine a strămoșilor poporului nostru, eforturile lor de a-și desfășura existența într-un cadru politic propriu, fără amestecuri din afară. O manifestare a acestei idei a fost însuși primul stat centralizat și independent, condus de marele rege geto-dac Burebista (82—44 î.e.n.). Decebal devine apoi (între anii 87—106) conducătorul unei formații politice similare. Deși înfrînt de romani, statul unitar dac din vremea sa a creat tradiția concentrării tuturor forțelor în fața unui



pericol extern. Extinzându-se asupra celei mai mari părți a teritoriului vechii Dacii, procesul de romanizare a creat un cadru unitar pentru formarea poporului român, ceea ce a făcut ca, după părăsirea Daciei de către armata romană, existența acestui popor să se desfășoare în forme similare, în ciuda condițiilor extrem de nefavorabile, create de epoca de migrație a popoarelor.

Realitatea izbitoră a unei unități românești a tuturor ținuturilor vechii Dacii a fost observată mai întâi, în secolul XI, de cronicarii bizantini, apoi în secolul XV, de umanisti apuseni, care au avut surpriză ca în Moldova, Muntenia, Transilvania și Dobrogea să redescopere vechea Dacie, dar nu ca pe un concept depășit, de geografie antică, ci ca pe o realitate vie a timpului lor.

Cînd cei dintîi cărturari români crudiți — printre care Miron Costin, Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir și, mai târziu, străluciții reprezentanți ai Școlii Ardelene, Samuil Micu, Petru Maior, Gheorghe Șincai — s-au aplecat asupra trecutului poporului lor, consolidarea unității de istorie și de limbă, a latinității românilor a devenit, de îndată, nu numai un fapt de știință, dar și de conștiință națională. Ecoul său a răsunat cu putere de pe baricadele Revoluției de la 1848 și pînă în tranșeele primului război mondial, timp în care generații întregi de luptători cu cuvîntul, cu scrisul, cu armele și-au dăruit întreaga lor energie creatoare și adescori chiar viața, pentru înfăptuirea nobilei și îndelung visatei cauze a Unirii.

„În visurile mele — spunea Costache Negri, în 1848. — înfloritor se arată viitorul României. Sintem milioane de români. Ce ne lipsește ca să ajungem un neam mare? Unirea. Numai Unirea!” — „România noastră va exista deci. Am această convingere intimă. Este orb cine n-o vede”, mărturisea cîțiva ani mai târziu Nicolae Bălcescu. Cit privește profundele simțăminte de care erau animați românii transilvăneni, lor le-a dat glas, printre mulți alții, și revoluționarul Constantin Roman, într-o scrisoare adresată lui Al. G. Golescu: „Deviza noastră trebuie să fie formarea Daciei!” Și nimic n-a dovedit mai profund și mai grăitor puterea acestei dorințe, decît strigătul zecilor de mii de români adunați, în 1848, pe Cîmpia Libertății din Blaj, și apoi, la 1 Decembrie 1918, aceiași strigăt al uriașei mulțimi strînse, din toate colțurile Transilvaniei, la Alba Iulia: „Noi vrem să ne unim cu Țara!”

Dar, vorbind despre lupta pentru Unire, trebuie să subliniem în mod deosebit contribuția decisivă pe care cărturarii români și-au adus-o la pregătirea și înfăptuirea acestui important act istoric. Astfel, cînd primele academii domnești s-au deschis la București și Iași, elevii lor au fost recrutați din toate colțurile țării. Iar dacă ardeleanul Gheorghe Lazăr întemeia, la București, învățămîntul românesc modern, moldoveanul Vasile Alecsandri publica pentru prima oară, la Brașov, vestita sa „Horă a Unirii”. În 1866, Academia Română s-a înfăptuit cu participarea tuturor cărturarilor români, iar în 1906, la propunerea lui Titu Maiorescu, premiul pentru poezie al acestei prestigioase instituții îi era acordat lui Octavian Goga.

Așadar, desăvîrșirea unității românești n-a avut nevoie decît de realizarea politică a unității de stat, ca o încheiere logică dictată de realitățile obiective, pe care nimeni nu le putea contesta.

Făurirea statului național unitar român a realizat cadrul național și socio-economic pentru dezvoltarea României moderne. Dar împlinirea năzuințelor de dreptate socială, de făurire a unei vieți cu adevărat libere și fericite a fost posibilă numai după cucerirea puterii de către clasa muncitoare, în urma victoriei revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, de la 23 August 1944, care a pus temelile noii noastre orînduiri. În condițiile și pe fundatul transformărilor revoluționare din anii socialismului, îndeosebi în epoca inaugurată de cel de al IX-lea Congres al partidului, denumită pe drept cuvînt „Epoca Nicolae Ceaușescu”, unitatea poporului a dobîndit noi valențe, întemeindu-se pe comunitatea de interese fundamentale ale tuturor claselor și păturilor sociale, pe comunitatea de idei și de convingeri politice, morale, spirituale ale tuturor oamenilor acestui pămînt.

Sărbătorirea a șapte decenii de la făurirea statului național unitar român se constituie ca un eveniment de profundă vibrație patriotică, dovedind încă o dată prețuirea pe care partidul nostru, toți oamenii muncii din România o acordă tradițiilor de luptă progresiste, democratice și revoluționare. Acest moment jubiliar evidențiază totodată convingerea că cea mai înaltă cinstită pe care o putem aduce înaintașilor-eroi este aceea de a face din marea sărbătoare a istoriei noastre naționale temelia angajării conștiente a fiecăruia dintre noi în vasta operă de edificare a prezentului și viitorului patriei.

**T**

---

# 1918-1988

---

## Primul turneu oficial al Teatrului Național în Transilvania și Banat

În după amiaza zilei de 25 aprilie 1919, persoanele Gării de Nord cunoșteau o animație puțin obișnuită. Peste 50 de actori ai Teatrului Național erau înconjurați de rude și prieteni, de gazetari și admiratori. La elegantul „Simplon” se atașaseră câteva vagoane pentru actori și pentru numeroasele decoruri, costume și recuzită, vagoane care vor fi decupate la miez de noapte în gara Brașovului.

Sînt ovaționați, la ferestrele trenului în mișcare, C. Nottara și Iancu Petrescu, Zaharia și Olimpia Bârsan, G. Ciprian, Ion Manu, C. Toneanu, Ion Șahighian, Al. Critico, I. Tilvan, Sonia Cluceru, Cleo Pan, Marioara Zimniceanu, directorul Ion Peretz. Spre Transilvania, prin încercata de glorie naționale poartă a Brașovului!...

Cei mai vîrstnici se vor fi gîndit cu duioșie la vremurile vechi, cînd trupele conduse de Fani Tardini-Vlădicescu (1864), Mihai Pascaly (1868 și 1871), Matei Millo (1870), I. D. Ionescu (1872), V. Antonescu (1913), înfruntînd silniciile chezară-crăiești, înfățișaseră fraților noștri de peste munți arta scenei naționale. Acum, libera vatră carpatică primea înfiul turneu oficial al primului teatru al țării întregite. O misiune culturală istorică prefăcînd fundarea, la 1 decembrie 1919, a Teatrului Național din Cluj — visul aîtor cărturari și poporeni reuniți în **Societatea pentru Fond de Teatru Român în Ardeal**.

Repertoriul cuprindea piese cu valoare artistică și patriotică, deopotrivă. Alegoria în versuri a lui Zaharia Bârsan, **Poemul Unirii**, redestepta istoria tuturor provinciilor române, **Fintina Blanduziei**, a bardului mirceștian, înălța un imn latinității, dramele istorice **Răzvan și Vidra**, **Apus de soare** grăiau despre vitejia strămoșească, iar feeria **Trandafirii roșii** de Zaharia Bârsan povestea întîmplări de basm în sonore versuri romantice. Au poposit în 13 localități, focare de cultură națională, cu tradiție seculară.

La prima reprezentație brașoveană, în 27 aprilie, sala teatrului este asediată de sutele de spectatori care nu au loc. Poe-



tu Radu Cosmin mărturisește: „Parterul geme de costume naționale, de ofițeri, țîrgoveți, elevi, meseriași «juni» în cămăși muiate în flori și fluturi de aur și cu căciuli de «curcan» în cap, bătrîni și copii”. Ţara Birsei trimisese la teatru floarea flăcăilor și fetelor ei. Sînt interpretate **Poemul Unirii** și **Apus de soare**. Marea **Gazetă a Transilvaniei** împărtășește entuziasmul obștesc: „Piesa **Apus de soare** a fost pentru noi o revelație sufletească (se juca pentru prima oară în Ardeal — n.n.). Publicul a fost răpit și transportat la culme de simțirea nobilă la care arta adevărată are darul să te ridice”.

La 1 mai, popas la Sighișoara. Pe peronul gării, ofițeri și soldați intonează vechi cîntece vitejești. În sala teatrului, țărani din comuna Șerca Mare, cu stegulețe tricolore. Actorii joacă **Poemul Unirii** și **Trandafirii roșii**. După spectacol, hore nesfîrșite în care actorii se pierd printre miile de dansatori. La Mediaș, pe 2 și 3 mai, **Poemul Unirii**, **Apus de soare**, **Trandafirii roșii**. Cu trenul artiștilor au venit numeroși sighișoreni să vadă **Apus de soare**.

Sibiul primește pe solii artei naționale în 4 mai. Pînă la 9 mai se va reprezenta întregul repertoriu. Drapelul național, în tot locul. Un lung șir de care în fața teatrului și sute de țărani în scipitoare stranie. În ziarul „Patria” al marelui prozator Ion Agârbiceanu se scriu rînduri pătrunzătoare. Piesa lui Ilaşdeu are „o limbă literară robustă despre care nu te saturi să zici că este neaoș românească”. Magistrală reflecție ardeleană despre **Apus de soare**. Este „piesa care definește și



rolul artistului român, dându-i posibilitatea să dovedească dacă înainte de a-și dubla personalitatea cu rolul vreunui erou străin poate să resimțască în el și să transmită și spectatorilor, sufletul vechi al acestui pământ”.

Blajul întiiilor școli naționale în Ardeal nu are încă o sală de teatru. În sala de gimnastică a gimnaziului, neîncăpătoare, se dau patru spectacole în două zile, 10 și 11 mai. Mari clipe înaltă inimile — popas în grădina gimnaziului. Aici, Gheorghe Șincai a scris **Hronica românilor**, cartea sfântă a istoriografiei naționale. Mai departe, spre cetatea Munților Apuseni... Trenul trece prin Teiuș și Aiud, Turda. Aici a fost martirizat inițial unificator al românilor, Mihai Vițeazul. Pe străzi, moți mândri, cu pietre revărsate pe umeri, amintesc de dacii columnei traiane. În zare, Munții Abrudului, 12 și 13 mai. Cum vor fi răsunat aici maiestruosele tirade ale **Apusului de soare** ?

Cînd scria „în numele artei“ în ziarul său „Patria“ din Sibiu, în 4 mai, Ion Agărbiceanu afirmase categoric: „Avem nevoie de un teatru permanent!”. Peste zece zile, actorii bucureșteni păseau simbolic pe scena care va deveni în curînd Teatrul Național din Cluj. În garnizoana Clujului, se aniversază, în 15 mai, revoluția pașoptistă — adunarea de pe Cîmpia Libertății din Blaj. Înfiorații, soldații privesc **Poemul Unirii**. Ion Tilvan, viitorul actor de seamă al Naționalului clujean, recită „Oltul“ de Goga. Seara, înaintea reprezentației cu **Trandafirii roșii**, două mii de spectatori cîntă imnul lui Andrei Mureșanu **Deșteaptă-te, române!**

O scurtă oprire în gara Gherla, impo-dibită cu ghirlande verzi și steaguri. Discursuri înflăcărate și regrete că actorii pornesc mai departe, spre Dej, unde stau două zile, 17 și 18 mai. Actrița azi nonagenară Cleo Pan Cernăteanu entuziasmează publicul cu prezența ei diafană în rolul Oanei din **Apus de soare**. Municipălitatea oferă maestrului Nottara o cunună cu frunze aurite.

Timutul Someșului, străjuit de munți cu văi adînci, rămîne în urma trenului. Înainte, Bistrița Năsăudului, mîndră că a dat națiunii pe badea Gheorghe, poetul nepereche al tărănimii, Coșbuc. Din mîndrele sate grănicerești ale Năsăudului, sosesc la teatru țărani ce-și cunosc rube-demile cu veacuri în urmă. Iarăși **Poemul Unirii, Apus de soare, Trandafirii roșii**, în 19 și 20 mai.

Pretutindeni e pace. Pacea dorită mai ales de truditorii pămîntului, care scot din lavițe nepretutitele lor podoahe vestimentare pentru eleganța sălilor unde teatrul național își împlinește menirea lui. Alba Iulia. Trufașa poartă a cetății. Supliciu și glorie. În cuprinsul așezării

au stat în fiare Horia, Cloșca și Crișan, aici s-a rătăcit mîntea crășorului Avram Iancu. Dar tot aici Vodă Mihai a unit românimea la 1600. Și tot aici, la 1 decembrie 1918, fără să însingerăm pe nimeni cu sabia, ne-am împlinit visul milenar. Chiar dacă se joacă pe scena unui modest cinematograful, cîtă valoare simbolică prînd versurile **Poemului Unirii**, aici, mai ales aici !

La Orăștie, în 24 și 25 mai, decorurile pentru **Poemul Unirii, Răzvan și Vidra, Apus de soare** sînt purtate de spectatori prin sală, pentru fiecare schimbare. Pe străzile Devei, numite Dacia, Șaguna, Aurel Vlaicu, actorii sînt urmați de locuitori. Zilele de 26 și 27 mai, cu piesele **Poemul Unirii, Apus de soare, Trandafirii roșii**, amintesc tuturor de antica Decidava, cîtoria lui Decebal.

Aici s-ar fi încheiat gloriosul turneu, dacă stăruințe unanime, din inima Banatului, Lugoj, n-ar fi chemat cu dor de frați pe reprezentanții culturii naționale. Reuniunea de cîntări din Lugoj, în frunte cu animatorul ei, Ion Vidu, a cîntat, în gară, repertoriul care i-a asigurat clasicitatea în mișcarea noastră corală. Din Caransebeș și din satele aflate de-a lungul liniei ferate, au venit sute de țărani în port național. Între 28 mai și 1 iunie s-au reprezentat toate piesele din repertoriu. În ziarul „Banatul“, profesorul Camil Petrescu, erou al războiului întregirii, informează, în trei articole, despre prezența la Lugoj a artiștilor Teatrului Național. Pentru viitorul prozator clasic, „Maestrul Nottara a fost un mare actor, în cel mai pur înțeles al cuvîntului. Am văzut un Ștefan mărșă pînă și în gesturile familiare.“ **Feeria Trandafirii roșii** și-a sărbătorit la Lugoj o sută de reprezentații în curs de trei ani. „Nu poți să știi de unde emoția artistică devine emoție patriotică. Toate le vezi într-o anumită lumină. Aplauzele la scenă deschisă au fost nenumărate, chemările la rampă, după sfîrșiturile de act, au luat proporțiile unui triumf“ (Camil Petrescu). Cîinci zile bătătoare cu Teatrul Național, cîinci zile de sărbătoare cu speranța îndreptățită într-un viitor al culturii libere și depline în raiul strămoșesc.

Și astfel, în seara zilei de 2 iunie 1919, petrecuți de mii de lugojeni, de slăvitele cîntări ale corului lui Ion Vidu, actorii Teatrului Național din București pornesc spre casă, copleșiți de triumful datoriei împlinite. 38 de zile de turneu, 37 de reprezentații. După un popas la Brașov, sosesc în Gara de Nord la 5 iunie. Oboșiți ? Nicicum. Atunci, acum, în veac, făclierii teatrului n-au cunoscut, nu cunosc și nu vor cunoaște odihnă slăvind geniul culturii noastre naționale.

**Ionuț NICULESCU**

- 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 ?

## Valentin Lipatti

**1-2** Datorită primei mele profesii — cea de universitar —, dramaturgia a constituit o componentă esențială și incintătoare a cursurilor de istoria literaturii franceze pe care le-am predat la Universitatea din București între 1947 și 1964. Dar, dincolo de această îndeletnicire profesională, pasiunea mea pentru textul dramatic și pentru teatru m-a în-suflețit încă de foarte tânăr, într-o vreme în care intenționam să devin actor. În anii de studii pe care i-am petrecut la Paris în perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial, m-am și pregătit în această direcție. Ulterior, am hotărât să mă îndrept spre studiul literelor, al filozofiei și istoriei. Prima mea „vo-cație“ nu m-a părăsit însă niciodată pe deplin și am păstrat, de-a lungul carierei de profesor universitar și mai apoi de diplomat, o înclinație vădită pentru tot ceea ce în meseria actorului înseamnă dragoste de lectură și interpretare în public, dicțiune și elocință, oralitate a mesajului uman. Cred, de altfel, că între arta interpretativă, profesorat și diplomație (mai ales cea multilaterală) există unele similitudini și convergențe, în măsura în care actorul, profesorul și diploma-tul se adresează, deopotrivă, unor parteneri, unui public, unui auditoriu. Esența exercițiului mi se pare a fi asemănă-toare: în cele trei ipostaze, este necesar să poți transmite cât mai bine o lecție de artă, un bagaj de cunoștințe, o teză sau o idee ce trebuie acceptată de alții. Este deci nevoie, cum se spune, să poți „trece rampa“ și să convingi, să emoționezi, prin justetea ideilor, prin puterea argu-mentării, prin forța sentimentelor și va-

rietatea mijloacelor de expresie, prin identificarea lucidă cu rolul pe care-l joci, cu autorul pe care-l explici, cu teza politică pe care o aperi. Cel puțin pentru mine, aceste trei profesii (din care prima a rămas în stare embrionară) au fost complementare și mi-au prilejuit, fiecare în felul ei, satisfacții reale.

Mai vreau să spun că, în ceea ce mă privește, receptarea literaturii dramatice a cunoscut o cale mai puțin obișnuită, în sensul că, în anii tinereții, mai întâi am văzut o multitudine de spectacole de teatru și doar mai târziu am putut citi și studia piesele respective. Dramaturgia mi s-a înfățișat cu precădere ca **spectacol**, și nu pot nici acum reciti vreo piesă de teatru văzută în tinerețe fără să-mi amîn-tesc de interpretii ei. Astfel, pentru mine, **Knock** de Jules Romains nu poate fi deșjuns de jocul genial al lui Jouvet, și nici **Vocea umană** a lui Cocteau, de gla-sul unduios, de violoncel, al Berthei Bovy. La Paris și la București, ca și în alte orașe în care am trăit vremelnice, tea-trul a jucat așadar, alături de cinema, de spectacolele de operă și de music-hall, un rol preponderent în viața și, împlinit, în formația mea culturală.

**3** Este greu de răspuns în chip con-cret la o astfel de întrebare în cadrul unui scurt interviu, care nu mi-ar permite să argumentez, cât de cât, preferința mea pentru cutare sau cutare autor dramatic, pentru o piesă sau alta, pentru o anume școală regizorală.

Există multe și valoroase istorii ale literaturilor naționale, în care drama-turgia ocupă, cum este și firesc, alături de roman și de poezie, un loc de seamă. Sub aspectul cunoașterii teatrului ca lite-ratură dramatică — surprinsă în evo-luția ei istorică —, există deci o vastă



exegeză bibliografică, concepută pe mari regiuni culturale, pe epoci istorice, pe genuri și stiluri ș.a.m.d. Cred însă că nu ar fi lipsit de interes să dispunem de mai multe istorii ale spectacolului dramatic, în care să fie studiate, în conexiunea lor, textele de literatură dramatică, marile lor interpretări actoricești și contribuțiile regizorale cele mai semnificative. Adică să dispunem, în cultura unei națiuni, de o analiză globală a fenomenului dramatic ca spectacol. O astfel de abordare pluridisciplinară ar permite, cred eu, să urmărim mai bine relația complexă, evolutivă, a factorilor determinanți ai spectacolului dramatic: opera — actorul — regizorul — publicul.

În epoca noastră, fiind tot mai stăpîn, prin cultură și studiu, pe mijloacele artei sale, actorul a devenit o verigă indispensabilă între textul dramatic și public. Triada autor — actor — spectator s-a menținut ca o relație fundamentală și necesară a oricărui spectacol. Ba chiar de multe ori actorul l-a depășit pe autor în ochii spectatorului, dornic mai curînd să meargă la teatru să-și admire vedeta preferată decît să fie cu precădere sensibil la meritele textului reprezentat. Actorul nu și-a dobîndit acest statut de demnitate deplină decît în secolul nostru, cînd interpretii scenei și ai ecranului au putut, fără nici un complex de inferioritate, să stea alături de scriitorii, pictorii, sculptorii sau muzicienii epocii lor. Cinematograful și mai apoi televiziunea au supradimensionat personalitatea socială a actorului, devenit, în foarte scurt timp, vedetă a scenei sau stea de cinema, și așezîndu-se, ca o revanșă tardivă, în fruntea celebrităților cel mai bine remunerate și cu popularitatea cea mai largă. Pentru opinia publică de azi, Laurence Olivier nu este cu nimic mai prejos decît, să spunem, Hemingway, Stravinski sau Marc Chagall.

Raportul acesta de forțe s-a modificat însă în detrimentul actorului cam în ultimii șaptezeci de ani, cînd în relația autor — actor — spectator s-a inserat un nou venit, și anume regizorul. Din timpurile cele mai vechi, se știe că regia era treaba unuia dintre actorii mai vîrstnici și mai experimentați, care-și îndruma colegii în buna desfășurare a spectacolului. În tripla sa ipostază de autor, interpret și regizor, Molière a fost, în această privință, o admirabilă întruchipare. Cutuma molierescă s-a păstrat de altfel multă vreme la Comedia Franceză, unde, pînă pe la mijlocul anilor '30, spectacolele erau puse în scenă de unul sau altul dintre societarii ilustrei Companii. La noi ca și în alte țări, de asemenea, ponderea actorilor care asigurau și regia spectacolului nu a fost deloc neglijabilă, iar această practică nu a dispărut nici azi, fie că este vorba de teatru sau de film. Regizorul a

sfîrșit însă prin a se impune ca o personalitate tutelară a actorilor. În spectacol, accentul de greutate s-a deplasat în favoarea lui. Astăzi, teatrul, filmul, televiziunea acordă celui care concepe și realizează spectacolul un rol preeminent și hotărîtor față de actor, ca și, de altfel, față de autor. Actorul a intrat astfel într-un raport de dublă dependență față de autor și mai ales față de regizor; el își pune nemijlocit arta sa în slujba concepției regizorale. Legătura lui cu textul și cu intențiile autorului trece prin filtrul personal al regizorului. Publicul este astfel chemat să recepteze un spectacol care este produsul conlucrării dintre autor și cei ce pun piesa în scenă, și mai ales dintre actor și regizor. O asemenea colaborare este evident sortită succesului sau eșecului, după cum regizorul și actorul vor fi reușit sau nu să realizeze împreună valorificarea esenței operei de reprezentat. Un mare regizor de teatru, de operă sau de film izbutește mai totdeauna să-l formeze, să-l îndrume și să-l inspire pe actor, potențîndu-i capacitatea artistică. Interpreții valoroși ating culmi de creație interpretativă datorită tocmai unei astfel de îndrumări de către regie. Alteori, însă, lucrurile se petrec exact pe dos. Neconcordanța și neînțelegerea dintre regizor și actor cu privire la concepția spectacolului îi compromit cu ușurință unitatea și valoarea. Regizorul poate fi, bunăoară, frînat și amputat în realizarea intențiilor sale de către actor, după cum acesta este silit să se supună, fără nici o plăcere, unor experiențe regizorale puțin justificate și făcute doar de dragul inovației, care de cele mai multe ori denaturează sensurile profunde ale operei respective și limitează, implicit, resursele interpretative ale actorului. Despre aceste aspecte, ca și despre multe altele de altfel, o istorie a spectacolului ar putea să prezinte fenomenul dramatic în totalitatea și complexitatea sa, făcîndu-ne poate să pricepem mai bine adevăratele sale evoluții și semnificații.

4 În mod evident, piesele de teatru aparțin literaturii, fiind un gen major al acesteia. Ca spectacol, teatrul este distinct de celelalte arte, deși folosește tot mai mult elemente specifice ale acestora (decor, costum, ilustrație muzicală, coregrafie etc.). Dacă între pictură, sculptură, muzică, pe de o parte, și spectacolul de teatru, pe de alta, linia de demarcație este destul de ușor de stabilit, relația dintre teatru și rivalii săi mai tineri — filmul și televiziunea — este fără îndoială mai complexă. Astfel, după epoca de aur a cinematografului mut — care cred că rămîne una dintre expresiile cele mai fericite și mai originale ale celei de-a șaptea arte — filmul, devenit sonor și mai ales vorbitor,

a rămas multă vreme tributară teatrului. Producția cinematografică din anii '30 — admirabilă în altele privințe — a fost de cele mai multe ori un teatru filmat, folosind din plin procedeele acestuia (preeminența dialogului, evoluția lineară a acțiunii, abundența de planuri generale ș.a.). Lucrurile s-au schimbat însă pe măsură ce filmul și-a făurit destul de repede o estetică proprie și a sfârșit prin a influența, la rândul său, din ce în ce mai mult concepția și procedeele regizorale ale teatrului. La rândul ei, televiziunea a integrat reprezentarea teatrală în limbajul său specific, mult mai înrudit cu al filmului. Dar, oricare ar fi conexiunile, interdependențele și influențele reciproce dintre teatru, film și televiziune, teatrul și-a demonstrat și în aceste circumstanțe valabilitatea și viabilitatea, rămânând un mijloc fundamental de educație ideologică și morală, de desfășurare estetică a celor mai largi categorii de spectatori. Ca și filmul și televiziunea, spectacolul dramatic își are atributele sale unice. Emoția artistică, directă și unanimă, pe care Teatrul o degajă nu poate fi înlocuită de nici o altă artă și cred că ea rămâne o componentă indispensabilă a civilizației noastre de azi și de mâine.

## Dumitru Mîcu

**1-2** Activitatea în care sint angrenat pe două tărîmuri (didactic și publicistic) impune, prin definiție, egal interes pentru toate genurile literare. Avînd de ținut pelegeri despre Alecsandri, Caragiale, și mai ales despre autori din secolul douăzeci, precum Camil Petrescu sau G. Călinescu, nu pot să nu le prezint, la un curs general, întreaga operă. Or, Caragiale este înainte de orice un scriitor de teatru, mai mult decît atît: e dramaturgul prin excelență, la a cărui creație raportăm tot ce s-a scris înainte și după el, în materie de dramaturgie, așa cum în domeniul liric judecăm totul prin raportare la Eminescu. Dramaturg în primul rînd este, la nivelul său de realizare artistică, Victor Eftimiu. La „scriitorii totali”, ca Alecsandri, în secolul trecut, Camil Petrescu, în perioada interbelică și după al doilea război mondial, ponderea operei dramatice o egalează pe aceea a prozei narative, în ambele cazuri, iar pe a poeziei o depășește cu mult în cazul al doilea. O pondere deloc neglijabilă dețin piesele de teatru în literatura lui Rebreanu, a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Călinescu (**Șun** mai cu seamă), a lui Victor Papilian, a lui Mircea Eliade, și cu atît mai mult a lui Radu Stanca, atît de originalul poet, actor de

profesie, sau, astăzi, a lui Marin Sorescu, D. R. Popescu, Teodor Mazilu, Nimeni, predînd literatura, nu poate eluda această realitate. Cu atît mai mult, nu e de conceput o istorie a literaturii fără o secțiune consacrată dramaturgiei. Absența acestei secțiuni în **Istoria** din 1926—1929 a lui Lovinescu învederează tocmai imposibilitatea fără ea a unei sinteze de istorie literară. Celui de-al patrulea volum al acestei **Istории**, subintitulat **Evoluția prozei literare**, îi urmează volumul al șaselea: **Mutația valorilor estetice**, cu specificarea în prefață că doar „din condiții de lucru dictate de împrejurări” acesta apăsărea „înaintea volumului V consacrat **Evoluției poeziei dramatice**, care nu va întîrzia și el să vadă lumina”. A „întîrziat”, totuși, promisiul volum să apară, și acest fapt nu face decît să semnaleze, prin golul straniu ce s-a creat, necesitatea unei priviri și asupra literaturii dramatice române din primul pătăr al secolului nostru. Absența imaginii unui obiect semnalat stîrnește pentru el un interes mai mare decît prezența. În cazul concret, interesul cititorilor pentru „poezia dramatică” avea să fie satisfăcut în 1937, cînd Lovinescu și-a condensat **Istoria literaturii române contemporane** într-un singur volum, acordînd, de data aceasta, și dramaturgiei spațiul cuvenit. În ceea ce mă privește (păstrînd desigur toate proporțiile), am evitat întotdeauna golurile, discontinuitățile. Coautor al unei „încercări de sinteză” intitulată **Literatura română de azi**, am redactat, cum am putut, capitoiele privind proza și dramaturgia. În „**Gîndirea**” și **gîndirismul** am examinat, alături de poezia, proza, eseistica celor mai de seamă colaboratori ai revistei apărute între 1921 și 1944, și teatrul lui Blaga, Adrian Maniu, Voiculescu, Gib Mihăescu, Victor Ion Popa, Ion Marin Sadoveanu, Victor Papilian.

În contextul însă al întregii mele producții scriptice, paginile dedicate dramaturgiei ocupă suprafețe modeste. Motivele imediate sînt de ordin conjunctural, însă poate că m-am și prevalat de situații ce nu stimulau interesul pentru genul dramatic, spre a da mereu înțietate celorlalte genuri. Atracția către literatura dramatică e de altfel rară la critici, și E. Lovinescu își caracterizează secțiunea din citatul pe destinată respectivei literaturi: „partea cea mai aridă și mai grea a acestei istorii literare”, atribuind producției dramaturgice o „relativă lipsă de interes”, datorată inexistenței, după opinia sa, a unor valori comparabile cu celea din sfera liricii și a prozei narative. Impresia că realizările dramatice nu suportă comparație cu cele epice și lirice s-a generalizat în critica de după 1944 și poate că mai dănuie. Azi nu cred că mai are teme obiectiv. După o lungă pe-



rioadă de relativă stagnare, nu doar la noi, ci și pe plan universal (cu toate afirmările, izolate, prin B. Shaw sau Pirandello, de ex.), dramaturgia s-a reimpus atenției prin resuscitări spectaculoase. Samuel Beckett, Eugen Ionescu, Arthur Adamov, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch sînt nume tot atît de răsunătoare ca Jacques Prévert, Henri Michaux, Francis Ponge, René Char, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Heinrich Böll, Günther Grass, Dylan Thomas, Malcolm Lowry. Sartre, Camus, Jean Genet s-au realizat deopotrivă în proză și în dramaturgie. În spațiul românesc, dramaturgul Marin Sorescu e la fel de interesant ca poetul Marin Sorescu, dramaturgul D. R. Popescu nu e mai prejos decît D. R. Popescu, romancierul. Comparabile cu biruințele din teritoriul epic sînt cele obținute în dramă prin piese de Horia Lovinescu, Paul Everac, Valeriu Anania, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Romulus Guga, Radu F. Alexandru — spre a numi doar cîțiva autori, la întimplare. De ce, în această situație, am scris, totuși, puțin despre literatura dramatică de azi? Mai întîi fiindcă am fost prea puțin sollicitat în acest sens, dar mai ales dintr-o accentuată sfială față de specificul genului dramatic. O piesă e scrisă pentru a fi reprezentată. Ori de cîte ori analizez o piesă de teatru doar ca literatură, o fac cu sentimentul pătrunderii ilegale într-un teritoriu pentru care nu am pașaport. Cu tot riscul de-a exagera prin revenirea la aceeași scriere lovinesciană, nu am cum evita mărturisirea că, trebuind să comentez opere dramatice, îmi vin în minte, cu efect inhibant, „observațiile generale“ cu care debutează partea despre dramaturgie a acestei serii, îndeosebi următoarele aserțiuni: „O piesă nejucată scapă, în principiu, judecății critice, în orice caz, o limitează numai la elementul literar. Cum multe piese n-au fost supuse ratificării scenice, nu se poate așadar vorbi de ele decît parțial sau deloc. Chiar și despre piesele jucate (iarăși, firește, și cu excepții notabile) nu se poate vorbi cu competență decît dacă au fost văzute; lectura nu suplinește viziunea scenică“. Ce mă împiedică însă a merge la spectacole? Ei, bine, greutatea de a procura bilete! Un roman îl citești, pur și simplu, dacă ți-a ajuns în mîini. Pentru a vedea o piesă trebuie făcut rost de bilet (și nu e deloc ușor, ca simplu particular) și trebuie să te înființezi la teatru nu cînd ai timp, ci în ziua și la ora cînd are loc reprezentația. Vizionarea, apoi, implică anumite servituți. După spectacol, piesa trebuie citită sau recitată. Căci — să mi se ierte încă un citat, ultimul, din Lovinescu — „din lipsa unui text scris, la care să se refere și criticul și cititorul

pentru control, aprecierea circumstanțială e aproape cu neputință; critica nu se poate bizui numai pe memorie și pe bună credință“. Cu toate că mai scurtă, de regulă, decît cel mai scurt roman, o piesă reclamă adeseori (spre a fi și citită și văzută) cu mult mai mult timp.

Chiar presupunînd problema accesului la spectacole rezolvată, nu cred că aș putea să-mi reprim reținererea de a le comenta. Pentru a scrie cronică dramatică e necesară o calificare pe care n-o am. Nu am străbătut nici un curs de regie, nu am asistat la repetiții, și privitor la „arta actorului“ nu-mi amintesc să fi citit vreo expunere sistematică afară de cea astfel intitulată a lui Tudor Vianu. Dacă în adolescență și în tinerețe aș fi avut posibilitatea de a merge des la teatru, și aș fi beneficiat măcar de o minimă îndrumare în ceea ce privește receptarea spectacolelor, probabil că mi-aș fi format atitudini și criterii, în baza căroră să fiu în măsură a formula aprecieri competente asupra jocului actorilor, asupra montării pieselor. Lipsindu-mi această posibilitate, nu pot, azi, decît să adun în durata unui spectacol impresii, pe care nu îndrăznesc a le exprima în scris, și de altfel nici nu mi s-a cerut vreodată să o fac. Iată de ce locul pe care îl ocupă în activitatea mea preocupările pentru creația dramatică este mai curînd periferic.

**3** Eventualitatea întocmirii unei istorii, fie și numai a dramaturgiei naționale, necura și a teatrului, ca spectacol, se exclude, practic, în chip absolut. Nu doar fiindcă nu aș avea cînd să mă calific în acest sens, la vîrsta pe care am atins-o, dar și pentru că există asemenea lucrări (**Teatrul românesc de Ioan Massoff, Istoria literaturii dramatice românești de V. Mindra**) și nu aș putea să scriu o alta, mai bună. Spre a nu mă eschiva, totuși, de la răspuns, voi spune cum concep o istorie a teatrului românesc, cum aș dori-o. Ioan Massoff a scris o istorie a teatrului de tip pozitivist, fără a studia implicit critic dramaturgia românească. El urmărește mișcarea teatrală cronologic, minuțios, expune date, relatează fapte, punctează evenimente. Cele șapte volume ale cărții sale compun o vastă cronică a teatrului românesc, de la origini pînă la al doilea război mondial. A rescrie cronică este, evident, inutil. Nu are, de asemenea, sens a reconstitui evoluția dramaturgiei autohtone, începînd cu dramatizările popu-

lare și jocurile de copii. În schimb, ar fi interesantă o istorie a teatrului **largo sensu**: a literaturii dramatice și a artei spectacolului. O istorie a dramaturgiei și a valorificării ei scenice, ghidată de principiul valorii estetice. În cuprinsul ei s-ar menționa, după reconstituirea începuturilor, doar piesele românești izbutite, de la **Iorgu de la Sadagura** și **Chiritele** lui Alecsandri la, să zicem, **Joc ciudat după scăpătat** de Radu Iftimovici, și acele piese străine reprezentate în România care au dat impuls dramaturgiei și teatrului autohton și ale căror reprezentări au înscris evenimente ale vieții teatrale, revelând sau consacrand definitiv talentele unor actori și regizori. Într-o asemenea istorie ar figura numele tuturor regizorilor și actorilor intrați în conștiința publică, de la Matci Millo și Mihail Pascaly până la (menționând doar câteva nume, cum vin în minte) Adrian Petringeanu, Dan Pița, Mihai Mălaimare, Ilieca Tomoroveanu, Lucia Mureșan, Mariana Mihuț, Ion Besoiu, Amza Pellea, Al. Reșan, Florin Piersic — și la mulți alții, inclusiv cei mai tineri.

**4** Înclinat, multă vreme, prin formația intelectuală, să cam subestimez teatrul, considerându-l o artă de larg consum, constrinsă prin acest fapt la concesii față de gusturile publicului fără educație estetică, am ajuns, cu timpul, să-l prețuiesc, în expresia lui ideală, superlativ. Posibila sa funcție înalt educativă mi-au revelat-o trei dintre nuvelele lui Mircea Eliade: **Uniforme de general**, **Nouăsprezece trandafiri** și **Incognito la Buchenwald**. În concepția eroilor centrali ai acestor nuvele, spectacolul este un mod al revelării esențelor și, implicit, al salvării. Prin spectacol, susțin ei, ni se dezvăluie sensurile ascunse ale existenței, chintesența realului. Spectacolul, zice actorul Ieronim, în **Uniforme...**, „ne revelează (...) adevărul total“. Ne pregătește, asemenea filosofiei, pentru contactul cu absolutul, cu deosebirea că el ni-l „arată (...) aici, pe pământ, în viața de toate zilele“. Exprimind credința autorului, Ieronim susține că „orice se întâmplă în jurul nostru ar putea camufla un mister, așadar o revelație decisivă, un adevăr cutremurător“. Prin decamuflare, spectacolul ne obișnuiește să privim „tot ce se petrece în lume ca spectacol“, însuflându-ne implicit convingerea că „putem interveni oricând, prin imaginație, și putem modifica spectacolul așa cum vrem noi“. A ști să privești totul ca spectacol, mai spune Ieronim, echivalează cu „a nu-ți fi frică de nimic“. Funcția revelatorie a spectacolului depinde însă, desigur, de conținutul textului dramatic... Fapt este că teatrul e o artă de sinteză.

Spectacol, el include literatura, putând opera cu toate genurile ei (epic, liric, didactic, nemaivorbind de cel dramatic), iar în literatură încep toate preocupările și practicile umane, de la joc la filosofie, de la visare la știință.

## Liviu Leonte

**1-2** Întrebările dumneavoastră sînt frontale, dar ele trebuiau să vină o dată și o dată. Cum să vă spun... au un loc aproape sublim. Să mă explic totuși. Mă ocup oarecum sistematic de literatura actuală, fac și ceea ce se cheamă critică de întâmpinare. Cum se știe, citești mult, reții puțin, din perspectiva istoriei literare. De aceea, nici nu mi-am adunat cronicile în volume, cum fac alții critici, unii chiar cu întreaga „operă“ alcătuită din culegeri de recenzii. Cînd am început selectarea materiei, organizarea ei, am recitit totul, am rescris totul, inclusiv ceea ce era deja comentat în cronici, păstrînd judecățile esențiale. După ce voi termina cu proza, va urma poezia, apoi în mod necesar dramaturgia. În tinerețe am făcut cronică dramatică. Am impresia că pe atunci criticii literari scriau mai mult despre dramaturgie, atîta cîtă era și cum era. Ovid S. Crohmălniceanu a salutat cu entuziasm debutul lui Horia Lovinescu.

Astăzi, distanța dintre critica literară și dramaturgie, în loc să se micșoreze, s-a accentuat. Presupun că, în ceea ce privește critica literară, continuă să fie activă prejudecata că dramaturgia s-ar situa sub cota valorică demnă de interes. Nu e mai puțin adevărat că și de cealaltă parte lucrurile nu sînt totdeauna în cea mai bună ordine (literară). Apar și lucrări sub un nivel cît de cît admisibil, semnate, uneori, de autori pentru care am tot respectul. Cum se explică faptul că un scriitor de talia lui Ion Băieșu iese în public cu **Autorul e în sală**? care măcar nici nu reușește să se constituie ca o piesă de teatru, o reuniune a cîtorva scheciuri de un prost gust fără fisură și, nu o dată, vulgare? Dacă un prozator sau un poet ar putea publica un text de o asemenea factură, cred că reacția criticii ar fi promptă.



Asistăm deocamdată la un paralelism care nu e în folosul literaturii dramatice. Critica literară o are mai puțin în vedere, ea este lăsată în seama criticii de spectacol. Citesc cu interes comentariile semnate de Valentin Silvestru, Ștefan Oprea, Ion Cocora și fără îndoială că sînt și alte nume care se cuvin citate. Dintre lucrările de ansamblu am reținut **O panoramă a literaturii dramatice române contemporane** de Mircea Ghițulescu, **Dramaturgia între clipă și durată** de Florin Faifer, **Dramaturgi români contemporani** de Romulus Diaconescu. Am reținut, cu ani în urmă, un excelent eseu al lui Valeriu Râpcanu, **O meditație asupra dramaturgiei române contemporane**, în fapt una din puținele sinteze pe această temă. Cînd se va produce joncțiunea celor două „fronturi” ale criticii, aceasta va fi în beneficiul literaturii, teatrului, al criticii însăși.

**3** Nu am o asemenea intenție, o încercare de care va trebui să se țină seama a făcut regretatul N. Barbu. Eu am în vedere numai dramaturgia. Este imposibil să pot alcătui aici și acum o listă selectivă de piese și autori reprezentativi. Sînt totuși patruzeci de ani de literatură actuală sau contemporană, indiferent cum o numim, și la începuturile ei stă și o piesă de teatru durabilă, **Bălcescu** de Camil Petrescu. Dacă aș face o rememorare, cu siguranță că ar rămîne pe dinafară multe nume, multe titluri, și ar fi păcat. Cu spectacolele stau mai slab în ultima vreme. În afara spectacolelor locale, dintre care le-am văzut, cred, pe cele reprezentative, ajung greu la turneele bucureștene, așa că nu-i prea cunosc pe marii regizori. Noroc de un prieten scriitor, care, ca să folosesc o expresie din comerțul de stat, îmi mai face rost de bilete, considerînd că am ce căuta într-o sală de spectacole. Din păcate, în toamnă, în timpul turneului Teatrului „Bulandra”, prietenul meu era bolnav. Aș fi dorit să văd **Dimineața pierdută** — întimplător, predau literatura română actuală la Facultatea de Filologie și asta ar fi intrat în obligațiile mele profesionale —, nu cred că voi obosi vreodată ascultînd **Hamlet**, eram curios să văd reprezentarea integrală a textului, dar nu s-a putut. Noi ne plîngem de penuria bibliografiei străine, dar acolo tot mai avem succes! Cînd am îndrăznit să

solicite un bilet, măcar la unul dintre aceste spectacole, mi s-a răspuns că mai bine aș cere un avion. Cum nu stau prea bine cu pilotajul, am renunțat. M-am uitat la televizor, era un meci.

**4** Nu sînt estetician, nu m-am pregătit special pentru răspuns, știu și eu, sper, cît trebuie să știe un intelectual care se respectă. Înțeleg teatrul ca pe o artă de gradul al doilea, avînd deci în față o altă lucrare artistică ce trebuie interpretată. Este o judecată de situație, nu una de valoare. În aceeași poziție față de opera literară sau de artă se află și critica. De aceea, obligația fundamentală a interpretului — actor, regizor, scenograf — este pătrunderea în miezul textului, descifrarea unor noi sensuri posibile, evident, în cazul marilor opere. Aceasta este interpretarea creatoare. Cine vrea să „creeze” mai mult, să scrie el piese de teatru și să propună viziuni regizorale oricît de îndrăznețe.

M-a fascinat din copilărie teatrul, el oferă spectacole unice, inefabile, ai înainte **ființa** întregă a actorului, sau copia ei. M-a încercat adesea regretul că atîtea spectacole pe care le-am văzut nu mai există decît în consemnările marilor. Cum se poate scrie o istorie a teatrului, a slujitorilor lui, în asemenea condiții legate de specificul artei dramatice? Presupun că în contemporaneitate se practică, pentru spectacolele de referință, filmarea lor așa cum au fost, nu trecerea lor în variantă cinematografică. Îmi amintesc așa-numitele „filme-spectacol” văzute prin anii '50. Am și acum vii în memorie scene din piesele lui Gorki, din **Cadavrul viu** al lui Tolstoi cu un actor extraordinar, Simonov, care a făcut să nu mă mai pot entuziasma nici de Critico, nici de Batalov în același rol.

Teatrul românesc a avut și are mari autori, mari regizori, așa că mărturiile directe despre arta lor sînt mai convingătoare decît orice comentarii, fie ele cit de pertinente. Cine ar îndrăzni să spună că este edificat asupra **Morometilor** citind doar exegeza consacrată romanului?

## Zaharia Sîngeorzan

**1-2** Un loc? Nu! Mai bine spus un orizont purtînd numele, memoria vieții dintotdeauna: **literatura**. Nici odată nu am despărțit dramaturgia de literatură, nu le-am pus în față o ogîndă

ca să nu se recunoască, să-și desconspire orgoliile, să-și rostească ultima replică, să-și anunțe un primejdios divorț. Mai întâi de toate există textul ca literatură și apoi dramaturgia care se deschide unei retorici a înscenării, dialogului rostit, spectacolului gândit și regizat. Se nasc și intră în rol vocile actorilor care dețin voința de a comunica fondul existențial, lumea în expansiunea ei metafizică, socială, evenimentială, totul însă sincronizat cu un spațiu sonor care să convingă, să nu trădeze semnificațiile universului creat. Regizorul în fața textului devine conștiința lui, trăiește unica șansă de a comunica ideile, de a-i da o viață absolut autentică, o memorie ce își fixează faptele. Regizorul e vocea conștiinței textului, constructorul de mitologii. El este dirijorul spectacolului, „romancierul” unui text și creatorul de prim-plan al unei serii în care sinteza ficțiune-realitate se identifică, se teatralizează. Literatura creează o fascinație de-a pururea arzându-și rugul recuceririi spiritului întregativ, acordându-i o nemăsurată voință de a se înnoi, de a actualiza teritoriile socialului, de a deschide noi ferestre spre adevăr. Fascinația literaturii este și fascinația dramaturgiei. Textul dramatic se restituie ori de câte ori este provocat să-și dezvăluie identitatea, semnificațiile, nouțateea ideilor într-un spectacol creat de regizor, de talentul lui de a reconstrui o lume. Dramaturgia, text și spectacol, mă fascinează ca o dramă de idei născută din vocea textului și din vocea reală, amplificată a spectacolului. Dramă de idei care nu va supraviețui în timp dacă valoarea literaturii dramatice nu atinge un înalt nivel de realizare estetică. Textul condiționează dialogul, arta de a rosti pe scenă viața realității, care angajează în structura lui o nouă formă de a exista a adevărului. Textul este deschis spectacolului teatral în măsura în care el restituie o nouă identitate. E ceea ce înțelege Cătălina Buzoianu prin sensul teatrului modern, sinteză de spații sonore ale conștiinței: „Un spectacol teatral este un spațiu metafizic, un spațiu cosmic, deschis pentru a fi populat cu imagini și sunete care, lovind percepția spectatorului prin toate porțile simțurilor, se sublimizează într-o condiție estetică, pătrunde în toate zonele spiritului și, iluminându-l, fulgeră acele străfunduri ale conștiinței, prin pustiire cathartică”.

Lumea din textul dramatic condiționează un extraordinar sentiment al creației, ce se naște o dată cu ridicarea cortinei. Creație ce își întemeiază codul, legile în funcție de retorica unei arhitecturi vii, recucerind spații ale memoriei. Teatralitatea textului și-a descoperit ființa: ideile prind viață, dialogul aprinde flacăra comunicării. Regizorul își va crea spectacolul în raport cu această realitate

a memoriei pe care textul o comunică, în raport cu cultura, vocația sa pentru a reinvia o lume, a-i da o necunoscută formă de viață. Literatura dramatică își dezvăluie disponibilitățile, actualitatea dintotdeauna, mai cu seamă atunci când îi devii aliat, îi crezi structura, îi rămâi prizonier, cu conștiința că piesa din manuscris, ne jucată, este un univers ce așteaptă să vorbească lumii, să se înfățișeze scenic sub zodia semnificațiilor, ideilor, conflictului, măștilor. Teatrul este pentru mine o șansă de a vorbi de adevăr, de transcenderea vieții în una a spectacolului teatral cu caracter modelator. O gramatică de sintagme recuperând faptele lumii, sinteză de profeții, de orgolii, de sfidări, de conștiință lucidă a angajării în destinul vieții, în a judeca relațiile umane sub zodia istoriei, fondul de moralitate a epocii, de bine și rău, de succes și eșec, dar mai ales de sinceritate. O sinceritate și o conștiință a ei în procesul de valorizare a ființei, ca vocea a destinului teatralizat, devenit el însuși vocea a conștiinței unei experiențe. Conceptul de sinceritate, de adevăr angajează în teatru ideea de valoare, de vocație. Ratarea unui spectacol este o replică a absenței sincerității, valorii textului, „romanului teatral”, un triumf al mediocrității. Piesa care nu se naște într-un destin creativ de excepție nu are nici o șansă să cunoască teatralizarea, durată. Teatrul de azi creează o enormă posibilitate de a construi evenimentului măștile, personajele, memoria, de a te angaja în destinul social, moral, politic, istoric al timpului, al actualității imediate. Piesa de teatru mă asediază cu memoria istoriei, ca memorie a conștiinței, devenindu-mi o formă de a cuceri dialogul cu evenimentul ce își creează ficțiunea „realității”. Literatura dramatică este și o formă de a purta un dialog cu timpul, de a-i străbate labirintul și de a-l pune în scenă, de a-i convoca personajele și de a le justifica alianța cu o lege morală inflexibilă. Istoria, timpul, conștiința, evenimentul, adevărul, memoria, personajul, dialogul creează Textul ce face posibil fluxul dintre el și spectator, lecția de adevăr, de rostire, de iluminare. Locul dramaturgiei în oglinda literaturii se identifică tot mai mult cu respirația poemului, romanului. Ce este o piesă de teatru dacă nu un vast poem cu personaje, cu idei, cu replici, teatralizat de un regizor care nu e altul decât romancierul pus să reconstruiască lumea într-o arhitectură nouă, debordând de viață, păstrind cu sine inima realității?

**3** Ideea de a scrie o **Istorie a literaturii române contemporane** nu este nouă, a circulat, mai circulă, a provocat discuții aprinse, controversate, polemici, dar nimeni nu a scris-o. Totul



a rămas în stadiul de proiect. Se cunoaște cazul lui Alex. Ștefănescu, care a fost ținta unor necruțătoare „replici” când a început să-și publice fragmente în revista „Tomis” din **Istoria exactă a literaturii române contemporane**. Inițiativa de a gândi și de a duce construcția critică pînă la capăt rămîne și pe mai departe o frumoasă utopie. Scriitorul român de azi e un bun teoretician, are o lucidă conștiință estetică, dar nu... suportă critica sinceră făcută din perspectiva istoriei literare, a valorilor. Reacțiile lui de refuz sistematic al adevărului sînt de neînțeles și vor rămîne de neînțeles dacă el nu va fi senin în fața judecării de valoare exacte. O istorie a literaturii nu poate fi confundată cu o... cronică literară, unde nu se valorifică o **operă**, ci un fragment. Istoria e oglinda unor fenomene, o sinteză născută dintr-un spirit de obiectivitate și din raportarea la modele celebre, ea respectă și propune o ierarhie de valori. Ce șanse reale ar avea criticul angajat în scrierea unei posibile, dar foarte necesare **Istории a teatrului românesc de la origini pînă azi**? Cît este de necesară în momentul de față o astfel de sinteză se cunoaște foarte bine, nu o discut. Discuții vor fi de îndată ce sinteza, fragmente din ea vor apărea în reviste. Se vor găsi imediat adversari, „polemiști” ce au să vocifereze. Istoria teatrului e posibilă numai în situația fericită și dezinteresată cînd un colectiv de specialiști s-ar decide să-și încredințeze unui critic de reputație să-și construiască sinteza în afara oricăror „restricții”, „sfaturi”, „revizuirii”, „presiuni” extraliterare. Cine își va asuma acest rol?

Proiectînd să scriu o **Istorie a teatrului românesc de la origini pînă azi**, să întocmesc o tablă de materii cuprinzătoare și în acord cu realitatea istorică și socială, nu aș ezita să o deschid cu cea mai tragică piesă a neamului românesc: destinul dacilor, moartea lui Decebal la Sarmizegetusa, Tragedia dacilor liberi și romanizarea, rezistența eroică în fața năvălirilor barbare, etnogeneza românilor. Sarmizegetusa ca destin, istorie și scenă deschisă a unui eveniment crucial al ființei naționale, supraviețuind tuturor vitregiilor, creîndu-ne o cultură și o civilizație cu un topos păstrat pînă azi. Tot în acest spațiu aș introduce analiza unei alte piese vorbind de identitatea noastră existențială, de filozofia românească: **Miorița**. E vocea tragică a destinului oglîndind măreția conștiinței, voința cosmică de a dura în istorie prin faptă, prin sacrificiu, și de a purta cu noi crucificarea cu o seninătate sceptică. Ar urma **Meșterul Manole**, adică teatralizarea creației înțeleasă ca o imensă jertfă. Sintem întru totul o națiune cu vocația tragicului și literatura dramatică susține pe

de-a-ntregul ideea. Nemăsurat de tragic este și exilul lui Ovidiu, altă piesă aparținînd de data aceasta Pontului Euxin..., cu un personaj care mai așteaptă în superba lui melancolie să fie chemat la Roma... Istoria teatrului românesc ar fi și o viață a destinului conștiinței naționale. Textele dramatice de la **Miorița** și pînă la radiografiile morale și sociale ale lui Dumitru Radu Popescu susțin acest adevăr, această realitate. Criticul care va avea curajul să scrie **Istoria...** va reciti de bună seamă scriitorii clasici, va redescoperi modernitatea și actualitatea, Steaua lui I. L. Caragiale, Lucian Blaga, Camil Petrescu va lumina însă sinteza. Totul vegheat de o conștiință a valorilor. Construcția va trebui să cuprindă viața teatrală, opera regizorilor și actorilor, o fenomenologie a eșecurilor. Piese de Nicolae Iorga cunosc spectaculoase căderi. Camil Petrescu îl urmează în alte condiții sociale și artistice. Aceste „căderi” ar forma fără îndoială un extraordinar „roman teatral”, redescoperind un univers de orgolii, de patimi, de farse, de triumf statornic al veleitarismului, univers ce o dată cunoscut ar modifica imaginea noastră despre lumea ca teatru. Cîte „romane” nu ascund și viața actorilor, regizorilor, scenografilor, „subteranele” unui teatru? Să recunoaștem că orice teatru național cuprinde un fascinant și polemic roman teatral, de care vorbeam mai sus. E timpul ca această **Istorie...** să nu-l marginalizeze, să prindă viață. Cine va scrie însă **Istoria...**?

**4** Se știe: teatrul este, ca și filmul, o sinteză a tuturor artelor, care își creează o poetică originală în funcție de talentul scriitorului, de valoarea creată. E sinteza cu cel mai deschis orizont al realității, al vieții, angajînd conștiința în dialogul direct cu destinul, cu formele lui de existență. Spectacolul teatral construit de un regizor modern trăiește în memoria noastră prin acțiune, prin personaje, prin dialog, dar mai ales prin alianța ce se creează între spațiile sonore ale textului rostit și noi, care știm de-acasă piesa, am recitat-o, i-am creat și noi regia. Ne ducem la teatru ca să ne confruntăm „regia”, spectacolul nostru, cu cel de pe scenă, să privim viața din text, ideile din replici, adevărul din vocea actorului. Esențial în toate e textul. Vocile lui trebuie create, ascultate, făcute să sonorizeze spațiile lumii, ale adevărului, reflexie a oglinzii urmărind să ne convingă de faptul că teatrul e dintotdeauna o lume cu măști, rostitoare.

Anchetă realizată de  
Ioan VIERU

# PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

Mihail Sebastian

## *Feerie și concizie*

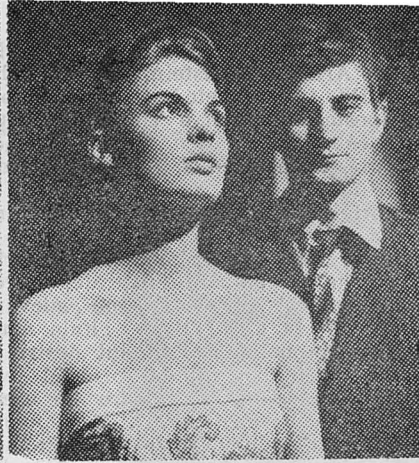


Teatrul, crede Mihail Sebastian în 1935, este înainte de orice „un miraj”, „o ficțiune în care crezi”, „un joc la care participi” (**Rampa**, XVIII, nr. 5124, 10 februarie 1935, p. 1). Spectacolul răspunde astfel „instinctului nostru de feerie, de transfigurare, de evaziune” (ibid.). Estetica sa dramatică, decelabilă cu oarecare efort din cele peste o mie de eseuri risipite în revistele vremii (**Cuvintul**, **Universul literar**, **Contemporanul**, **Tiparnița literară**, **România literară**, **Rampa**, **Reporter**, **Revista Fundațiilor Regale**, **Vremea** etc.) are, așadar, drept coordonate esențiale ideea că teatrul este „spectacol, adică miraj, adică artificiozitate, adică joc” (**Rampa**, XVIII, nr. 5307, 22 septembrie 1935, p. 1). Pe scurt, „o lume de artificii” (**Rampa**, nr. 5294, 7 septembrie 1935, p. 1). Dar, paradoxal, „facticitatea” teatrului va fi aparent negată, în fond dublată, un an mai târziu, de o nouă exigență estetică: adevărul și sinceritatea emoției. În artă, spune dramaturgul, „nu durează (...) decât ceea ce este sincer. Nu durează decât ceea ce reprezintă într-adevăr un mod de simțire”. (**Rampa**, XIX, nr. 5409, 25 ianuarie 1936, p. 1). Numitorul comun al ideilor sale estetice — atît în 1928, cînd vorbește despre „simbolul inaccesibil” sau „raționalismul casnic” la Ibsen (**Cuvintul**, IV, nr. 1046, 15 martie 1928, p. 1—2), cît și în 1935, despre „omul simbolic” al lui Bernstein — este însă ființa umană reală, „adevărul oamenilor”, „bucata de viață completă” (**Cuv.**, IV, nr. 1049, 24 martie 1928, p. 3), „viața directă, umanitatea simplă” (**Rampa**, XVIII, nr. 5150, 13 martie 1935, p. 1), „gestul viu, bătaia

de inimă, strigătul cald” (ibid.). Într-un timp al crizei economice și culturale, valoarea supremă rămînea, așadar, pentru Mihail Sebastian, viața: „O artă nu este niciodată mare, dacă ferestrele ei nu sînt deschise spre viață” (ibid.). În acest caz, mirajul, ficțiunea, jocul ar trebui înțelese ca modalități de transfigurare a realității de gradul II, care să exorcizeze și să facă posibilă, suportabilă, realitatea de „gradul I”. **Jocul de-a vacanța**, **Steaua fără nume**, **Ultima oră**, **Insula** inaugurează tocmai acest spațiu-timp al irealității necesare, din care personajul evadează finalmente, recuperînd astfel realitatea cotidiană, concretă, obiectivă, realitatea-destin a condiției sale „umane”.

Ideea că „a crea oameni nu înseamnă în ultimă instanță decît a crea timp” (**Revista Fundațiilor Regale**, ianuarie 1935) sau intuiția că romanul proustian este construit pe „două timpuri de calitate diferită” (**R.F.R.** IV, nr. 10, octombrie 1937, p. 180—184) aveau probabil să-și găsească confirmarea în structura dramatică binară, practică în **Jocul de-a vacanța** (1938), în **Steaua fără nume** (1943) sau în **Ultima oră** (1946): de o parte, timpul real, obiectiv; de cealaltă, timpul ireal, subiectiv, timpul carnavalesc, care suspendă istoria, declanșînd o răsturnare a valorilor. Piesele lui Mihail Sebastian par astfel construite după tehnica picturală, folosită și de Gide în **Falsificatorii**, numită „en abîme”. Numai că, de astă dată, în „ogîndă” nu se mai află realitatea, ci imaginarul. Ogînda „neagă” realitatea. Este defulare și sublimare, totodată: „o delicată păcăleală, o subtilă păcăleală,





„Cupiul imposibil” Miroiu-Mona („Steaua fără nume”) îi va atrage întotdeauna pe actori, iie ei consacrați (stînga, Radu Beligan și Marietta Deculescu, în spectacolul Teatrului Național, stagiunea 1956—1957) sau debutanți (Ilinca Tomoroveanu și Ion Caramitru, în producția de absolvență, I.A.I.C., stagiunea 1963—1964)

care le subjugă. „Îți modifică optica, te obligă să-ți părăsești criteriile de om sigur”. (Rampa, XVIII, nr. 5124, 10 februarie 1935, p. 1). Iar emblema acestei subtile dialectici între aparență și esență, identitate și alteritate este **masca**: „«Omul cu mască» este poate jocul însuși al artei, în expresia cea mai simplă a acestui joc. Raporturile dintre om și mască sînt raporturile dintre realitate și imaginație, dintre luciditate și vis, dintre adevăr și feerie”. (Rampa, nr. 5137, 25 februarie 1935). De remarcat că atît steaua necunoscută a profesorului Miroiu, vila Weber sau cabana lui Grodeck, ca și insula mult visată sau expedițiile lui Alexandru cel Mare „văzute” de Andronic sau de Magda constituie tot atîtea ipostaze ale măștii, care pentru Mihail Sebastian „exprimă și satisface această nevoie de «a păși dincolo»” (id.). Insula, steaua, vila sînt spații ale jocului, adică ale „pășirii dincolo”. Masca inaugurează astfel o dialectică „negativă”: „să readuci teatrul la vechea tehnică a măștilor elene și să substitui unui conflict adîncit și puternic, unor personaje multiple și vii, o cutie și un joc pueril de paiețe (...). La această ultimă simplificare de mijloace și posibilități, la această naivă artă a măștii și a șarjei, aș limita (...) problemele teatrului și mai ales problema și existența comediei”. (Cuv. V, nr. 1601, 5 octombrie 1929, p. 1—2). Sînt negate identitatea în favoarea alterității, unitatea în favoarea diversității. Masca simplifică și amplifică. Reduce și multiplică. Generează feerie și concizie. „Dincolo de noi sînt atîtea vieți posibile. Le vom căuta, le vom închipui. Masca ne ajută. Masca ne transfigurează. Ea împlinește ușor miracolul acestei călătorii în afară de noi”. (Rampa, 25 februarie 1935,

loc. cit.). Motiv baroc, comparabil cu „vălul Popeei”, cu „păunul” și „Circu”, masca — în orizontul aceleiași dialectici „negative” — se poate citi și ca textură onirică. Visul neagă „autoritatea paternă” a realității. Timpul II, timpul irealului, este una din dimensiunile revoltei, ale eliberării de tirania matriceală: „Un joc deci, un fapt de libertate...” (ibid.). Dacă existența cotidiană, inautentică, minată de grijă și angoasă, se află sub semnul lui Cronos, al timpului devorator, simbol al „autorității paterne”, jocul, „vacanța”, reveria răstoarnă valorile diurne și instaurază regimul nocturn al lui Anti-Cronos, al existenței autentice. Astfel, paradoxal, adevărata identitate este aceea ipotetică: imaginară, posibilă, „falsă”. Faptul de a trăi în timp, în istorie, fiind resimțit ca profund tragic, personajului nu-i rămîne altceva decît să aspire către începuturi, către faza pre-temporală, către originea regeneratoare. Sigur, piesele lui Mihail Sebastian sînt — fapt nerelevat pînă acum — scenariu aproape „mitice” ale înclătării tragice dintre timp și om. Dar timpul nu este numai un Saturn, simbol mitic, pasibil de psihanalizări, după cum nici personajul nu poate fi doar un Oedip construindu-și sirguincios complexul, ostilitatea filială. Timpul este în primul rînd istorie, resimțită spenglerian, crepuscular. În al doilea rînd, timpul este „celălalt”, alteritatea, care trebuie negată pentru ca „personajul” să-și poată afirma identitatea. Autoritatea („paternă”) a timpului, intuită implicit ca alteritate, este înfruntată în multiplicitatea ipostazelor sale afirmative sau negative. Astfel, teatrul, atît cel românesc (A. Davila, M. Sorbul, V. I. Popa, G. Ciprian, V. Eftimiu, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Valjean etc.),

cît și cel european (Ibsen, Claudel, Pirandello, Arnold, Bernstein, Pagnol, Achard, Anouilh, Cocteau etc.), ca mod temporal, ca ipostază de a fi a Timpului „saturnian“, este văzut într-o permanentă „criză morală, criză artistică (...), criză de ordin spiritual“ (**Rampa**, XVIII, nr. 5294, 7 septembrie 1935, p. 1). Desigur, putem interpreta diagnosticul de „criză“ drept o modalitate de revoltă împotriva autorității („paterne“) temporale-teatrale. Acestor „tați vitregi“ li se opune adevăratul „tată“ : I. L. Caragiale — „linia mare a teatrului românesc“, „filonul nostru dramatic original“ ; „numai prin el teatrul românesc există ca valoare de creație“ (**Rampa**, XVIII, nr. 5297, 11 septembrie 1935, p. 1). Dar Caragiale, devenit model, deci constrîngere, va fi „negat“ tacit de autorul **Steiei**... tocmai prin refuzul epigonismului, al înscrierii dramaturgiei sale în siajul caragialian.

Există totuși o soluție a crizei — de inspirație nietzscheană, frecventă în epocă (v. *Mircea Eliade*) — eterna întoarcere la origini, care rezolvă pașnic la nivel literar-estetic și „complexul oedipian“ (cu minusculă, întrucît relația cu Oedip este doar metaforică !): „spre izvoarele vie ale emoției, ale sensibilității“. (**Viața Românească**, XXXI, nr. 5, mai 1939, pp. 96—101). Urmînd învățătura presocraticilor, a lui Vico și Croce, dar mai ales a lui Copeau, pentru care teatrul „este poezia“ (**R.F.R.**, VII, nr. 5, noiembrie 1940, p. 414—417), Mihail Sebastian pledează pentru o „poetizare“ a teatrului și o „deșteatralizare“ a interpretării (**V.R.** XXX, nr. 4, aprilie 1938, pp. 115—118). Încă din 1928, Mihail Sebastian, meditănd asupra lui Ibsen (**Cînd noi, morții, vom învia**), nota : „poezie de teatru mai inspirată nu cunosc“ (**Cuv.** IV, nr. 1049, 24 martie 1928, p. 3). Ideea, reluată într-un eseu despre Giraudoux (**Rampa**, XVIII, nr. 5307, 22 septembrie 1935, p. 1), o regăsim și în cronică prilejuită de punerea în scenă a dramei lui Gerhardt Hauptmann, **Clopotul scufundat** : „poezia își recapătă drepturile sale în teatrul nostru“. (**V. Rom.** XXX, nr. 12, decembrie 1938, pp. 130—136). Ca să iasă din „sterilitate“ și să devină un „mod viu de expresie“, teatrul — crede autorul **Insulei** — trebuie „să vină spre Claudel“ (**V. Rom.**, XXXI, nr. 5, mai 1939, pp. 96—101). „Poeticitatea“ devine astfel, pentru Mihail Sebastian, criteriul (axiologic) al teatralității, al dramaticului. Teatrul fiind o artă care „s-a pierdut și se pierde prin mediocritate, prin lipsă de contact cu poezia și gîndirea“ (**R.F.R.** V, nr. 9, septembrie 1938, pp. 660—664), Mihail Sebastian demonstrează atît în eseurile sale, cît și prin dramaturgia sa că „singură poezia — un suflu răscolitor de poezie, care să doboare la pămînt toate

rețetele de tehnică, toate poncifurile actoricești, toate procedeele mecanice —, singură poezia e în stare să salveze teatrul“ (**V. Rom.**, XXXI, 1938 loc. cit.). Dar „gîndirea, poezia, meditația“ (**V. Rom.**, XXX, nr. 10, octombrie 1938, pp. 98—100) — modalități de captare a autenticității morale — sînt grefate pe un „antiretorism“ principal aprioric. Teatrul, în viziunea estetică a lui Mihail Sebastian, e un „instrument care nu înregistrează decît ceea ce e apăsător, excesiv, categoric“ (**V. Rom.**, XXX, nr. 4, aprilie 1938, pp. 115—118) ; e „o artă de procedee sumare“ (**V. Rom.**, XXX, nr. 10, octombrie 1938, pp. 98—100). Altfel spus, în teatru „conciziunea și prolixitatea“ nu sînt generate de dilatări metaforice, ci de „logica faptelor“ (ibid.). Deoarece „teatrul este o artă de coeziune. El precipită, rezumă, procedează sumar“ (**V. Rom.**, XXXI, nr. 4, aprilie 1939, pp. 104—106). Trîndu-și estetica — diseminată, „nesistematică“ —, ca și dramaturgia de altfel, cu o pasiune intelectuală intransigentă, egalată doar de austeritatea stilistică și de idealurile sale morale de înaltă severitate clasică, Mihail Sebastian a considerat întotdeauna sobrietatea, măsura, adevărul, cultul valorilor eterne drept esențiale și le-a servit fără ostentație, cu neliniștita conștiință că „pe «scîndura goală» nu mai e loc decît pentru lumina poeziei și pentru flacăra dramei“ (**R.F.R.**, VII, nr. 5, mai 1940, pp. 414—417). Visînd un teatru care să violeze „platitudinea pînă la rărunchi, pînă la sînge și pînă la oroare“ (**Cuv.**, nr. 1658, decembrie 1929, p. 1), „un teatru care să vorbească despre teatru, de marile sale drame și comedii, despre muncă, despre pîine, despre condiția tragică a omului, despre libertatea lui, despre frumusețea majestuoasă a lucrurilor mari și simple“ (**V. Rom.**, XXXI, nr. 5, loc. cit.), Mihail Sebastian a realizat practic un „teatru de pasiune“ (**Rampa**, XVIII, nr. 5150, 1935 loc. cit.), o „lume de artificii“, (**Cuv.**, V, nr. 1609, 12 octombrie 1929, pp. 1—2), deoarece a știut să descifreze „țesătura dinlăuntru, marea și profunda necesitate spirituală“ a înîmplării, angrenînd-o astfel în logica vieții, în ritmul ei (ibid.). Condiție esențială pentru ca teatrul să fie o „artă simplă, directă, vizuală“ (**Rampa**, XVIII, nr. 5124, 10 februarie 1935, p. 1). Desfășurată între „feerie“, care implică libertatea totală, și „conciziune“, care presupune stringența ironică a unei logici „eidetice“, estetica dramatică a lui Mihail Sebastian, parțial aporetică, rămîne în continuare un fascinant și fertil domeniu insuficient explorat, atît de critici, cît și de dramaturgi.

Narcis ZĂRNESCU



## O „victimă“ teatrală uitată: Tolstoi



**Cronologie dramaturgică.** Preocupările lui Tolstoi în legătură cu teatrul sînt detectabile în creația sa de prin 1863, cînd, în decembrie, începe comedia **O familie contaminată**. O va termina în februarie anul următor, cînd îl găsim, la Moscova, foarte interesat de punerea ei în scenă. **Jurnalul** său<sup>1</sup> dă o imagine convingătoare asupra realizărilor tolstoiene în materie de teatru, dar și asupra modalității sale proprii de meditație asupra specificului genului dramatic.

Frecventînd constant spectacolele teatrale, Tolstoi nu îndeplinea nici o obligație mondenă, așa cum era ea statuată de modelul societății ruse, de influență occidentală, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Spectacolele și lecturile pieselor unor autori (Shakespeare, Molière, Ibsen, Alfieri, Cehov, Ostrovski etc.) prilejuiesc dese comentarii în **Jurnal**, chiar dacă neînțelegerea unor valori mai vechi (Shakespeare) sau mai noi (Ibsen) poate dezorienta.

Înainte de comedia **O familie contaminată**, Tolstoi a mai lucrat la cîteva proiecte pe care nu le-a dus pînă la capăt: **O familie de nobili**, **Comedia din viața lui Ofenka**. În 1866 redactează o primă variantă a comediei **Nihilistul**, care a fost terminată în vara aceluiași an și a fost reprezentată la moșia sa de la Iasnaiă Poliana. Din 1866 pînă în 1886, Tolstoi nu mai realizează nimic notabil în materie de teatru, perioada fiind în întregime a romanului: acum sînt elaborate și terminate **Război și pace** și **Anna Karenina**. În lunile octombrie și noiembrie ale anului 1886 este realizată prima dramă valoroasă, **Puterea întunericului**, a cărei reprezentare este interzisă de țară în 1887. Drama va avea însă un destin scenic european, fiind reprezentată în premieră

absolută la recent înființatul „Théâtre libre“ al lui Antoine, la 29 ianuarie 1888. O altă comedie a sa, **Roadțele învățaturii**, va avea o gestație mai lentă (1885—1890), ea fiind, ca mai toate piesele tolstoiene, reprezentată la Iasnaiă Poliana și abia mai tîrziu, în 1894, pe scenele din capitală și din provincie. Primul gînd despre drama **Și lumina luminează în întuneric** datează de la sfîrșitul lui 1895, dar lucrul efectiv începe o dată cu anul următor, cînd „comunică într-o scrisoare că a vizionat **Regele Lear** și **Hamlet** la un teatru din Moscova pentru a-și verifica atitudinea față de Shakespeare“<sup>2</sup>, exprimată public prin studiul din 1903, **Despre Shakespeare și despre dramă**. Elaborarea acestei piese este ținută într-un relativ mister. O referire la ea apare în **Jurnal** la anul 1900 (o numește „drama mare“, spre a o deosebi de „drama mică“ — **Cadavrul viu**), în paralel cu scrierea „dramei comediei“ **Cadavrul viu**, despre care vorbește în decembrie 1897 și pe care nu o va termina. Oricum, ambele vor apărea în 1911.

O ultimă realizare a lui Tolstoi este piesa **De la băutură toate relele** (1910), cu care încheie această succintă cronologie tolstoiană în materie de creație dramaturgică.

★

Este interesant faptul că în **Jurnal** sînt notate adesea aprecieri despre caracterul specific al genului dramatic, fie din punctul de vedere al literaturii, fie prin comparație cu specificul altor arte. Acestea, alături de studiul despre Shakespeare, reprezintă contribuțiile teoretice ale lui Tolstoi la teatrologie. Observînd lecturile sale din autorii dramatici și, în același timp, simpatiiile și antipatiile pen-

tru un scriitor sau altul, pe de o parte, și, pe de altă parte, dacă ținem seama de faptul că sfârșitul secolului al XIX-lea a produs un raport complex pe plan european între structura romanescă și cea dramatică, se poate afirma că poziția sa ca dramaturg n-a fost neglijabilă. Situația teatrului său, mai ales a celor două realizări mai valoroase, **Puterea întunericului** și **Cadavrul viu**, a devenit susceptibilă de alte aprecieri atunci când s-a observat că „diferitele «scene libere» naturaliste din Germania, Franța și Anglia prezentau, de cele mai multe ori, printre primele piese din repertoriu, **Puterea întunericului** ca pe o presu<sup>1</sup>asă paradigmă a dramei naturaliste“<sup>3</sup>.

\*

**Evoluția romanului și structura dramatică.** Pentru a ne explica această situație trebuie să remarcăm de la început că, fără a aduce o modificare substanțială a formei dramatice, unele din piesele lui Tolstoi s-au impus ca rezultat al mai multor factori. Este vorba, în primul rând, de emergența romanului rus, care, prin Tolstoi și Dostoievski, conferă o nouă valoare, mai modernă, spațiului conflictual. Viziunea romanescă se poate sustrage, astfel, unei tiranii a formei, așa cum era cazul în romantism. O încercare similară de evadare o prezenta, în romanul francez, Balzac, prin **La Maison Nucingen**, unde construcția spațiului conflictual permitea personajelor o „privire“ care nu mai e în întregime a naratorului. În general, acest spațiu conflictual reprezintă, cum scrie un exeget, o „zonă de verificare a articulațiilor narrative prin logica evenimentelor exterioare ficțiunii. Cu alte cuvinte, spațializarea devine o șansă a romanului de a depăși, printr-o luptă împotriva sieși, romanescul“<sup>4</sup>. Lupta romanescului are ca efect renunțarea la omnisciența naratorului, proces de o clară evidență la Dostoievski.

Romanele lui Dostoievski realizează un nou statut al personajului, care nu mai este definit, „fixat“, așa cum se procedase în romantism. „Dostoievski — scrie Ortega y Gasset — nu pregătă niciodată să umple pagini întregi cu dialogurile nesfârșite ale personajelor sale. Datorită acestui flux verbal, noi ne saturăm de suflatele lor, iar personajele imaginare dobândesc calitatea de ființe în carne și oase, pe care nu le-ar putea-o conferi nici o definiție“<sup>5</sup>. Tendința spre **structura dramatică** (fapt care l-a determinat pe criticul francez Jean-Loup Bourget să scrie despre romanul menționat al lui Balzac că „nu e nici roman, nici teatru“) era prevestită, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, de Jean Paul, de pildă, care se gîdea la o formă dramatică a struțurii romanești, intenția și chiar realiza-

rea ei fiind regășibile la Gustav Freytag, în romanele sale. În **Amintiri din viața mea** (1887), acesta scria despre romanul său **Soll und Haben** o frază semnificativă: „Structura acțiunii va avea în fiecare roman, în care materialul este prelucrat artistic, o mare asemănare cu construcția dramei“<sup>6</sup>. Aproximarea cea mai hotărîtă însă față de dramatică apare la Dostoievski, de unde și o preocupare constantă a criticii, în cazul său, de a detalia raporturile dintre structura romanescă și cea dramatică. Personajul romanesc este lăsat „singur“, ceea ce reclamă o modificare corespunzătoare a tehnicii prozatorului. „Concentrarea tramei în timp și spațiu (...) — scrie Ortega y Gasset — ne face să ne gîndim la un sens nebănuț pe care îl redobîndesc veneratele «unități» ale tragediei clasice“<sup>7</sup>. S-a recunoscut faptul că această structurare dramatică a formei romanesti Dostoievski a acreditat-o și prin reconsiderarea unor procedee ale romanului-foileton și polițist. „Dostoievski — scrie Șklovski despre **Crimă și pedeapsă** — a renunțat la ideea de a lăsa un mare interval între crimă și pedeapsă, poate pentru că a hotărît să accelereze acțiunea, folosind în cadrul romanului filosofic unele realizări ale romanului polițist“<sup>8</sup>. Comparația cu tragedia apare și la Șklovski, sub formula „acumularea tragicului“, dar primul care a numit romanele lui Dostoievski drept „romane-tragedii“ este, cum se știe, criticul rus Merejkovski (1901).

Marile romane tolstoieni implică personajul sub raportul mișcării într-un spațiu închis care „reprezintă o acumulare esențială a datelor de pe retina personajelor, o captare — și deci o descoperire — a exteriorității sub multiple unghiuri de refracție“. Modalitatea de concepere a romanelor, gestația lor zburcunată, așa cum sînt ele reflectate de **Jurnal**, oferă mai multe semne de mirare. Chiar duc la paradox. Demofilia tolstoiană se vede pusă în situația de a concura în planul creației cu o operă foarte accesibilă. De aici, o inconsecvență care, la Tolstoi, este obișnuită: nerespectarea propriului punct de vedere. După remarcarea unui exeget, „deși nu se reflectă în propriile-i romane, principiul expus de Tolstoi generează polifonia“<sup>9</sup>. Termenul „polifonie“, care, prin critica lui M. Bahțin din **Problemele poeziei la Dostoievski**, a cunoscut o largă audiență în critica romanului, se referă în special la „vocele“, la personajele care se vorbesc. Acesta este elementul care le-a permis lui Dostoievski și continuatorilor formei sale să structureze **dramatic** forma romanescă.

Într-o singură piesă a lui Tolstoi punctul de vedere, remarcat mai sus, pare respectat. Este **Puterea întunericului**, unde



Alexander Moissi  
în „Cadavrul viu“  
de Tolstoi



personajul principal, Nikita, „se vorbește“, dar faptul acesta se produce abia în ultimul act.

Cele câteva caracteristici ale artei romanului în secolul al XIX-lea analizate pînă acum duc la concluzia că universul românesc iese din zona solidității narative în care personajele evoluează inflexibil, pentru a se supune unei scindări. Personajul se susține prin propria-i „voce“, separată, la nivelul scriiturii, de cea a autorului. Insistența asupra personajului este conjugată cu tendința de a edifica un spațiu conflictual care să intre în relație antinomică cu individualizarea condiției personajului. Faza romanului realist, care va începe să-și contureze metoda spre sfîrșitul secolului, va sta sub semnul lui Zola și al paraliteraturii (Introducerea lui Claude Bernard), cînd ultimele consecințe ale realismului vor duce la determinismul biologic și spațial al personajului.

Acesta este contextul în care se produce, paralel cu metamorfoza formei românești, o resurrecție a formelor dramei europene prin abandonul treptat al versului romantic și adoptarea prozei, ceea ce a făcut ca o serie de dramaturgi ai epocii să provină din zona romanului și a prozei, în general: Gorki, Tolstoi, Shaw, Galsworthy, Cehov etc.

Evoluția teatrului european în a doua jumătate a secolului al XIX-lea este marcată de diverse căutări în direcția **formei dramatice, a adecvării spectacolului la reprezentarea realistă**. Se întîmplă în teatru un fenomen sesizat și în roman: pentru o reprezentare realistă a piesei, aceasta trebuia să aibă caracteristici morfologice modificate. În teatrul realist a început să capete întîietate ideea de **mediu** ca element de concordanță

culturală cu tipul societății contemporane respective, pentru că: „în acea epocă nimic nu putea sluji mai bine unui teatru consacrat contemporaneității, decît prezentarea mediului ca element determinant, ca o realitate cu care individul urmează să se confrunte, să i se opună ori s-o modifice“.<sup>9</sup> Aceasta este prima direcție în care teatrul lui Tolstoi, prin **Puterea întunericului**, mai ales, obține un succes notabil.

★

**Ideea de mediu și filiația naturalistă. Puterea întunericului.** Reprezentată, după cum spuneam, în premieră mondială la **Théâtre libre** al lui Antoine, în 1888, piesa a impresionat prin ineditul universului propus, deși, în parte, acest „inedit“ fusese făcut cunoscut publicului, în Franța, prin lucrarea lui de Vogüé — **Le roman russe**. Cu toate acestea, curajul lui Antoine de a experimenta o formă dramatică nouă a fost bine primit de publicul francez, pentru că de la „matineele internaționale“ ale Mariei Dumas, din 1878, nu se mai încercase nimic în Franța pentru a slăbi rigiditatea „protecționismului dramatic“.<sup>10</sup> Interesant este faptul că Zola s-a preocupat permanent de soarta piesei, de traducerea și reprezentarea ei. Îl impresionase realismul profund, departe de determinări exterioare și pitorești. Antoine, temător, îi scria lui Zola<sup>11</sup>: „Fie vorba între noi, mă tem de o mare decepție. Piesa este lentă, personajele obscure, căci nici unul n-are stare civilă“. Obscuritatea personajelor tolstoiene a constituit, mai tîrziu, suportul pe care Maeterlinck își construia antecedenta în linia dramei simboliste (Ibsen, Tolstoi). În epocă, însă, Zola a

---

# TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

---

## Ce ne spun recitalurile

Portretul artistului la tinerețe, la bătrânețe, atelierul artistului, autoportret -- iată teme (adesea și titluri) pe care le întâlnești în creația celor mai mulți pictori. De azi și dintotdeauna, de aici și de pretutindeni. Este vorba, desigur, de nevoia mărturisirii, a unei destăinuirii explicite (pentru că, implicit, orice creație conține o destăinuire), dictată de sensibilitatea artistului, poate și de dorința permanentă de a strânge și a da mereu noi expresii comunicării intelectuale și sufletești cu publicul.

Aceeași tentație a confesiunii, a dialogului între patru ochi cu spectatorul am recunoscut-o — și ne-a interesat în mod deosebit — la câteva dintre recitalurile actricești ale ultimelor două stagii: **Actorul** (Mihai Mălaimare), **Aulograf** (Eugen Cristea) și **Stop! În top... Daniela** (Daniela Anencov). Sînt spectacole diferite ca factură, ca personalitate (chiar dacă, aparent, ele se aseamănă), diferite și ca nivel artistic, dar ele se întîlnesc în dorința de a vorbi despre condiția actorului, despre bucurii, greutăți, neliniști, speranțe și deznădejdi „personale” pe care în mod obișnuit machiajul le acoperă pentru a contura deasupra lor bucurii, greutăți, neliniști, speranțe și deznădejdi ale personajelor.

Interpreții (poate e mai corect spus **autorii**, deși există, desigur, colaboratori; sau, și mai corect, **eroii**) recitalurilor, toți trei, sînt actori maturi, siguri pe mijloacele lor, actori pe care publicul îi cunoaște, îi recunoaște, cărora nu le-au lipsit rolurile în care să-și probeze disponibilitățile, talentul. Tocmai de aceea, dorința de a arăta ce pot, ce știu, ce-au învățat, în ce moment al devenirii lor artistice se află (dorință întru totul legi-

timă, al cărei prim beneficiar este publicul) rămîne, într-un anume sens, în planul doi al interesului, în prim-plan impunîndu-se autenticitatea, valoarea, expresivitatea și chiar, să nu ocolim cuvîntul, gravitatea confesiunii. Și credem că în acest punct se și despart, valoric, cele trei recitaluri. Și ne gîndim la miza mai modestă pe care și-o propune Daniela Anencov, dezvăluindu-ne mai cu seamă „mici secrete” ale scenei (din aria machiajului, a diferențierilor fizionomice prin mimică, recuzită etc.) și mai puțin marile, tulburătoarele ei taine. De aceea, confesiunea nu tinde a fi o posibilă profesiune de credință, ci rămîne la stadiul mai nepretențios al unei posibile ruerici de almanah: **Știați că...?** (...actorii se machiază, poartă pălării, peruci, utilizează luminile de scenă s.a.m.d.). Este vorba, incontestabil, nu despre modestia posibilităților artistice (actrița a dovedit nu o dată, nu într-un singur rol, că realizarea unui recital îi este la îndemînă, că i se cuvine cu prisosință), ci despre construirea spectacolului ca o suită de momente mai mult sau mai puțin izbutite și nu ca dezvoltare coerentă, armonioasă a unei idei anume.

Machierea în fața publicului, alcătuirea unei măști de teatru în fața spectatorilor o întîlnim și în **Actorul**, dar aici scena dobîndește alte dimensiuni, ținînd de un gînd, nu de un gest. Cele câteva obiecte de recuzită, detaliile de costum sînt alese și ele pentru a fi **semne** și nu doar un joben, o redingotă, o oglindă. Puterea de sugestie ce li se acordă compune universul scenei dincioa de imaginea cunoscută de orice spectator. În **Actorul**, confesiunea este meditație, dezvăluirile nu țin de tehnica scenei, ci de trăirile artistului, de drumurile lui către sine și către alții. Mălaimare ne arată





Mihai Mălaimare („Actorul“)

ce știe, dar și ce-l frământă; cu siguranță, uneori chiar cu orgoliu, dar și cu melinști, cu sentimentul unei necesare limpeziri ulterioare.

Tot la condiția actorului se referă și **Autograf**, dar unghiul, punctul de plecare și, inevitabil, concluzia sînt altele. Eugen Cristea ne vorbește despre actorul Eugen Cristea și nu este în această afirmație nici o undă de maliție, nici o dezaprobare ascunsă. Pentru că mărturisirea izvorăște spontan, sincer, cu luciditate, dar și candoare, nu din lipsă de modestie, ci parcă din dorința confruntării cu un prieten asupra drumului profesional parcurs. Momentele de pantomimă, de dans, muzică, imitații apar mai mult ca o recapitulare a unor etape sau încercări (nepărăsitate acum, desigur, dar aflate la ceasul necesarei înmănunchieri într-un tot), și mai puțin ca o „demonstrație de forțe“. Și dacă, după ce au văzut **Actorul**, spectatorii se vor simți îndemnați să privească mai cu luare-aminte, mai fără prejudecăți (în roz sau în negru), pe autorii unor personaje care i-au captivat; și dacă, după ce au fost părtași la convorbirea „de suflet“ din **Autograf**, spectatorii vor reuși să discearnă cu mai mare finețe în amalgamul de trăiri, experiențe, disponibilități topite într-un rol, chiar într-un rol de mică întindere; și dacă scriitorii și oamenii de teatru se vor convinge cât de interesantă experiență artistică este scrierea



Daniela Anencov („Stop! În top... Daniela“)



Eugen Cristea („Autograf“)

unui text pentru un actor anume (Mircea Dinescu pentru **Actorul** și George Arion pentru **Autograf**) înseamnă că avem suficiente temeieri să aplaudăm inițiativa de a încredința actorilor „povara“ unui recital, a unui „portret al artistului la maturitate“. Sau, de ce nu? și la tine-rețe.

Cristina DUMITRESCU

# Despre critică și critici într-o polemică ce nu și-ar fi avut rostul

Nu m-aș fi pronunțat asupra stării actuale a criticii dramatice, dacă n-aș fi citit articolul lui Serafim Duicu din trecutul număr al revistei „Teatrul”, articol interesant din mai multe puncte de vedere. Mai întâi pentru că sînt cuprinse în el păreri pe care le întîlnim adesea la persoane care, neocolind arta teatrului, citeșc sporadic critică de teatru, și chiar printre oamenii de teatru, actori, sau scenografi (mai cu seamă) nemulțumiți de a se vedea prea puțin prezenți în conștiința criticilor. De asemenea, articolul prezintă și unele prejudecăți, de pildă, aceea că o condiție de a te pricepe într-o artă este de a rata în acea artă. În fine, articolul incită și prin tonul său sentențios și atitudinea de condamnare în bloc a întregului corp de critici considerați ca neaveniți, fie prin pregătire (cei mai mulți sînt filologi, desigur), fie prin vocație (autorul insinuează lipsa de vocație), aceștia fiind „respinșii” criticii literare sau cei ce au abandonat sau au rămas în urmă, într-un maraton de mai lungă durată al acesteia. Considerîndu-i astfel, Serafim Duicu își ia obligația să-i învețe pe criticii de teatru și cum se poate scrie o cronică dramatică la obiect, nu așa, pe pereți, cum obișnuiesc ei, și îi trimite și la un manual pe care îl consideră exemplar, anume la cronicile dramatice ale lui Mihai Eminescu, pe care, ca un bun îndrumător, le-a și citit, pentru a scoate exemple, cu care să-și illustreze opiniile.

Ca unul care am comentat cronicile dramatice ale geniului național\*, încercînd să disting concepția estetică a tînarului de 27 de ani — această vîrstă o avea Eminescu pe cînd scria la „Curierul de Iași” cronică dramatică —, așadar, ca unul care am consultat acest manual, nu pot fi decît de acord cu Serafim Duicu, că e bine să-l recitim pe Eminescu, cu beneficiu pentru noi. Dar, cu bună dreptate, ne-am putea întreba de ce numai pe Eminescu, de ce nu și pe Camil Pe-

trescu, Mihai Dragomirescu, care au scris și ei cronică de teatru, sau pe publiciștii ce s-au dedicat genului, ca Nicolae Carandino? Întrebările rămîn o retorică goală, căci Serafim Duicu ne-a dat și răspunsul: pentru că Eminescu a ratat în teatru, căci a vrut să se facă actor, și ne fulgeră amintiri din cultura noastră de liceeni, că adolescentul fugise într-adevăr cu trupa lui Tardini, dar că apoi audia cursuri de filozofie la Universitatea din Viena și că, întors în țară, ca redactor la „Timpul”, el, omul civic, pe cale să devină poet național, își scria articolele politice identificîndu-se peste interesele de partid cu nevoile și durerile țării, activitatea de cronicar dramatic rămînînd cu totul marginală, într-atît de marginală, încît putem conchide că Eminescu a ratat ca actor nu pentru a ajunge critic dramatic!

Mulți poate să fi ratat într-o profesiune oarecare, — Rebreanu a ratat cariera de ofițer —, și cine este oare cel care n-a ratat în viață, căci, vorba unui filozof, numai rața nu ratează, că e rață.

I-am fi putut spune preopinentului nostru că a exercita profesiunea de cronicar dramatic presupune vocație, ca și pentru critica literară, proză, poezie, dramaturgie și alte activități, deopotrivă de admirabile și admirate, i-am fi putut-o spune, dacă n-ar fi fost convins dinainte. I-am mai fi putut spune că genul cronicii de teatru este altul decît cel al criticii literare, dar și de această dată găsim poarta deschisă. Această coincidență de opinii ne-ar pune în incurcătură dacă nu ne-am aminti că și în coincidență întîlnim opoziția. Și nu înseamnă că vom căuta nod în papură dacă vom aminti aici cîteva din rosturile rezumării textului dramatic, pe care orice critic onest o face în cronică sa, dar care autorului nostru i se pare superfluă, căci, după spusele Domniei sale, dacă textul e clasic se presupune a fi cunoscut, iar dacă e contemporan și deci mai puțin sau deloc cunoscut e receptat prin spectacol. Or, rostul rezumării nu se reduce la a face cunoscut cititoru-

\* Vezi „Teatrul” nr. 1, 2/1980.



lui subiectul piesei, ci, de cele mai multe ori, face parte tocmai din demersul critic, rezumarea fiind o retragere spre schiță, văzută ca o structură esențială a fenomenului spectacolului, constituind astfel motivul principal al judecăților de valoare. Criticul nu rezumă, așadar, numai pentru a ne informa despre subiect (mîthos), ci și pentru a așeza faptele în lumina unei ideatici, urmărind motivații etice și dianoetice pe care spectacolul le va pune sau nu în valoare. Sînt de acord că în unele spectacole, mai cu seamă contemporane, textele apar trunchiate, deformate, transformate, fapt care scandalizează pe autori și pe criticii (avizați) și că se face necesară tocmai stabilirea diferențierilor dintre textul tipărit și cel perceput prin spectacol — act critic de oarecare dificultate, pe care, îl asigur pe autor, majoritatea criticilor nu îl ocolesc, aceasta tocmai în virtutea faptului că au formație filologică. Dar pentru autorul nostru tocmai această formație e o piedică în analiza actului teatral. Criticii sînt amendați ca „nespecifici“ în minuțiozitatea conceptelor teatrale și, mai cu seamă, în recunoașterea semnelor teatrale. Această nespecificitate (ori necunoaștere) i-ar face timizi în analiza spectacolului propriu-zis, fie prea „generalizanți“ — apelînd adică la termeni valabili pentru oricare alte realizări. De pildă, în ce privește interpretarea actorului, s-ar recurge la termeni evazivi care s-ar potrivi și unui performer sportiv. Fără a fi pornit împotriva unor calificative prea generale ca: **foarte bun, corect, plauzibil, excelent, meritoriu** — sînt exemplele autorului — vom conchide că acel critic care le utilizează fără discernămint, este un critic prost. Cazurile sînt rare în critica de astăzi. De obicei, criticul discerne parti-

cularitatea jocului actoricesc și o califică tocmai prin acești termeni generali incriminați aici sau prin alții, căci orice particular, să ne reamintim, este format din note ale generalului și nu din altceva se compune și discursul critic. Această dramă a limbajului (vezi Hegel — **Știința logicii**) o suportăm cu toții, de la critic pînă la creatorul propriu-zis. O suportă și regizorul și chiar actorul, care spre deosebire de ceilalți artiști, lucrează în și cu propria sa substanță psihofizică. O dori el foarte mult să se vadă în aprecierile criticului, pentru că nu ar avea distanță față de „prestația sa“ — utilizăm termenul autorului —, dar pentru a se vedea el trebuie tocmai să particularizeze limbajul generalizant al expresiilor (mijloacelor sale) artistice, ceea ce adesea nu se prea întimplă.

Ca și Eminescu pe vremuri, observăm și azi că jocul unui actor e natural sau afectat, că accentul logic în frazare este sau nu este greșit, că vocea este din cap sau din piept etc., dar rareori ne întîlnim cu neajunsuri de acest ordin. Demersul critic s-a nuanțat și s-a îmbogățit pe măsură ce publicul a devenit mai exigent, și, mai cu seamă, pe măsură ce teatrul însuși s-a transformat, aș zice, din temelii. Pe scenele profesioniste evoluează actori care au învățat în institut modalități de expresie variate și, în orice caz, au depășit problema accentului logic și a celui gramatical.

Desigur, ne alăturăm confratelui nostru în pledoaria sa pentru actori, convinși că fără ei nu se poate teatru, dar nici numai cu ei. Teatrul rămîne o artă sincritică, fapt care-i dă criticului de teatru, într-adevăr, multă bătaie de cap.

**Constantin RADU-MARIA**



## Sorana Coroamă Stanca:

### „Artistul nu are dreptul la nostalgie“

*O cameră intimă, degajând, ca un parfum, o atmosferă de echilibru și sete de frumos. Regizor, profesor, dramaturg, conducător de instituții teatrale, Sorana Coroamă Stanca este un interlocutor plin de farmec și limezime, de aceea primejdia este ca reporterul să nu se poată lămuri: conversația pare greu de închis în spațiul strîmt al citorva pagini. Ne-ar trebui o carte... Și totuși...*

— Ce credeți despre „stil“ în arta regizorală? Sintetiți pentru un stil al regizorului, sau pentru un „stil potrivit“ — cum ar zice Caragiale — fiecărui spectacol, în funcție de piesă și de autor?

— Cred că ar trebui să existe o amprentă a regizorului, foarte marcată, depinzind de personalitatea lui, de formația culturală și intelectuală, de experien-

ța sau de lipsa lui de experiență. De posibilitatea lui de a se obiectiva în subiectivism. Amprentă și nu stil, acesta depinzind foarte mult de opera abordată. Desigur că amprenta este a unei perioade, căci și regizorul, ca orice artist, e supus unei deveniri. Vorbim de „perioada bleu“ a lui Picasso sau de „perioada albă“ a lui Grigorescu. Sint și pentru regizor etape firești, în care se face simțită o anumită „culoare“ a jocului scenic, și chiar a sistemului de simboluri propus de el. Aici își spune cuvîntul fidelitatea sau non-fidelitatea față de opera literară, dar nu numai față de ea. Modalitatea de a o gândi depinde și de momentul cultural în care spectacolul iese la lumină. Există idei care plutesc în aer, idei care s-au împlinit sau care sint pe cale de a fi împlinite, și care influențează în mod evident felul nostru de a ataca un text. Totuși, amprenta personală trebuie să fie clară, vizibilă.

Or, constat cu nedumerire că multe spectacole, astăzi, sint interșanjabile, că apare mai puternic marca atmosferei culturale decît marca individualității creatoare a unui regizor sau a altuia. Este o problemă care ține, nemijlocit, de acea cultură de bază a artistului, cea care precede opțiunea lui profesională.

— Cultura clasică, în sens etimologic, cultura care structurează și te ajută să structurezi un sistem de valori.

— În sensul ăsta e bine zis clasică, precizînd că nu e vorba despre „academicism“.

— Atunci cum ați defini conceptul de „modernitate“, cu privire la spectacolul teatral?

— E greu. A fi al epocii? A utiliza acele mijloace de expresie care sint, în același timp, cele mai accesibile, dar și cele mai percutante, într-un anumit context teatral și social? În felul ăsta, termenul se aseamănă oarecum cu cel de „actualitate“. În nici un caz să nu-l confundăm cu „la modă“. Revenind la stil, aș zice că modernitatea e adecvarea dintre operă, modalitatea în care este transpusă scenic și cerința unui moment social.

— Și din conflictul dintre tipul de operă și modalitatea montării poate să iasă ceva...

— Chiar foarte mult, uneori. O luptă a contrariilor, dar și a asemănărilor, care adîncește și amplifică mesajul, care face vad ideilor universale. Oricum, pornind la lucru, regizorul are datoria de a pleca



de la niște date extraordinare de simple, ca genul, stilul, mesajul. El nu este obligat să le respecte limitele, mai mult sau mai puțin rigide, dar e obligat să le cunoască și să le înțeleagă. E periculos să negi datele primare ale textului și ale autorului, chiar dacă textul sau autorul se contrazice uneori. Sau contrazice epoca dată. Găsește că în teatrul modern este prezentă adesea această tendință spre eludarea genurilor și spre amestecul stilurilor, chiar din pornire.

Există, mai apoi, o tendință de „a face altfel”, fără ca spectatorul să poată afla în raport cu ce și cu cine „altfel”. În copilăria și în adolescența unui om, acest „altfel” e natural, pentru că, în formare, fiecare e nevoit să se delimiteze de ceilalți, ca să-și organizeze conștiința și lumea. Încercînd totul. Întrebarea este dacă într-un teatru adult, cum este cel românesc de astăzi, mai e necesar să se treacă, la fiecare generație, încă o dată prin pubertate. Am convingerea că școala noastră de teatru și-a câștigat maturitatea și și-o poate asuma fără nici un risc.

**— Care este miezul confruntării — ireconciliabile și mereu conciliate — dintre actor și regizor ?**

— Munca unui regizor are de parcurs niște etape precise. Care, sigur, pot fi intervertite, de la caz la caz. Un regizor nu poate însă începe lucrul cu actorul pînă nu și-a cristalizat concepția și viziunea. Nu este permis ca ele să fie improvizate. Iar lucrul cu actorul e o îndatorire absolută. Nu cred în spectacolele născute exclusiv din voința regizorului. Care fac abstracție de conlucrarea cu omul de pe scenă, ca și de posibilitățile lui reale. Această muncă are și un caracter pur pedagogic, fără să ne imaginăm vreo clipă că regizorul poate sau trebuie să refacă ceea ce a făcut institutul de teatru. E necesar să decupezi cu actorul, direct, suita de momente care, în concepția ta, sînt momentele-cheie, convingîndu-l și implicîndu-l în această concepție. Convingîntea poate fi pasnică sau violentă, dar ea pleacă de la două personalități ce își caută cu egală pasiune punctul fierbinte de „ridicare la valcare”. Dintre foarte mulții actori mari cu care am avut întâlniri minunate, aș vrea să-l evoc aici pe regretatul Tudorel Popa, cu care am colaborat încă de la debutul meu, și mai apoi în spectacole ce mi-au rămas dragi. Și, de asemenea, l-am reîntîlnit, după mulți ani (jucase un rol, într-un spectacol al meu, pe cînd eram amîndoi foarte tineri), pe Amza Pellea, în piesa de televiziune *Dragul meu anonim* de Nicolae Matescu. A fost un moment de mare bucurie, și, sînt convinsă, dacă viața ne-ar fi permis, am fi continuat să colaborăm, așa cum plănuisem.

Se vorbește mai puțin, aproape deloc, de munca actorului cu regizorul, care are o nemărginită importanță. Dar și aici trebuie șterse asperitățile orgoliilor prea mari, pentru că avem de-a face cu o **dublă echilibrare**. Regizorul, în cazul ideal, e dator să moșească nașterea capacităților de expresie actoricești maxime. Și să facă posibilă renașterea acestui maxim în fiecare seară. Altminteri, avem spectacole în care războiul dintre orgoliile fiecăruia se duce la vedere, artificializînd actul artistic; sau spectacole cenușii, în care nimeni nu are nici un orgoliu; adormi în sală.

**— Cum se cresc actorii mari (sau marii actori)? Ați avut surprize în cariera de dascăl ?**

— Actorii mari vin cu talentul lor nativ. Se cresc cu multă trudă în institut și se afirmă, cu o mare doză de șansă, în teatru. Șansa întîlnirii cu un rol, cu un regizor, cu o trupă în care talentul lor să rodească efectiv. Am avut bucuria de a fi, la un moment dat, asistenta a trei mari profesori de actorie: Nicolae Bălățeanu, Ion Finteșteanu, Aura Buzescu. În același timp, am cunoscut și am putut urmări cu încintare la lucru două mari știutoare ale muncii cu actorul, pe Lucia Sturdza Bulandra și pe Marietta Sadova. Pe aceasta din urmă o consider, pînă astăzi, cel mai important pedagog de actorie pe care l-am cunoscut. Ceea ce a reușit dînsa să transmită elevilor și colegilor săi a fost uriaș. Avea calitatea rară de a descoperi în actor acele valențe de înțelegere și expresie ascunse, pe care le intuia cu o uimitoare precizie și cărora le netezea exteriorizarea. Toți cei pe care i-am amînit erau mari profesori și aveau un înalt nivel de profesionalism. Aș mai putea cita și pe alții, pe Alice Voinescu de exemplu, care pentru generația noastră a însemnat enorm, sau pe Aurora Nastă.

Surprize? Foarte multe. Unii studenți începeau cu stîngăcii în vorbire sau în înțelegere, alții aveau crispări în mișcare sau inhibiții în stabilirea relațiilor. Un anumit rol, un contact neașteptat, declanșa dintr-o dată o nemeipomenită înflorire. A mai fost și invers. Actori pe care am fi mizat fără dubiu că vor deveni vedete s-au pierdut pe drum. N-au înțeles șansa, n-au avut suficiență putere... Puterea e ascunsă în noi, ca și limita...

**— Poate că ar mai trebui adăugat ceva: forța specială de a-ți păstra înăuntrul energia. Cum se păstrează ?**

— Fiind treaz. Dacă pleci de la o bază solidă, de la talent și cultură, nu

trebuie să uiți să le întreții. Fără să ne facem iluzii de enciclopedism, există două coordonate ale personalității, aparent contradictorii, de care trebuie astăzi să fim conștienți. Cea dintii e o deosebită specializare în domeniul tău, cealaltă o polivalență care să-ți ajute să poți schimba, rapid, acest domeniu cu un altul, firește înrudit. O polispecializare. Problema îl privește și pe omul de teatru, căci teatrul e, prin definiție, polimorf. Nu cred în artistul care trăiește în trecut. Omul de teatru nu are dreptul la nostalgie, chiar dacă vârsta, ori experiența i le-ar justifica.

În citeva cazuri, am pus în scenă aceeași piesă, de cite două ori. Am montat **Micii burghezi** în teatru și la televiziune; în teatre diferite, **Nu sint Turnul Eiffel** sau **Petru Rareș**. Am fost incapabil să repet ceva. Concepția s-a schimbat, s-a schimbat scenograful, am găsit alte soluții unor relații. N-aș fi putut altfel. Sint spectacole pe care aș dori să le fac din nou, **Egmont** de exemplu, sau **O noapte furtunoasă**, pe care le-am realizat la televiziune, dar le-aș reface pe scenă. Asta pentru că simt că mai am ceva de spus despre aceste texte pe care le iubesc, cu totul altceva decit prima dată.

#### — Există echipe de teatru de care sînteți mai legată ?

— Cariera mea de regizor a început și s-a desăvîrșit la București. Sint, în mod firesc, foarte legată de trupa Teatrului Mic, sub denumirile sale succesive; de altminteri, majoritatea transformărilor acestui spațiu scenic au fost inaugurate cu spectacolele mele: **Micii burghezi**, **Vrăjitoarele din Salem**, **Hagi Tudose**. O etapă foarte importantă s-a desfășurat însă la Teatrul Național din Iași, de a cărui echipă mă simt foarte atașată. De asemenea, de cea a Naționalului din Cluj, unde am lucrat adesea și unde tocmai am pus în scenă **Cafeneaua** lui Goldoni. Am amintiri frumoase de la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, cu care am lucrat o întreagă serie de spectacole, în primul rînd trilogia lui Delavrancea de la Cetatea Sucevei. Și altele... multe.

#### — Dar în străinătate, de ce trupe v-ați simțit mai aproape ?

— Am lucrat de multe ori, cu mari satisfacții profesionale, la Weimar. Sint actori diferiți de ai noștri, foarte tehnici, aparent mai reci. Cînd sint însă cucerii de rol și de concepție, se dezlănțuie cu o forță nebanuită și cu o capacitate de concentrare care merită toată admirația. Apreciez mult actorii germani pe care i-am cunoscut, nu doar pe cei de teatru, ci și pe cei lirici, cu care am realizat opera **Oedip**. Au o deosebită profesionalitate și o mare putere de muncă.

— Regie de teatru, de operă, de televiziune, de radio, Tehnici diferite, specializări stricte, între care migrațiile se petrec destul de rar. Credeți că opera are nevoie de o mai atentă contribuție a regizorului ?

— În ultimii ani a devenit chiar o modă ca regizorul de teatru să monteze operă. Opera simte în mod real nevoia unei împropătări, unei de-convenționalizări prin și în arta spectacolului, prin diversificarea mijloacelor scenice. Nu e însă foarte la îndemînă să faci regie de operă. Întii, pentru că ai nevoie de o cultură muzicală solidă. (Din fericire, o aveam.) Apoi, pentru că, în operă, regizorul trebuie să-și depășească statutul orgolios de creator unic. El are statut egal cu dirijorul.

Spectacolul de televiziune obligă la însușirea unor mijloace tehnice și artistice extrem de complexe și profund diferite de cele ale scenei. La fel și teatrul radiofonic. Consider însă că migrația între aceste sectoare specializate ale regiei poate fi nu numai în profitul artistului care le experimentează, ci și al creației. Sint suficiente situații în care, trecînd de la un sector la celălalt, opera artistică însăși a avut de cîștigat. Orice îmbogățire e benefică dacă ea este semnul unei adecvări. Cîna spuneam, cred în pluri-disciplinaritate. Această fluctuație e fericită și ea merită încurajată, cu condiția unică de a nu lăsa loc, în nici o situație, improvizăției și amatorismului.

#### — Este pentru dumneavoastră literatura o pasiune egală cu teatrul ? Dar dramaturgia ?

— Mai întii a fost literatura. Și istoria, și arheologia. Și folclorul și etnografia pe care le-am folosit din plin în spectacolele mele (vezi **Petru Rareș**, **Hora domnițelor**, **Mușatinii** etc.). Exceplîndu-i pe Shakespeare și Caragiale, am început să citec dramaturgie după ce eram de mult îndrăgostit de literatură. Mă consider un om al literelor și am început să scriu mult înainte de a fi aflat că vreau să fac teatru. Am scris și am publicat la răsîmpuri. Scenariile mi s-au jucat la televiziune și la radio; am scris și scenariu pentru film. La Teatrul Național din București se joacă **Un anotimp fără nume**, în regia Sandei Manu, iar pînă de curînd s-a jucat la Naționalul clujean, în regia mea, **Seară cu dans**, spectacole bine întîmpinate de public.

Între pasiunile mele literare, un loc important îl ocupă Caragiale. Cred că întreaga sa operă e spectaculară și aș dori să fac dramatizări după **O făclie de Paște**, **Hanul lui Minjoală** și mai ales



**Kir Ianulea.** M-am aplecat cu nespuse preuire asupra lui Delavrancea (serialul de televiziune **Mușatinii** a constituit, atât ca scenariu cât și ca regie, una dintre cele mai importante realizări ale mele). Ca regizor, am montat un număr mare de premiere absolute sau premiere pe tară. Aș cita aici: **Hora domnitelor, Pa-timi (Subsolul), Roata de foc, Winterset, Noaptea iguanei, Becket, Viața ce ți-am dat, și multe altele...**

Teatrul românesc este însă dator cu o spectacologie adecvată, unuia dintre cei mai mari dramaturgi ai noștri, lui Lucian Blaga, pentru care încă nu s-a creat o formulă de spectacol potrivită. Am montat, din creația lui, **Anton Pann**, și pot spune că acest gen de text dramatic, de o excepțională bogăție de semnificații, nu a intrat cum se cuvine în conștiința publicului, nu pentru că acesta ar fi refractar, ci pentru că nu i s-a oferit o cheie scenică viabilă. Sintem, de asemenea, datori încă lui Vasile Voiculescu, lui Adrian Maniu, lui Radu Stanca, din aceeași familie spirituală, sau lui Ion Luca, în cu totul alt gen.

**— Se vorbește astăzi (cam) mult despre problema actorului care devine regizor. Ce rădăcini și ce semnificație are fenomenul ?**

— Nu cred că e o problemă care poate căpăta un răspuns de principiu, tranșant. Dar e cert că este un fenomen, și își are explicațiile lui. Printre ele ar fi, de

ce să ne ascundem, dezinteresul unora dintre regizori față de munca cu actorul, muncă despre care am mai discutat. Faptul că regizorul, ca individualitate artistică, e o invenție a secolului nostru nu poate fi invocat ca argument serios în defavoarea acestei profesii. Ea e o necesitate. Nu e însă o necesitate transformarea actorului în instrument, în simplă marionetă, chiar dacă unii au tendința s-o gîndească. Pe de altă parte, multe dintre spectacolele regizate de actori nu oferă o concepție regizorală incitantă, menajează excesiv rutinele actorului; de aceea, par fără aripi. Oricum, nu e bine să generalizăm pripit, fiindcă arta e artă, și ea ne poate contrazice, oricînd, cu brutalitate.

**— Chiar dacă nu vă plac amintirile, de care spectacole sînteți încă aproape, într-o atît de bogată carieră ?**

— Unele le-am și amintit. Aș adăuga **Lungul drum al zilei către noapte, Profesiunea doamnei Warren, Domnișoara Nastasia, Rața sălbatică, Dar nu e nimic serios...** dar e mai bine să mă opresc, sînt atît de multe! Totul trebuie privit cu detașare, mai ales ceea ce iubești. Cele mai fertile dezbateri, ca și cele mai bogate meditații, se petrec în seninătate, nu-i așa ?

**Convorbire consemnată de  
Miruna RUNCAN**

# REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ

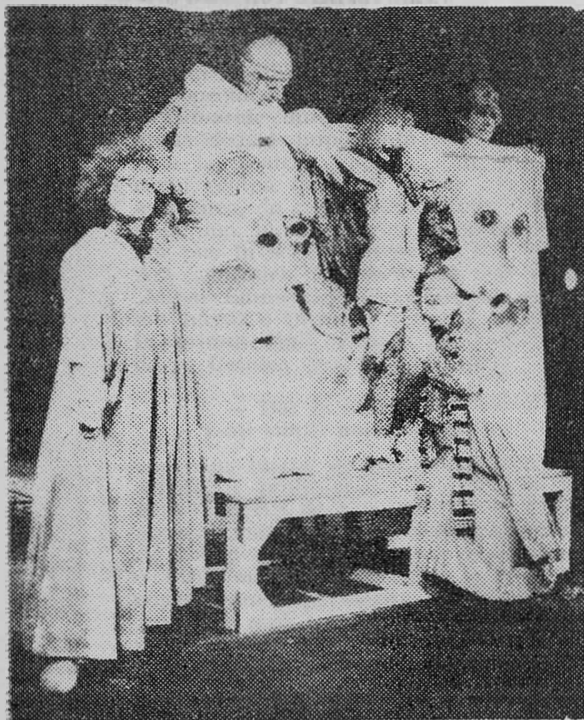
## Teatrul Național din Timișoara sau Povestea unui covor fermecat

### Cine se scoală de dimineată

Învățați de demult cu ideea că teatrul trăiește mai ales în partea a doua a zilei, atunci când își pregătește măștile, decorul, scena, pentru magica întâlnire de fiecare seară, intrăm în clădirea care adăpostește Teatrul Național din Timișoara. Înainte de ora 8 și rămânem surprinși. Reporterul nu are nici un merit în această performanță, de vină e doar mersul trenurilor, dar dacă tot e în situația să fie harnic, el nu se poate opri să constate.

Nicolae Precupescu e pe baricade de la ora 6, a avut un mărunț „protocol” la

„Răceala” de Marin Sorescu în regia lui Emil Reus



gară, rezolvat cu mașina proprie, care e și bușită și nu-i merge nici electromotorul. Cum s-a descurcat, e treaba lui. La noi în teatru, zice el, sarcinile se execută nu se discută.

La 8 fix, regia de scenă e reprezentată în hol prin neobositul Adrian Berzescu, din 1950 în teatru, de câțiva ani pensionar, care n-are somn de peste 4500 de spectacole. Până la ora 10, când va începe reprezentația specială, dedicată elevilor din clasele mici, va intra de câteva ori în biroul directorului pentru a o ține la curent cu pulsul sălii. E atât de priceput, exact și riguros încât dă senzația unui excelent actor care joacă de zeci de ani același rol. Teatrul e o boală, zice nea Berzescu, cum să te mai lecuiești la bătrânețe de ea?

La 8,30, Gina Haiduc, Anca Chiopoaie și mai sus-pomenitul Nicolae Precupescu, organizatori de spectacole, se retrag în biroul lor pentru deconturi, pentru socoteli, pentru telefoane și pentru încă o mie de alte sarcini care nu intră în stăutul de funcțiuni, dar fac parte de mulți ani din obligațiile morale ale unor buni organizatori de spectacole.

Cine se scoală de dimineată descoperă, între altele, că din biroul directorului a dispărut covorul. El joacă, de mai multă vreme, în *Trei surori*. Abia azi, în locul covorului bun și frumos a apărut o dublură, cam ștearsă și cam decolorată, ca orice dublură. Provine, mi se spune, de la un restaurant, și în consecință emană încă arome tipice. Pe acest covor am stat de vorbă despre ce este astăzi teatrul din Timișoara. Evident, nu ca la un divan oriental, ci în stil european, pe scaune, în jurul unei mese. Insist asupra stilului european deși la prima vedere el nu se prea mariază cu amintitul covor oriental. Mai mult de atât, vă propun să revenim la acest covor, ceva mai încolo. Atunci când el va începe să funcționeze în calitate de covor fermecat. Deocamdată e ora 9 și toată lumea care are treabă e în teatru.

### Cu amintirile facem comparații

Banatul a fost recunoscut dintotdeauna pentru viața lui muzicală, zice Lucia Nicoară, de zece ani directorul Teatrului Național din Timișoara, al cărei soț chiar justifică afirmația, fiind un apreciat dirijor de cor, al Filarmonicii. Mi-aduc aminte că acum douăzeci de ani cine lua un bilet la Operă trebuia să ia, obligatoriu, și un bilet la teatru. Omul lua biletul, că n-avea încotro, dar de dus se





„Regele Lear“ de Shakespeare...

...„Trei surori“ de A. P. Cehov...

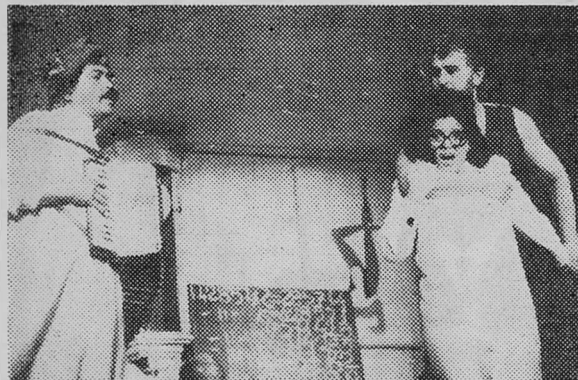
...și „Un bărbat... o femeie“ de Ion Băieșu, toate trei în regia lui Ioan Teremia





ducea, evident, unde-i făcea plăcere. Adică la operă. Astăzi această problemă nu există, vreau să spun că nu mai simțim în situația de a proceda așa, de a face politică culturală cu sila. Teatrul are publicul său, iar spectacolele bune le jucăm întotdeauna cu casa închisă.

Cum era acum zece ani, când ați venit în teatru? Cum să fie, ca la început. Aproape întreg colectivul îmi era ostil, trupa îmbătrinită, blazată, coterii și cancan-uri mărunte îi compuneau viața. Mi-au trebuit vreo doi ani ca să înțeleg și să cunosc. Abia după aceea am început să acționez. La început, i-am socotit pe toți niște nebuni. Mă refer la actori. Acum am o cheie pentru fiecare. Și, evident, nu mai socot că avem nebuni în teatru. Sint o sentimentală, de felul meu, țin la oamenii cu care lucrez, dar asta nu înseamnă că nu sint o persoană fermă. Cultiv relațiile civilizate, de respect. Atmosfera e dictată de calitatea muncii. Și cum eu cred că toată lumea la noi se străduiește să facă treabă bună, înseamnă că atmosfera e bună. Mă bucur foarte mult că actorii s-au îmbogățit, în acest interval, cu un sentiment al demnității profesiei. Și, de asemenea, că stagiunea de anul trecut a fost considerată de critica de specialitate drept o stagiune-eveniment. La această poziție am ajuns prin promovarea valorilor durabile ale spiritualității naționale, prin dezbateră în colectiv a pozițiilor repertoriale, prin folosirea unor regizori capabili să realizeze montări în stare „să spună ceva“ (ai noștri, dar și din afară — Visarion, Manea, alții), prin disciplină și dăruire, prin înțelegerea misiunii teatrului. Acum, că am ajuns unde am ajuns, totul e să ținem pasul: cu noi înșine și, de ce nu, cu cei mai buni decît noi.



„Dalbul pribeag“ de D. R. Popescu, regia Ioan Ieremia

## Doi regizori împotriva mentalității de supporter

Emil Reus e de 28 de ani la Timișoara, Ioan Ieremia, de 14. Primul a ajuns aici purtat de valurile vieții și a rămas, cum spune el, nu pentru comodități cotidiene ori facilități existențiale, ci pentru că aici se poate face treabă. Al doilea a fost repartizat la Timișoara, la terminarea institutului, și a obținut, în această perioadă, destule distincții ca să se poată socoti un regizor matur, stăpîn pe unețele meseriei. Amîndoi sint împotriva mentalității de supporter „à la Poli“ și au ținut să sublinieze asta. Nu din patriotism local credem că facem treabă bună, ci pentru că ceea ce facem, în sine, reprezintă ceva. De la cel mai slab spectacol al lui Reus (**Vicleniile lui Scapin**, montat acum vreo douăzeci de ani) și pînă la cel mai bun (**Ascensiunea lui Arturo Ui...**, apreciat drept o originală ieșire din canoanele brechtiene) e un drum pe care regizorul îl datorează Timișoarei, atmosferei serioase de muncă de aici, faptului că firea sa a găsit, în acest colectiv, spațiul potrivit să se exprime.

Deși mai puțin dependent de context, Ioan Ieremia a realizat cele mai bune spectacole ale carierei sale aici. E de ajuns doar să ne referim la **Dalbul pribeag** ori la **Regele Lear**, primul — încununat cu numeroase premii în „Gala dramaturgiei românești actuale“, al doilea — un spectacol de o viziune originală. Ambițioanează o integrală Mazilu, va monta, în actuala stagiune, un Murdoch (**Trei săgeți**), are argumente care justifică orgoliul profesional și, înai ales, face o generoasă pledoarie pentru actorul din provincie, mai aplecat asupra profesiunii sale, mai profund, pentru că trăiește printre mai puține tentații decît actorul din București.

Sintem, acum, într-o situație pozitivă: aceea de a ne apăra prestigiul. Credem că lucrul acesta nu se poate face bine decît atacînd. Evident, poziții mai înalte. Am sintetizat aici punctele de vedere ale celor doi regizori. Sună a tactică de fotbal, dar nu cred că e greșit formulat. De multe ori judecățile cele mai simple, mai limpezi, ne ajută să înțelegem lucrurile cele mai complicate. Din acest punct de vedere, teatrul timișorean are de cîștigat.

### Portret colectiv, pe bază de liste

O dragoste nebună, nebună, nebună de Tudor Popescu; Goana de Paul Ioachim; Valiza cu fluturi de Iosif Naghiu; Noțiunea de fericire de Dumitru Solomon;



**Domide contraatacă** de Tudor Popescu ; **Complicații conjugale** de A. De Herz ; **Virstele dragostei** de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu ; **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu ; **Un bărbat... o femeie** de Ion Băieșu ; **Alice în țara vacanței**, adaptare de Gheorghe Stana după texte poetice pentru copii ; **Regele Lear** de William Shakespeare ; **Dalbul pribeag** de D. R. Popescu ; **Răcața** de Marin Sorrescu ; **Trei surori** de A. P. Cehov ; **Comedia dell'arte**, adaptare de G. Stana după texte originale ; **O zi de odihnă** de Valentin Kataev — premieră ; **Bogdan Dragoș** de Mihai Eminescu — premieră ; **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale — premieră ; **Mielul turbat** de Aurel Baranga — premieră ; **Trei săgeți** de Iris Murdoch — premieră ; **Ia un cal și zboară cu el** de Titel Constantinescu — premieră.

Simpla lectură a acestei casete reperitoriale dovedește ambițiile teatrului la care ne referim, faptul că el urmează — în continuare — un program trasat, în liniile sale de forță, încă de acum cîțiva ani. Concretizarea acestei direcții e treaba de căpățîi a unui colectiv care nu afișează vedete ci o mare seriozitate, ca primă vedetă. Și mai sînt și altele : profesionalism, originalitate și gust, spiritul de sacrificiu. N-am vrea să se înțeleagă de aici că trupa timișoreană e o trupă de anonimi. Fără șansa de a avea Televiziunea în poartă și studiourile Buftea peste gard, actorii timișoreni s-au dăruit în totalitate scenei lor — chiar cu riscul de a fi mai puțin cunoscuți de o țară întregă. Merită să-i cunoașteți, pe unii sînt sigur că-i cunoașteți. Iată deci trupa timișoreană, în alcătuirea ei de la sfîrșitul anului 1988 : Lucia Nicoară, director, Ioan Ieremia, Emil Reus, regizori, Emilia Jivanov și Virgil Miloia, scenografi, Mariana Voicu și Doina Popa, secretariat literar ; regia tehnică este asigurată de Elena Naltalenco și Adrian Chirilă, suflorii sînt Maria Buzoianu și Georgeta Modinschi ; maiștrii de lumină se numesc Iosif Pente, Jiva Tănău și Zoltán Tatár, iar electroacusticianul e Eugen Obrad. Machiajul e asigurată de Maria Weitmman, recuzita de Zorica Filip și Etelka Király, costumiere sînt Elisabeta Tatár și Eugenia Crămu. Echipa de mașiniști : Lazăr Nica, Desanca Chirilă, Constantin Oproiu, Vasile Kriška, Vasile Burdea, Dorin Prălea, Florin Bălan și Marius Galetar. Pe organizatorii de spectacole i-am amintit deja. Și acum, cei 27, cei care — seară de seară — poartă publicul timișorean și de aiurea prin lumea de fantasmă, vis și adevăruri a teatrului lumii noastre : Vladimir Jurăscu, Miron Nețea, Robert Linz, Alexandrina

Secuianu, Sandu Simionică, Irene Fiamann-Catalina, Victor Cîmburu, Aurora Simionică, Luminița Stoianovici, Margareta Avram, Daniel Petrescu, Camil Georgescu, Alexandru Ternovits, Romeo Bărbosu, Ovidiu Grigorescu, Ștefan Sasu, Eugen Moțățeanu, Gheorghe Stana, Mircea Belu, Traian Buzoianu, Ioan Haiduc, Horia Ionescu, Larisa Mureșan, Adela Radin Janto, Cristian Cornea, Victoria Codricel, Ana Ionescu. Am vaga senzație că lista, așa cum am primit-o, respectă ordinea de pe statul de funcțiuni : acum nu cred că are vreo importanță ordinea în care sînt trecuți actorii. Importantă, în teatru, e ordinea pe scenă.

### Epilog, în care reapare covorul fermecat

Nu cred că se poate face mare caz din faptul că un director a cedat covorul din biroul său pentru ca un spectacol de teatru să aibă o nuanță în plus mai la locul ei. Dar faptul în sine, chiar mărunț, are locul lui în povestea relațiilor umane, povești pe care se întemeiază, la urma urmei, bunul mers al treburilor într-un colectiv. Nu cred că se poate face mare caz nici din faptul că doi regizori, cei ai teatrului, se respectă reciproc, că duc — cum s-ar spune — o politică solidară cu interesele teatrului. Nu cred că vom face gaură în cer nici dacă spunem că toți pensionarii teatrului continuă să vină la teatru, adică să-l ajute. Toate aceste lucruri au intrat de mult în fondul principal de stări și sentimente care leagă teatrul de oameni și oamenii de o mare pasiune. Dar cred că ideea de covorul trebuie păstrată. Asociată ideii de demnitate și ideii de respect față de o nobilă profesiune, imaginea vehiculului fermecat începe să se compună.

Pe un covor pe care îl țese de ani de zile, adunînd la un loc toate motivele care l-ar putea face fermecat, adică seriozitate, dăruire, disciplină, competență, tălent, trupa timișoreană s-a ridicat mult deasupra condiției de teatru de provincie alcătuind un miracol, singurul pe care e bazează teatrul : acela de a face spectatorii să privească, seară de seară, iluziile pe care le întruchiează, cu și cum ar fi viața cea mai adevărată. Și dacă au reușit înseamnă că și este.

Mihai TATULICI





## PORTRETE

### Valeria Seciu

Cu marele, irepresibilul ei talent, Valeria Seciu contrazice convenționalismul care domină teatrul nostru contemporan. Este — ca orice personalitate autentică — omul nepotrivit la momentul nepotrivit. Ea aduce pe scenă un fel de a fi ostentativ omenesc. Modestia ei este provocatoare. „Nu sînt decît un biet om!”, pare ea să spună mereu, în subtext, dar prin bucuria clocotitoare, abia stăpînită, cu care își asumă condiția, seamănă cu un aristocrat care își declină titlul de noblețe.

Aparent, respectă regula jocului. Cea mai clară dovadă o constituie faptul că acceptă și roluri de femei voluntare, care își lasă laptele pe joc și pleacă la ședințe sau discută în pat, cu bărbatul iubit, despre creșterea productivității muncii. Numai că, interpretai de ea, rolul se modifică pînă la a nu mai putea fi recunoscut de autor (spre încîntarea spectatorilor). O metamorfoză neprevăzută de dramaturg se petrece în sufletul eroinei. Venită pe șantier să mărșăluiască îmbrăcată în pufoaică, ea se visează în vapoaroase rochii de bal. Pregătită să se adreseze celor din jur cu o voce groasă și autoritară, ușor răgușită de zgura monologurilor despre sarcinile de plan, ea începe pe neașteptate să aibă un glas timid și totuși chemător, ca un cîntec de sirenă venit de undeva, de departe, din „foșnierea mătăsoasă a mărilor cu sare”. Pînă și gesturile Valeriei Seciu capătă altă turnură și alt înțeles decît cele indicate între parantezele din textul autorului. O încruntare severă devine, în interpretarea ei, un efort interior de a-i vedea mai bine, cu drag, pe cei din jur.

Valeria Seciu are curajul artistic de a repune în drepturi feminitatea înțeleasă ca permanentă promisiune a erotismului. Cînd apare ea pe scenă, diferența dintre sexe — destul de vagă la omul modern — cristalizează instantaneu; parcă și în sală bărbații devin bărbați și femeile — femei. Expresia „toți cetățenii, indiferent de sex” devine inoperantă în prezența sa.

Tipul de feminitate pe care îl propune artista este de fapt arhetipul feminității. Și — dacă totul va merge bine pe pla-

(continuare la p. 36)



## Gina Patrichi

Mi s-a întâmplat de vreo două ori în vara, în primăvara aceasta, în timp ce traversam umbra alburie a copacilor înfrunziți de pe Ana Ipătescu — zona restaurantului chinezesc — să zăresc un cîine imens și, de obicei la câțiva pași în urma lui, silueta subțirică a stăpinei. De fiecare dată mi-am dat seama că e Gina Patrichi după ce o luase pe o străduță laterală și, brusc realizînd că o cunosc, că mă cunoaște, am avut îndboldul să o strig; a biruit obișnuitul sentiment de sfială de simplu spectator, dinainte să fi avut șansa să o văd lucrînd (cum atît de impropriu se spune despre ceea ce face un mare actor). Nu o recunoscusem mai devreme, pentru că de fiecare dată pe acest bulevard (ca și în alte cîteva colțuri ale orașului) mai consum încă din fascinația tîlmitei metropole bucureștence asupra adolescentei provinciale de acum un sfert de veac; bijbii inutil și conjuz după cîte un cuvînt care ar descrie (de ce?) un colț rotund, o cornișă, o loggia; încerc să imaginez, dintr-un interior întrezărit prin fereastră, dintr-un mers, dintr-o haină, ultraii locatari ai acestor case, fiecare dintre ele un posibil personaj principal de proză, precum galbenul ori paraua lui Alexandri; iar în dreptul fostelor locaturi ale revistelor literare, al vechii edituri de literatură retrăiesc, inevitabil și automat, nu clipa cînd am urcat terorizată cîndva niște trepte fără sfîrșit, cu primele pagini scrise, ci multele, mereu mai multele siluete de scriitori-colegi pe care, prin intrarea mea tîrzie în viața literară, abia am apuceat să-i zăresc, să-i cunosc, să le dau oare mersul meu, inimaginabil de lesnicios (văd, prin comparație, acum) spre literatură: totul fiind în urmă, ei morți ori vierduți, eu traversam deci de fapt în căldura sufocantă a multastep-tatului anotîmp cald, acea irealitate în care trăim, fiecare după puterile noastre, secunde sau ore în fiecare zi, denumind-o, cu un epitet simplificator, trecut. Dintr-un asemenea abur am întrezărit, dincolo de chipul unei femei grațioase și interesante, masca dramatică, aproape tragică, pe care o sugerează oricărui spectator care a văzut-o, auzit-o, Gina Patrichi. Masca fiind fenomenul original al teatrului, obsesia însăși a artei actorului este să devină





(prin trupul, prin fața, prin vocea sa) o mască — inimitabilă, individuală, cu infinite nuanțe. Iar Gina Patrichi face parte din rasa lui Jeanne Moreau — a actrițelor al căror temperament are inteligență. Acum mi se pare de neconceput și abia îmi mai amintesc că, inițial, când s-a făcut distribuția Dimineții pierdute, m-o înaginam altfel în rolul Ivonei mele: mai devalorizată, mai defeminizată, mai „neinteresantă”. Și privirea autorului asupra personajelor lui este tot o privire subiectivă — aproape la fel de subiectivă ca a oricăruia dintre cititorii lui: pe Vica mea, de pildă, eu din prima clipă am recunoscut-o în Tamara Buciuceanu. Mi-a fost dat pe urmă, asistând în sala de repetiții la felul cum se construia o mare creație, să-mi uit nu nedumeririle inițiale despre Ivona (ele înălneau și nemulțumiri ale Genei Patrichi), ci litera propriului meu personaj, completat, îmbogățit, nuanțat. Eu însămi uitând-o astfel pe cealaltă Ivona: furată de felul misterios în care Gina Patrichi îi descătușa feminitatea, dădea gesturilor o decizie nervoasă, bruscă frântă, ochilor verzi o scîlpire grea, minerală, de modul cutremurător cum ajungea să-i ridice șoapta la urlat.

Și surprinzătoarele paralelisme pe care le-am descoperit între meseriile noastre: istovitorul balans între logică și intuiție.

Imensa concentrare nervoasă pe care i-o ghiceam ca să poată auzi ceea ce dinlăuntrul ei i se dictează. Am recunoscut-o atunci când am văzut cum reușea să o tulbure un glas nepăsător din culise. Am recunoscut-o în iuțea cu care găsea chiar tonul potrivit, chiar gestul exact. Și imediat după intuiție (sau poate chiar în același timp, cine știe) demersul rațional: gîndirea unei întregi comportări, a unei simple interjecții.

Ceva din toate astea, și multe altele încă erau adunate în mine în timp ce, privind-o cum se îndepărtează, am întipărit atât de mult să o strig, pînă cînd a fost prea tîrziu. A biruit sfiala emoționată a omului-spectator, cel ce vede cum spațiul profan, cotidian, rezervat lui este pe neașteptate traversat de ființa sacralizată de artă, succes și mass-media. Unul dintre ultimii zei care mai intră în localul unei poște semicentrale, într-o librărie etc., care-și plimbă sub copacii alburii cîinele-prieten. Și în clipa cînd tocmai iese din raza privirii, cel ce l-a zărit, curențat de stupoare, ar vrea să spună oricui, neconvins că i s-a dat lui această șansă: Ați văzut cine a trecut? Nu se poate! N-ați văzut? Era Gina Patrichi.

**Gabriela ADAMEȘTEANU**

(continuare de la p. 34)

neta noastră — viitorul feminității. Ea este supusă, înfinit supusă, deși domină tocmai cu atocuprinzătoarea ei elasticitate. Ea se lasă cu plăcere și cu solici-tudine inițiată, deși deține toate secretele lumii. Ea vorbește șovăitor, rectificîndu-și, relativizîndu-și fiecare afirmație,

deși are siguranța telurică a celei care creează viață.

Nu s-a născut încă (din trup femeiesc!) dramaturgul care să scrie, azi, la noi, o piesă pe măsura Valeriei Seciu. Toate rolurile o constrîng, ca un corset. Dar cît de bine știe ea să facă să alunece de pe sine orice corset:

**Alex. ȘTEFĂNESCU**



# TEATRUL ȘI INTERFERENȚELE SALE



Gestul magic, rostirea sacralizatoare, dansul apotropaic — iată atributele eterne ale măștii și jocurilor cu măști

## *Teatru sau teatralitate folclorică*

La o primă vedere, a vorbi despre teatrul popular pare un act banal, desuet și plicticos-didactic. În fond, s-ar putea spune, ce ar mai fi de discutat în legătură cu această latură a civilizației rurale? Nu este ea tratată și suficient de amplu în lucrările de specialitate? Nu sînt destul de elocvente, pentru a ne face o idee generală, spectacolele puse în scenă de diverse trupe de artiști amatori?

Cu toate acestea, primul lucru care ar trebui spus este acela că, deși știm multe despre teatrul popular, nu știm exact esențialul: în ce constă teatrul popular? Care sînt formele care îl definesc și care este nota specifică ce îl deosebește de celelalte manifestări folclorice? Sau, pentru mai multă elocvență, să punem întrebarea în termenii ei concreți: este teatrul popular numai o „dramatizare“

precum Jienii, sau și un amplu ceremonial precum colindatul? Limitele sale cuprind și alaiurile cu măști (**Capra, Călușii, Moșii, Ursul** etc.) și datinile cu substrat magic (**Călușul, Turca, Uncheșii, Cucii, Păparudele, Drăgaica** etc.) și secvențele dramatice și dramatizate din ceremoniile de trecere (orație de nuntă, dialogurile colăcari-găzari, drușcă-soacră, mireasă-părinți, lamentările funebre, cîntecul bradului etc.), sau se restrîng ele numai la acele cîteva tipuri de texte și manifestări numite, în mod (poate arbitrar și exclusivist), de către cercetători, „teatru“ de factură folclorică?

Nu vreau să forțez nota și nici să caut paradoxul, dar mai mult de jumătate din formele de manifestare specifice culturii populare pot fi, cu ușurință, considerate ca parte a categoriei (estetică?, sociale?, etnologică?) a „teatrului“. Prin aceasta



înțeleg faptul că, făcînd abstracție de unele fenomene culturale ce se consumă în cadre izolate și intens personalizate (doinele, cîntecele de leagăn, unele tipuri de descîntece, imprecății și acte magice), cele mai multe din „evenimentele“ folclorice au loc la „scenă deschisă“, în contextele sociale, în chipul unor datini complexe, întemeiate pe un dialog continuu între diversele categorii de participanți la actul respectiv. Astfel ele cuprind un grup de spectatori (mai mult sau mai puțin activi ori părtași la momentul jucat) și un altul, mai mic, de performer; prîinii receptează un mesaj, cei de-ai doilea, transpun în act — prin cuvînt, gest și cîntec — un text, în genere, stabil și inalterabil; un anume cod prescrie regulile întregii manifestări, stabilește mișcările, cuvintele și (chiar) reacțiile adecvate întregii manifestări. Performerii intruzează diverse personaje și comunică mesaje sau stări deosebite de stările și mesajele lor personale, subiective; ei se află în permanent dialog, între ei și cu publicul în ansamblul său. Întregul sistem este însoțit, de cele mai multe ori, de conștiința clară a „înscenării“ și a „spectacolului“ (ori, poate mai exact, a „spectaculosului“), de sentimentul ruperii ordinii firești și intrării într-o ordine și convenție bine definite. În felul acesta, tot ce ține de ceremonialul popular poate fi „teatru“, iar „teatrul popular“ ajunge să cuprindă aproape tot folclorul și, prin aceasta, să nu mai însemne nimic!

Privite în desfășurarea lor, rîndurile de mai sus par a relativiza totul: nici conceptul de „teatru“, nici acela de „datină“ ori „joc“ folcloric nu mai acoperă o realitate anume, nu mai au claritatea și pregnanța cu care ne obișnuiseră. Totuși, deși acest lucru este surprinzător și chiar neplăcut, privind lucrurile fără preconcepții, observăm că teatrul și datina populară se interferează, că atributele unuia se aplică și celuilalt, că, deși trimit la realități distincte, cele două cuvinte tind să acopere aceeași semnificație. Ceea ce înseamnă că a vorbi despre teatrul popular nu mai este un lucru așa de simplu și, mai mult ca sigur, deloc banal.

Dacă nu știm unde începe „teatrul“ și unde se termină „datina“ aceasta nu se datorează unei confuzii situate în ordinea realului, ci unei lipse de precizie a categoriilor noastre specifice. Cu alte cuvinte, nu termenii de „teatru“ și „datină“ (i.e. referenții lor) ne incurcă, ci noțiunile teoretice de „teatralitate“ și „ritualitate“. Căci „teatrul“ și „datina“ pot fi forme diferite de manifestare ale aceleiași structuri (umane și culturale) generice; dar se numește aceasta „teatralitate“? Sau ține ea de „ritualitatea“ inerentă atîtor acte omenești? Ultima întrebare ascunde o capcană: ea ne în-



O chemare — spectaculară — la marele spectacol al nedeilor

deamnă să considerăm „teatralitatea“ ca pe un subsistem al „ritualității“. Aceasta ar defini toate acțiunile umane formalizate, de la ticurile cele mai banale pînă la actele cele mai importante, de la gesturile individuale, pînă la marile acțiuni sociale. Soluția este simplă și captivantă, numai că într-o asemenea discuție nu trăsătura comună contează (ea este oricum evidentă!), ci nota diferențioare. Din această perspectivă, mi se pare impropriu să vorbim despre „ritualitatea actului teatral“, deoarece lărgirea excesivă a sferei semantice a primului termen îl transformă într-o noțiune vidă, aplicabilă oricărei realități, fără rețineri și fără profit cognitiv (la fel de bine s-ar putea specula și în jurul „ritualității“ toaletei matinale, al comportamentului ierarhic, al spectacolelor sportive ș.a.m.d.). În schimb, o formulare precum „teatralitatea actului folcloric“ îmi pare mai densă, mai deschisă către realitate și către semnificațiile adînci ale acesteia. Senzația de adecvare provine, după opinia mea, din sfera logică mai restrînsă, mai exactă a noțiunii de „teatralitate“ (pe de o parte) și din coincidența structurală dintre coordonatele ei și cele ale actului folcloric (pe de altă parte).



Orice manifestare folclorică este un act de comunicare; ea stabilește un raport de schimb între participanți, raport în urma căruia întregul sistem al colectivității rurale cîștigă în echilibru, coerență și unitate. Prin manifestarea folclorică se realizează un schimb de informații, de servicii, de bunuri, de valori etc.; acesta implică anumite reguli, de „oferire“, „transfer“ și „receptare“, reguli care au menirea de a consfinți schimbul ca atare, de a-l marca și justifica în ochii întregii comunități. Termenul de „teatralitate“, aplicat fenomenelor de cultură populară, marchează tocmai această latură de consacrare a actului de comunicare, de articulare a lui la întregul sistem și de hiperbolizare a trăsăturilor sale distinctive. „Teatralitatea“, ca atribut al unei activități umane, cultural determinate (i.e. circumscrisă printr-un set limitat de reguli și convenții), structurează în universul folcloric tensiunea (inerentă oricărei comunicări) dintre receptor și emițător, dintre mesajul brut și mesajul (socialmente) asumat. Depășind (în sensul concentrării semnificațiilor) determinările ritualității, oamenii satului tradițional au subliniat caracterul coerent al schimburilor de mesaje (globale) prin accentuarea caracterului lor exterior, de „poveste jucată“ (întoarsă uneori spre ludic și parodic), de unitate autonomă, care circulă (relativ) liber de la un sistem la altul, de la o zonă a satului la alta, de la un moment al existenței la altul. Teatralizînd o seamă de manifestări, scoțîndu-le cum-

va mai „în afara“ sistemului, ei le-au putut stăpîni și manipula mai bine, ie-au putut adecva intenționalității comunicaționale și determinărilor (istorice, sociale, psihologice) specifice diverselor situații în care le performau; în feul acesta, în planul limbajelor complexe ale culturii, teatralitatea are același rol pe care il posedă și convenționalitatea în universul lingvistic: ea asigură autonomia semnelor, garantează eficiența lor (în transferul de informații), permite evoluția și îmbogățirea lor semantică — totul în cadrul unor structuri formale unitare și neschimbate. Ceea ce înseamnă că ea nu este o trăsătură inerentă a faptului folcloric, ci o funcție a sa, o dimensiune dobîndită în urma utilizării sale, a praxiștii sociocultural, a investirii lui cu o anumită „valoare de întrebuintare“ culturală.

Puse într-un asemenea context, datele inițiale ale discuției noastre se schimbă și cîștigă un surplus de adincime și pregnanță conceptuală. Ele cer regîndirea întregii problematice a „teatrului folcloric“, încadrarea ei într-un context ideatic mai larg și, firește, renunțarea la confortabilele și înșelătoarele noastre preconcepții. Totodată, dezbaterea acestui caz particular de „teatru“ ne îndeamnă la o redimensionare a categoriilor teoretice prin care analizăm teatrul în general, și, o dată cu el, concepția modernă despre teatralitate.

Mihai COMAN

**D**iafană, ireală apariție plutind într-un decor elegant și prețios. Sau refugiindu-se în grădina celor mai frumoși trandafiri. Pentru a-i îngriji. Pentru a asculta vorba lor de taină.

Vizitatorii sînt rari. Indelung selectați. Li primește cu bunăvoință. Cu zîmbet pe buze. Și-i uimește prin prospețime și prezență. Prin tinerețe, azi, cînd a trecut pragul celui de al nouăzeci și cincilea an.

Dialogul despre scenă și oamenii ei izbucnește spontan și continuu susținut. Cu categorica izgonire a convenționalului și stereotipiei. Atunci, înfățișarea de porțelan, de crin delicat, coborît dintr-o lume eterică, se dovedește înșelătoare. Aura Buzescu se dezvăluie drept ceea ce este cu adevărat. O forță. Un diamant dur. Își afirmă deschis și tare opiniile. Știe să le împună. Verdictele pe care le dă neîngăduind replică.

Formal amabilă? Complezentă? Niciodată! Cinstită și dreaptă, fie și cu riscul de a supăra? Intotdeauna! Și chiar aspră, atunci cînd e vorba de compromis, de impostură, de nontalent. În numele unei mari iubiri: Teatrul.

Născută la 26 august 1894.

Studii de conservator la clasa Luciei Sturdza-Bulandra.

Debut pe scena profesionistă în stagiunea 1914—1915. Cînd, în cadrul companiei Bulandra, a jucat, în travesti, rolul Serioja, fiul Annei Karenina.

Au urmat apariții, în serie, pe aceeași scenă sau pe altele, cum a fost cea de la „Excelsior“, condusă de Elvira Popescu. Debutanta a confirmat. Și s-a dovedit o personalitate originală. Ceea ce a dus la angajarea în trupa Teatrului Național din București. Cea dintîi eroină creată pe prima scenă a țării fiind Julia din Hedda Gabler, de Ibsen.

De aci înainte, împliniri, în suită. Șaizeci și nouă la număr. Ceea ce, desigur, nu reprezintă o sumă impresionantă, pentru o artistă de asemenea importanță. Impresionante sînt mijloacele cu care s-au realizat. Katerina din

## Aura Buzescu: „Viața mi-a surîs

**C**ătre sfîrșitul veacului trecut, într-un sat frumos și bine gospodărit din Caransebeșul Banatului, un băiat a întîlnit o fată. Ei s-au îndrăgit și au hotărît să se căsătorească. Pe actul emis de primărie stă scris negru pe alb: Pavel, 18 ani, june, la prima cununie. Persida, 17 ani, jună, la prima cununie.

Curînd, în casa lor, a răsărit un băiat. Apoi altul. Iar după nouă ani, hop! și o fată... O fată ca toate fetele. I s-a dat numele de Aurora... După ea, au mai venit și alții...

★

Cînd veacul mai avea doi ani pînă să părăsească scena lumii, Pavel și Persida, cu toți pruncii lor, au urnit-o din satul de obîrșie. Au pornit să-și încerce norocul în capitala țării... Aurora — adică eu — avea patru ani.

★

Tata era foarte sever cu noi. Viața nu fusese prea darnică în ceea ce-l privește. Poate tocmai de asta, visa ca fiii și fiicele lui să ajungă mai departe. Și mai sus decît el.

Și fiindcă socotea că deprinderea unei purtări „alese“ este o garanție a reușitei, nu ne îngăduia nici o abatere de la anumite norme stabilite de el.

Crescusem. Eram școlăriță. Și, într-o zi, veneam spre casă, cu ghiozdanul sub braț, cu capul în nori și plin de sticleți, dar cu burta goală. Mi-era o foame! Norocul meu că drumul spre casă trecea prin fața unei gogoșării. Am și cumpărat una. Apoi, țuști! în tramvaiul cu cai care tocmai sosea în stație.

Stăteam pe platformă, mușcam cu poftă din gogoșa mea și-mi lăsam gîndurile să zboare...



# scenei ■ memoria scenei

Frații Karamazov s-a impus prin vigoare. Diane de Charence — Fecioara rătăcită de H. Bataille — a tulburat profund, prin gama de stări paroxistice traduse scenic cu o mare economie de mijloace. Margareta, nefericita iubită a lui Faust (Goethe), a fost reală și umană, ca nicidecum înainte. Oselia, personajul shakespearcan, jucat altă dată cu accente expresioniste, cu frângerea miinilor și smulgerea părului, este în creația Aurei Buzescu numai puritate. Iar suferința ei cu atât mai convingătoare, cu cât este reținută. Înăbușită, parcă. Ifigenia — în versiune Mireea Eliade — și Electra — din Atruzii lui Victor Esfîmiu —, deși ca rupte din veacul și lumina lor, capătă o viață clocotitoare. Violaine — Ingerul a vestit pe Maria de Faul Claudel este investită cu o răscolitoare umanitate. În schimb, Elisabeta, regina Angliei, deși uscată, rigidă, cucerește prin puterea patimii care o devoră. Și cât de rafinată este grația senzațiilor și a sentimentelor acelei fete bătrîne trezite la viață de dragoste — Esther din Frenezie de Ch. Chapuis! Pentru ca doar un țipăt și două vorbe repetate monocord să comunice drama Mariei, mama care-și pierde copilul (Pentru fericirea poporului de A. Baranga și N. Moraru). ● privire neutră, zimbete ambigue, o intenție de gest fără finalitate și portretul perfidiei — Clara din Vizita bătrînei doamne.

Așadar, prin ce se ajunge la subtila artă a Aurei Buzescu? Prin concentrare. Sobrietate. Mișcare scenică minimă. Gestică aproape inexistentă. O întoarcere a capului — molcomă sau pripită. Un semn al minii, nedus la capăt. Glas destul de egal ca ritm. Dar aci cu unduire dulce de vioară, aci cu asprime de ferăstrău. Și chip niciodată grimat, transparent pentru tensiunea dinăuntrul creatoarei...

Apariția Aurei Buzescu a mărcat, în epocă, o cotitură. Jocol ei, de o certă modernitate, contrasta cu stilul celor mai mulți dinire conțrați.

Sanda DIACONESCU

## în alt fel..."

Dar. — grozăvie! — la stația următoare, în același tramvai, s-a suit și tata. Mă zărise. Și, deocamdată, se prefăcuse în stană de piatră. Fata lui cu o gogoasă în gură! În tramvai! În văzul atîtor oameni!... Și înțeleg, într-o clipă, că își face loc de trecere ca să ajungă la mine. Gata să mă înec cu gogoșa. Ca frumoasa din pădurea adormită, cu mărul oferit de vrăjitoare... Nu mai stau la gînduri și zdup! jos din tramvai. Am sărit din mers și nu mi-a fost prea bine... Dar nici atîț de rău ca atunci cînd tata își înfigea mîna în coama mea zburătoare!...

★

Tata ținea foarte mult și la învățătura copiilor lui.

Munca toată zăzlică pînă la istovire. Dar, seara, își găsea timp să ne controleze temele. Ba, încă, stătea răbdător

lîngă cei mici, ca, împreună, să buchi-sească slovele.

De mine s-a ocupat stăruitor. Dar n-a înțeles niciodată de ce ochii și gîndurile îmi pluteau peste literele pe care mi le silabisea, fără să se oprească pe ele... Eu visam, visam tot timpul... Construiam lumi neobișnuite, fantastice, frumos colorate...

De altfel, se pare că întreaga mea comportare era un picușor ciudată. Nu numai tocitul cărților nu-mi plăcea. Dar nici pâlăvrăgeala... Nici obligația de a respecta un program făcut mai dinainte... Nici măcar bătutul mingii sau coarda nu mă atrăgeau... Îmi creasem o altă lume, imaginară. O a doua existență...

Mă inchipuiam în haine de lumină sau de nori vaporosi... Zburam peste păduri enigmatice, peste lacuri ascunzînd taine... Născoceam altfel de cosinzene și alți feți-frumoși... De asta, poate, m-au atras mai



**Rolul debutului: Serioja, fiul Annei Karenina (Teatrul Modern — Compania Bulandra), 20 noiembrie 1914.**



**Henriette din Secretul de H. Bernstein (Teatrul Național), 1925.**



**Regina Elisabeta din Maria Stuart de Fr. Schiller (Teatrul Național), 1943.**

putin cărțile și mai mult artele plastice, broderia, meșteșugul multicolor și caleidoscop al tapiseriei...

Am învățat să pictez... Începusem să brodez cu mâini de zină.

De aici — cred eu — atracția spre teatru. Singura lume în care aș fi putut să trăiesc fiind lumea de ficțiune. Lumea metaforei și poeziei. Lumea culorilor. Pentru mine, singura reală...

★

Numai că drumul meu spre teatru atât de mult dorit a fost foarte de un veto categoric rostit de tata. Și cât de greu mi-a fost! Cît am luptat împotriva acestui obstacol!

Atunci, am aflat că nu eram doar o visătoare. Ci și o voință. O forță care poate să treacă peste orice obstacol.

Așa că — în pofida tuturor piedicilor — iată-mă la conservator. Unde — ca să fiu sinceră — nu mi-a mers chiar strălucit.

Marii actori ai vremii — și profesorii mei, prin urmare — desfășurau, pe scenă, un joc „încărcat“. Cu multă mișcare, cu gesturi grandilocvente, cu un glas care tuna... După gustul epocii, se pare că tot ce făceam eu nu putea fi declarat „spectaculos“.

Dar viața mi-a suris în alt fel...

★

Într-o zi, mă aflu în cabinetul Luciei Sturdza-Bulandra. Stăteam, pierită, pe un colț de scaun. Ușa s-a deschis și a pătruns înăuntru un tânăr frumos și cu privire inteligentă. Spre uimirea mea, s-a adresat Luciei Sturdza-Bulandra cu multă îndrăzneală. Îl chema Alexandru...

Avea și el în cap o mulțime de planuri și visuri. Dorea să facă teatru ca actor... dar și ca administrator... sau director! Culmea!

Eu am simțit o atracție deosebită față de acest om. Iar el, din clipa aceea, a fost tot timpul pe urmele mele... Așa s-a făcut că, foarte, foarte curînd, Aurora, tînăra sedusă de mirajul teatrului, a fost nevoită să facă două nopți albe... Ca să-și coasă și să-și brodeze singură cea mai frumoasă rochie de mireasă. Și dragostea care s-a născut atunci a trăit mereu.

★

În lunga mea viață, petrecută pe scenă, am avut mulți, foarte mulți parteneri... Dintre cei mai mari. Deosebiți ca temperament, ca stil de joc...

La începutul carierei mele, avea căutare actorul chipeș, elegant, cu gesturi considerate a-i mări farmecul, cu rostire pompoasă. Acest stil se învăța în ani, se copia — mai exact spus, se fura de la înaintași... Se căuta, așadar, actorul spectaculos. Și unul dintre aceștia era Tony Bulandra. Care — să fim cinstiți — nu era un talent. Dar învățase să facă totul frumos. Și nu numai pe scenă, dar și în viață. Își purta cu eleganță costumele, și ele croite cu mult „chic“... Își studiase și gesturile, atitudinile, așa încît să fie cu adevărat, nu numai în teatru, ci și pe stradă, un prim amoretz. Un prietăr șarmant.

Actori cu stil bine studiat, cu joc adaptat modei, adică fastuos, teatral, distanțîndu-i de restul muritorilor, erau mulți, în epoca în care s-a desfășurat cariera mea. Mai toți conștrăți care smulgeau aplauze spectatorilor.





Lavinia — Din jale se intrupează Electra de Eugene O'Neill (Teatrul Național), 1943.



Tot Lavinia, altă ipo-stază.



Soția din Toți fiii mei de Arthur Miller (Teatrul Național), 1948.

Mai existau și alții, aparținând unei alte categorii. Talente înnăscute, fără prea multă șlefuire. Cei cu intuiție de teatru. Simțind sincer rolul. Jucând firesc și autentic. Unul dintre aceștia a fost, fără îndoială, Ion Sârbul. Robust în tot ce făcea. Natural. Izbucnind în scenă. Și punind de îndată stăpânire pe public. Dotat în egală măsură pentru comedie și pentru dramă, nu greșea niciodată. Dar avea un surplus de vitalitate, de forță și farmec în rolurile de autohtoni.

În 1935, jucam împreună în *Umbra de Vasile Voiculescu*. El, rolul principal, funcționarul escroc, plin de vervă și putere de seducție. Eu făceam o compoziție. Eram baba Sevilla, poate mama lui, poate nu... În scena cea „mare“, eu îl împroșcam cu blesteme, iar el răspunea, cu haz, improvizând tot soiul de năzdrăvănii. Temperamentele noastre se ciocneau, între dezlănțuita mea forță intunecată și improvizatia lui spumoasă era un decalaj de mare efect. Și aplauzele veneau în ropote.

Altă dată, acest excelent actor ne-a creat la toți o stare de emoție mai puțin obișnuită. Se juca *Hamlet*. Cu Aristide Demetriade în rolul titular. Sârbul juca groparul. Dar, în aceeași zi, îi murise fiica — Anca. Actorul a avut totuși tăria să se desprindă de durerea lui — sau, poate, să și-o stăpânească... S-a urcat pe scenă și lângă o groapă deschisă — așa cum arăta decorul, cu tigva lui Yorick în mână, a fost capabil să filozofeze și să facă, într-un fel, haz... Dar în timp ce Sârbul își rostea perfect replicile, pârind mai curînd că își bate joc de moarte, partenerii plîngeau...

★

Dintre actrițele cu care m-am întilnit în mod fericit, pe scenă... cu care m-am „acordat“ cel mai bine în joc, aş aminti de Marioara Voiculescu. Era un mare talent și un temperament vulcanic, debordant. Confruntările noastre erau incendiare. Regrei și azi retragerea Marioarei Voiculescu din spectacolul *Din jale se intrupează Electra*. Scenele dintre mamă și fiică se ridicau la o tensiune, la o vibrație niciodată atinse cînd Agepsina Macri-Eftimiu mi-a fost mamă.. De unde reiese limpede rolul partenerului în propria ta creație. Desigur, fără legătură cu Agepsina, țin să spun că nimeni, eu un actor slab în față, nu va putea da totul. Creația unui profesionist cit de desăvîrșit al scenei nu va fi la înălțime dacă replica i-o va da un nontalent.

★

Gheorghe Storin mi-a apărut întotdeauna, prin el însuși, un adevărat personaj. Am jucat alături, între altele, în *Regele Lear*. El, eroul titular. Eu, Goneril. Protagonistul a creat acest rol în condiții dramatice. Era bătrîn, bolnav. Și orb. De fapt, directorul de atunci al Naționalului nostru, Zaharia Stancu, complo-tase cu regizorul Sică Alexandrescu și cu noi, actorii din distribuție. Pentru ca Storin să mai trăiască, a fost convins că fără el spectacolul nu se poate juca. Adus pe brațe și suit pe scenă, găsea în el resursele necesare pentru a crea personajul. A fost patetic.





**Doamna Bohn din Cei din Dangaard de Andersen-Nexo (Teatrul Național), 1954.**



**Sokolova din Cei din urmă de Maxim Gorki (Teatrul Național), 1959.**



**Clara din Vizita bătrânei doamne de Friedrich Dürrenmatt (Teatrul Național), 1965.**

O contemporană a mea, deși mai tinerică — ar fi trebuit să aibă azi 90 de ani! — pe care am prețuit-o deosebit — a fost Maria Wauvrina. O ființă cu har și haz irezistibil. Și nu cred că a avut cineva, din teatrul nostru de operetă, un succes mai mare la public. Forța de șoc a acesteia actrițe era, de asemenea, autenticitatea. Chiar dacă opereta respectivă aducea pe scenă o lume de închipuire, cu prinți și baroni.

Wauvrina era și un om. Un bun coleg, săritor, dornic să ajute. Talentul ei era atât de puternic, atât de convingător, încât este sigur că nu se temea de nici un fel de concurență. De aceea îi dădea mina să fie atât de bună și darnică. De aceea, își ajuta toți partenerii. Și au fost mulți în viața ei de teatru. Să nu uităm — Maria Wauvrina a fost pe scenă pînă la 80 de ani!

Un mare creator de oameni și tipuri, eu care însă nu mi-a plăcut niciodată să joc, a fost George Calboreanu. De ce? Fiindcă el nu înțelegea să-și creeze rolul decît mergînd după doi și chiar trei suflori. În fiecare colț al scenei, după fiecare draperie, trebuia să fie instalat un asemenea ajutor. Maestrul nu știa niciodată textul... Dar cit de miraculos trebuie să fi fost harul lui Calboreanu, dacă, în asemenea condiții, el mai reușea să pară firesc! Dacă izbutea să creeze, cu adevărat!

Oamenii — vreau să spun actorii — își complică viața, închipuindu-și că sînt cei

mai mari între cei mari... Eu nu m-am socotit decît o actriță oarecare... Iar acum, în ceasul bilanțurilor, mă întreb dacă am avut într-adevăr talent... Oare să fi fost chiar atât de inzeestrată cum s-a spus și s-a scris mereu? Nu știu... N-o pot susține cu toată convingerea. Ceea ce a fost însă sigur este că am muncit... Am muncit mult mai mult decît s-ar putea crede. Ah, acele roluri în care mi se spunea că sunt degajată, naturală, autentică... Cîtă trudă, cîtă știință și tehnică... Ce lung și dureros proces al transfigurării artistice s-a petrecut întotdeauna! Munceam zi și noapte în perioada repetițiilor... Apoi seară de seară, oricît de mult ținea un spectacol afișul... Mereu re-cream rolul. Mereu îl șlefuiam.

Și emoția, de care nu m-am putut elibera niciodată! Și care mă chinua la fiecare spectacol. La fiecare intrare în scenă...

Îmi spun azi că, poate, din prea mare patimă pentru teatru, am greșit față de familia mea... Față de tovarășul meu de viață, Alexandru. Și față de cei doi copii, — Lixandru și Lixandra. Nu o dată i-am lăsat singuri, ca să alerg la teatru. Și apoi... ca și colegul și partenerul meu Ion Sârbul, la ceasul de mare cumpănă al durerioaselor despărțiri... de băiatul meu... de soțul meu... mi-am înfrînt durerea și m-am urcat pe scenă...

Cum se reușește în dragoste? Îndrăgostindu-te o singură dată și dînd totul în această dragoste! Cum se reușește în teatru? Tubindu-l fără măsură și sacrificîndu-i totul!



# CRITICA CRITICII

## Ion Cocora sau dragostea pusă la încercare

„Ce este, totuși, un critic de  
teatru ?“

Întrebarea, sub semnul retoricului, apare în Precuvintarea sentimentală a celui de-al treilea volum din seria **Privitor ca la teatru** și este, într-un fel, o concluzie, o indirectă definiție, căci dincolo de aspectul retoric există o umbră a neliniștii generate de chiar „timiditatea“ discursului său: neliniștea stării de a face din dragostea pentru teatru un act public. Răspunsurile date conturează în schimb o ipostază vicleană și seducătoare, pe care Ion Cocora o afirmă, negînd-o: ipostaza justițiară.

Parcurgînd cronicile și studiile sale, adesea serioase, bine documentate, erudite chiar, ne întîmpină o dominantă pe care noi o considerăm a fi definitorie: caracterul impresionist. Alături de intuiția spectatorului experimentat apare un sistem de valori particular, se dobîndește o specializare, lucru vizibil dacă facem o comparație între cronicile din volumul I (1975) și cele din volumul III (1983).

Schimbarea e marcată în sensul unui plus de metodă, noi procedee, fapt ce-l duce chiar pe autor la reevaluarea critică a unor spectacole discutate anterior. Totuși, constanta semnalată mai sus rezistă. Discursul critic se desfășoară în funcție de interesul său permanent pentru regie, fapt ce provine, credem noi, dintr-o concepție integratoare: textul există prin spectacolul care-i amplifică sensurile, semnificațiile. Conștiința faptului că „piesa de teatru de valoare este în primul rînd o operă literară de valoare“ nu-l împiedică, ci dimpotrivă îl stimulează pe Ion Cocora să afirme primordialitatea spectacolului ca operă deschisă a regizorului hermeneut al textului. Spectacolul este din această perspectivă un univers avînd rațiunea sa de-a fi, un univers ad-hoc al timpului și locului și cauzalității reprezentației, suprapus universului textului dramatic, pe care îl înglobează.

Interiorizarea exteriorului ni se pare a fi tehnica preferată, și din această

cauză rezultatul demersului critic poartă marca subiectivității. Asumarea operei se face în funcție de reperele culturale proprii și, prin acestea, a celor propuse de spectacol. Astfel provocat pentru a intra în universul de semne și imagini al spectacolului, criticul alunecă în conotații suplimentare, adiacente sau chiar paralele sensurilor spectacolului creat de regizor. Confuzia nu este a criticului, ci a cititorului. Cronică teatrală propriu-zisă este cadrul „instituționalizat“ al unor meditații critice ce vizează doar textul sau doar spectacolul, deci, oricum bănuim intenția sa de a fi revelatorul și al unuia și al celuilalt. Diagnosticarea regizorului pare corectă, dar asupra produsului finit al încercărilor sale cade cu greutate subiectivitatea.

Dorința de a revela semantica spectacolului, ignorînd adesea interpretarea actoricească, se reflectă la nivelurile variabile de înțelegere a reprezentației, niveluri nedecarate, dar cu simptomatice contururi în discursul critic și depinzînd de gradul de asumare, de interiorizare a exteriorului. Rezultă că interiorizarea convertită în subiectivitate va fi marcată textual prin scurte notații ce vizează stări, reacții personale. Subiectivizarea discursului prin acești modalizatori devine un procedeu în se de construcție a discursului, subordonată unei dorințe de înscriere sub zodia onestității. Judecățile de valoare, actul însuși de evaluare nu vor apărea ca generate de modalitățile acribiei critice, ci de modalități specifice forului interior al individului. Totul conduce la utilizarea modalizatorilor subiectivizării, nu pentru a marca niște concesii, ci pentru a dubla plăcerea explorării. Starea sufletească personală este mediul în care spectacolul e adus și simțit, e o ocazie a autosondării.

Pe Ion Cocora, spreosebire de alți critici teatrali, metodele și procedeele criticii obiective îl pun în impas. Spectacolul are arhitectura, plasticitatea sa doar în funcție de sistemul de relații cu interioritatea criticului, acesta funcționînd ca un creuzet în care arderile sînt neîntrerupte. Spre aceasta îl împing și formația sa filologică, dar și o anumită vocație de eseist.

Întrebările, incertitudinile, ca efecte ale combustiei interioare cauzate de o reprezentație sau o idee regizorală, provoacă adevărate incursiuni relaționale și referențiale în spațiul și timpul culturii. Astfel, de la Ion Cocora nu evaluările, prea adesea pozitive, rezistă, cît ansam-

blul problematic creat, schelăria relațiilor propuse.

Intr-un fel, prin judecățile de valoare la care ajunge, el neagă ipostaza dorită și afirmată inițial de critic: cea de Saint-Just; a sa fiind mai degrabă determinativă și explicativă. Aceasta nu înseamnă decât conștiința critică că orice spectacol este o variantă, o posibilă lectură, și, din această cauză, rolul criticului nu e doar de a spune DA/NU, ci de a căuta cauzele, sursele succesului sau insuccesului teatral. Critica sa (căci chiar prin cele spuse pînă acum Ion Cocora iese de sub incidența bresleii simplilor croniciari) e axată pe personalități (afirmate plenar sau nu) regizorale sau dramaturgice, volumul din 1973 fiind un adevărat dicționar al regiei românești, dar un dicționar „fizionic”, interesant și necesar; deși pe aceeași grilă a subiectivizării.

Discursul critic urmează o schemă personală invariabilă, constituită din patru probleme:

1. construirea unui sistem de relații specifice;
2. „problematizarea” spectacolului, a montării;
3. semantica decorului;
4. mențiuni asupra actorilor.

Bibliografia critică consacrată va fi utilizată cu moderație, aplicativ și validată în unele contexte, cum ar fi cea din studiul „Pirandello și pirandellismul”, unde erudiția este de domeniul evidenței.

Spectacolele shakespeariene le abordează din perspectiva contribuțiilor lui Jan Kott, cele raciniene din perspectiva lui Barthes, dar nefiind dominat de bibliografie, fapt dovedit de altfel prin desele luări de poziție. Bibliografia este instrumentul certificat pentru ajutarea propriei idei. Profilul criticii sale e depistabil în zona bunului-simț critic.

Disertațiile teoretice de tipul „De la fabulă la semn”, „Personajul-temă” sînt interesante exerciții de meditație, căci, deși debutează cu observații de uz curent, ele sînt dublate de pătrunzătoare reflecții. Idei interesante enunțate, dar neaprofundate se întîlesc, de asemenea, la tot pasul. Pentru exemplificare e suficientă ideea distincției între timpul momentului acțiunii și timpul mesajului ca etalon al valorii de actualizare; timpul mesajului apare ca expresie a formei acțiunii dramatice, iar de aici concluzia că: „forma anacronică face anacronic mesajul”. Cît este sau nu de adevărată concluzia, rămîne de discutat, pornind chiar de la distincția expresie/conținut și de la contribuțiile semiotice moderne.

Impresia de rupere a ideii în momentul în care se simte nevoia aprofundării e dată, credem noi, tot de unda subiectivă.

În orice caz, critica lui Ion Cocora, aflată sub semnul onestității și al seriozității, ca reflex al unei conștiințe ce

asimilează și se îndoiește, axată pe cogito-ul creator, cîștigă tocmai prin această interiorizare a exteriorului. Observațiile clare, discursul critic cizelat cu rafinamentul spectatorului exersat și generat dintr-o pasiune pentru fenomenul teatral se constituie ca o veritabilă lecție de asumare a instrumentului de cunoaștere și civilizare care este teatrul.

Ioan CRISTESCU

## Imaginea și cuvîntul

O carte pe care nu ți-o „inchipui”, ale cărei imagini nu le crezi prin lectură, ci îți transmite de-a dreptul imaginea. Cam așa ar putea fi definit mai înții volumul Cătălinei Buzoianu, **Novele teatrale**, Editura Meridiane, București, 1987. Cartea într-oaregă este de altfel un labirint al imaginilor, în care identificăm personaje reale, arhetipuri, situații particulare sau de-o generalitate evidentă. Cite un personaj uitat, o replică de care ne aducem sau nu ne mai aducem aminte răsăr în fața noastră brusc, într-o minune a unei alte cosmogonii, ordonînd elementele sistemului, refăcîndu-i structura artistică.

Scheletul „epic” al acestei cărți îl constituie experiențele profesionale ale autoarei — cele memorabile, fără îndoială, cele care au marcat-o, care au ajutat-o să se autodefinească, jalonînd un traseu al devenirii artistice în forma pe care spectatorii o pot observa astăzi. Aparent arbitrar alese, ele justifică selecția prin însemnătatea revelației pe care i-au prilejuit-o la un moment dat autoarei: patru istorioare japoneze („cuprinzînd «tot» ceea ce am citit în multe cărți și am simțit întotdeauna eu însămi”), repovestite de autoare, memorii de călătorie (călătoria delimitînd o permanentă inițiere, umană sau profesională, a cărei specificitate constă în tensiunea neînteruptă a trăirii, a întrebării, a înțelegerii, ba chiar a mărturisirii), fragmente din caietele de regie, propuneri de scenarii pentru teatru sau film, portrete ale unor oameni de teatru etc.

Pe deasupra tuturor acestor imagini se ridică figura personajului care a devenit autoarea. Imprevizibilă, neliniștită, de o mare forță și uneori de o ciudată slăbiciune, bîntuită de demonul creației și cunoașterii, grăbită sau adăstînd îndelung asupra „întrebărilor lumii”, capricioasă, nici modestă, nici lăudăroasă, ca un om care-și cunoaște prea bine valoarea, personajul Cătălina Buzoianu a devenit un demiurg histrion, înălțînd odă actorului — dar omagiindu-l în același timp pe



regizor. Atît „Elegie pentru regizor“, cit și celelalte pagini de itinerarii teatrale sînt în fond niște argumente ale condiției de regizor, imagini ale puterii și vocației infailibile. Și totuși, înainte sau după această concluzie benefică spiritului regizoral, situația rămîne aceeași: munca regizorului nu este decît o continuă luptă cu sine însuși și cu actorii, dar mai ales cu teatrul, personificat în imaginea organismului... „acesta rapace, carnivor, constituit după legi milenare, și acordat, inevitabil, potrivit momentelor flămînde ale societății, fiecărui moment istoric, teatrul, mașinăria imensă, vie, a acestui monstru leviathan, [care] refuză încăpățînat demersul creator al regiei“. (p. 30)

Experiența, așa cum s-a decantat ea mai întîi pentru autoare, pentru a ajunge mai apoi la cititor prin intermediul lecturii, mărturisește despre ambiția sau poate vocația experienței totale. Periplusul inițiativ al acestei regizoare de o neîndoielnică valoare adună laolaltă necesara experiență umană (o ghicim îndărătul cuvintelor) și pe cea culturală, acumulată fără sfială și fără prejudecată. În paginile **Novelelor teatrale** îi întîlnim firesc pe Eminescu, Borges, Barthes, Eco și Enescu, teatrul indian dansat, teatrul japonez Nô, Stanislavski și „Mahabharata“, Alecsandri, Kant și Ecaterina Oproiu, dar și „Tinerete fără bătrînet“, „Miorița“, misterele orifice sau Zamolxe. O formație completă care configurează profilul unui artist răpit de mirajul viziunii totale, care să cuprindă viața întregă, în ceea ce are ea mai durabil, real, dureros și salvator, privirea demurghică ce poate investi o melodramă banalizată cu valoarea unei opere (este cazul spectacolului **Doamna cu camelii**), privirea care-l apropie pe Eminescu de Borges și de Umberto Eco, acea privire care exteriorizează un mecanism al percepției totale, cu ambiția înțelegerii, asimilării și integrării, într-un sistem bine articulată, a revelațiilor majore ale existenței artistice subiective. Într-o bună măsură, ceea ce Cătălina Buzoianu scrie despre Eminescu s-ar putea spune despre ea însăși, autoarea rindurilor care urmează: „Cosmogonia lui Eminescu amestecă plănele, galaxii, drumuri stelare cu epoci, religii și revoluții, influențe filozofice și literare, într-un astrolab universal și cultural, fără complexele pedante ale eruditului, cu o adolescență inocentă, cu o shakespeariană nonșalanță. Hölderlin și Gautier, Shakespeare și Novalis (...) anticii greci și Cabala se îngrămădesc într-o bibliotecă labirintică a afinităților electiv. Sintem aproape de Borges și de Umberto Eco.“ (p. 136)

Sesizam la începutul acestor pagini importanța pe care imaginea — ea produs hibrid, transpus de pe scenă sau peliculă în cele mai potrivite cuvinte — o are

în cartea Cătălinei Buzoianu. „Limba-jul este natura mea de om modern...“ spunea Barthes. Natura acestei cărți este imaginea. „...verbul meu nu se ține prea bine pe picioare“, ni se nărturisește, în preambul, autoarea. De fapt, cuvîntul iese deseori umilit din încercarea la care este supus. Nu pentru că ar fi silit la măiestre salturi, subtile experiențe, ci pentru că zeci întregi de pagini nu reușesc adesea să dea tulburătoarea impresie pe care o creează **imaginea** lui Romeo și a Julietei, ai căror interpreți, într-un rezumat extrem de scurt al piesei, se caută orbecăind, legați la ochi, pe o pașițe cu statui. Atît. Fără alte cuvinte, doar o imagine, e drept transpusă în cuvinte, dar forța nu este a cuvîntului, ci a imaginii. Natural, așa cum se poate bănui despre cartea unui regizor. Numai că după toate acestea se de-clanșează (dependent sau independent de voința autoarei?) lupta dintre imagine și cuvînt. Cuvîntul își revendică uneori întîietatea. „Acum încerc să povestesc...“ mărturisește autoarea. Aici esențial este cuvîntul: în povestea unui „itinerar profesional“ în care, la toate marile răs-cruți, se află **imaginea**. Cuvîntul răsare, năvalnic, năbădăios, sentimental sau nemulțumit, cuvîntul curajului de a scrie fără prejudecăți în periculoasa formulă (sau lipsă de formulă) a sincerității. — decorată cu accente uneori patetice, uneori baroce.

Alteori biruitoare — și cel mai adesea — este imaginea. Fragmentul de scenariu de film după Eminescu, **Sărmanul Dionis**, o demonstrează din plin. O lectură cinematografică modernă a „nuvelor“ eminesciene, care oferă o variantă sau, mai bine zis, o altă operă, perfect plauzibilă, suportînd examenul critic. Față în față stau acum cu adevărat imaginea și cuvîntul. Cuvîntul eminescian — pentru care regizoarea are o adevărată evlavie — și demersul regizoral, care imprumută ideii alt veșmînt, care rescrie, în imagine, **Sărmanul Dionis**. La lectura scenariului, cititorul trăiește acea revelație a imaginii despre care vorbeam mai sus. Raportarea se face nu la cuvînt, ci la o altă imagine, care este acum opera propusă spre „citire“. În această variantă, cititorul este cititor de imagini.

Această vocație a vizualului, esențială pentru un bun regizor, transpare și din moto-ur volumului. Cuvîntul ar fi poate stîngaci într-o poezie, hrînindu-se dintr-o singură metaforă, iar ca proză poetică, ar fi poate lipsit de forță, dar imaginea pe care o transmite este tulburătoare: „Din fîntina adîncă a lumii... Am băut / Mi-am potolit setea / ...“ Ea restituie cuvintelor siguranța. Percepem acum pactul dintre cuvînt și imagine.

Cristina MÜLLER

---

# TEATRUL SECOLULUI XX

---



David Nathan

„Glenda  
Jackson“

Misterele nu înfloresc pe coasta de nord-vest a Angliei, unde s-a născut și a crescut Glenda May Jackson. În Birkenhead se muncește mult. Cei care se lasă amăgiți de himere nu se pot aștepta la nimic bun. Nu există nici un mister în legătură cu Glenda Jackson. A muncit mult și se întreabă: „ce poate fi ciudat în asta?“

„Îți este dată o anumită lume, în care limitele sînt fixate pentru tine dinainte. Înăuntrul acestei lumi, trebuie să știi ce să cauți, după ce să te uiți. Destul de des se întâmplă să mergi pe un drum greșit. Atunci te întorci instinctiv și pornești în direcția bună. În teatru, trebuie să ai însușiri de detectiv, ca să descoperi cum este de fapt personajul. Acesta nu este un lucru ciudat. Nici misterios. Urăsc concepția după care a interpreta un rol implică un proces magic. Cred că fiecare face ce poate, atît fizic cît și mental, înlăturînd tot ce este nefolositor, neclar. Trebuie să știi să aștepti ca acel «altceva» să se întîmple! Aceasta este arta spectacolului. Să fii mereu pregătit și totodată să te întrebi dacă va fi să și se-ntimple acel ceva. Misterul este în arta jocului, iar nu în persoană. Persoana poate fi descrisă, iar atitudinile sale, analizate“.

Glenda Jackson a fost mereu acuzată că este inteligentă. Unii critici au spus-o



Charlotte Corday în „Marat/Sade“





Patru chipuri ale Elisabetei

ca un compliment, alții, dimpotrivă, ca o critică.

S-a născut într-o familie modestă. Tatăl ei era pescar, iar mama lucra într-un restaurant. Glenda era cea mai mare dintre cele patru fete. Numele i-a fost dat după o actriță americană, Glenda Farrell. Ar fi putut tot atât de bine să se numească Shirley, după Shirley Temple, o altă favorită a părinților.

A fost o adolescentă grasă, timidă, cu fața plină de coșuri, care iubea singurătatea, plimbările, cărțile și filmele.

„Nu mă potriveau deloc cu imaginea adolescentei ideale. Dacă aș fi fost drăguță în adevăratul sens al cuvântului, poate că m-aș fi măritat și m-aș fi așezat la casa mea!”

Mergea la cinema în fiecare seară, admirându-le pe Bette Davis și pe Joan Crawford. După terminarea școlii, a avut mai multe slujbe, pînă într-o zi, cînd a acceptat propunerea unui prieten de a juca la un teatru de amatori. Primul rol a fost de subretă, într-o piesă de Agatha Christie. „Ar trebui să devii actriță profesionistă!” i s-a spus; ceea ce a și făcut, urmînd Academia de Artă Dramatică din Londra.

După multe roluri secundare a fost remarcată, în 1964, de Ch. Marowitz, asistentul lui Peter Brook. Se alegeau actori pentru teatrul experimental „Open Space”. În cadrul teatrului, actorii nu prezentau roluri individuale; ei au fost rugați să lucreze asupra unui text în grupuri de cîte zece. Fiecare era lăsat să interpreteze mai întîi fără nici o indicație regizorală; apoi li se dădeau noi personaje și noi situații cerîndu-li-se să rejoace textul, fără să întrerupă continuitatea acțiunii.

„A fost cea mai importantă muncă din viața mea, chiar dacă în acea vreme n-am înțeles-o prea bine. Era un fel de muncă pe care nu-l înținisem niciodată,

dar îmi imaginasem că există undeva. Am lucrat timp de trei luni, și aceasta a fost ca o oază în mijlocul deșertului”.

„Lucrînd cu Brook am înțeles că întregul este mai mult decît suma părților. Fiecare dintre noi era răspunzător de spectacol în totalitate. Nu mă interesează teatrul considerat un sport pentru spectator. Energia creată pe scenă trece în public, este amplificată și se reîntoarce pe scenă. Apare astfel o stare de rezonanță între actor și spectator”.

„Angajată în teatru fiind, trebuia să fiu distribuită. Mă temeam că va veni momentul întîlnirii cu Shakespeare” — spune Glenda. „Îmi amintesc și acum de emoțiile avute la începutul unei stagiuni, cînd am aflat repertoriul. Nu am avut nici un fel de simpatie pentru Ofelia, și nu cred că am vreo chemare naturală spre a juca Shakespeare. Dar, cînd sînt pusă în fața unui rol, nu mai pot da înapoi.”

Cu Ofelia am făcut ceea ce fac cu fiecare rol: citesc piesa de cîteva ori, de la început la sfîrșit, fără să văd dincolo de text. Adevărata muncă începe o dată cu repetițiile; acolo te întîlnești cu ceilalți actori, acolo trebuie să lucrezi împreună cu ei. Nu merg la repetiții cu rolul pregătit, nici măcar cu o idee preconcepțuită. Chiar dacă am idei, acestea trebuie dezvoltate în relație cu ideile celorlalți actori.

Nu am crezut niciodată că Ofelia este un caracter slab. Oamenii slabi nu se prăbușesc sub lovitură, ci se apleacă, se încovoae. Numai cei tari sînt frînți. Nimic din piesă nu te face să crezi că, înainte de a innebuni, Ofelia este extrem de sensibil. Nebunia trebuie să fie o surpriză pentru toată lumea. Pînă în acel moment, ea trebuie să fie echilibrată.

Shakespeare poate fi adaptat oricărei teorii. Nu am găsit nimic în text ce putea contrazice punctul meu de vedere.

Cred că nebunia Ofeliei a fost declanșată de conflictul dintre sentimentele sale pentru Hamlet și dragostea pentru tatăl său. Aceasta a fost ideea care mi-a condus jocul“.

**Daily Telegraph** despre personajul Ofeliei în interpretarea Glendei Jackson: „Ofelia este un personaj cu totul nou: o tină vială, sofisticată, despre care e greu să crezi că va înnebuni vreodată“.

**The Observer**: „Glenda Jackson este prima Ofelie văzută care ar fi trebuit de fapt să joace Hamlet. Are toate calitățile marelui prinț, Ofelia ei este o personalitate de excepție, înzestrată cu o inteligență care uimește întreaga curte“.

„Jocul scenic înseamnă să te apleci asupra-ți, să te bazezi pe propriile resurse. Pentru aceasta nu trebuie să te identifiți cu personajul sau să-i împărtășești trăirile. Ceea ce trebuie să cauți este o situație emoțională, asemănătoare propriilor tale stări, un fel de corespondent a ceea ce simți tu. Acest lucru este dificil cînd ai de interpretat un rol care cere mai mult decît realism sau naturalism. Lucrînd cu Brook, am învățat să abordez un rol dintr-un unghi neașteptat, să găsesc dimensiunile de care am nevoie. De multe ori nu este suficient să joci realist sau naturalist. La Shakespeare, de exemplu, conflictul nu este cel dintre actor și rol, ci dintre actor și joc. Legătura este între actor și atitudinea față de rol. Se poate face o analogie cu muzica, deși aceasta este o artă diferită. Nu cred că cineva ar putea să spună despre un mare pianist că experiența personală l-a făcut să devină virtuoz. Viața este mai mult decît suma experiențelor. Jocul actorului constă în posibilitățile acestuia de a imagina dincolo de experiența personală. Dacă doi copii, îndrăgostiți unul de altul, ar juca Romeo și Julieta, ar fi cea mai plictisitoare seară de teatru! Nu vorbesc despre lipsa de tehnică! Important este ce descoperi într-un rol, care este esența personajului. Experiența personală trebuie transformată, purificată în „ceva“ la care un grup de oameni să poată reacționa. Dacă un lucru este concret numai la nivelul experienței tale, acesta devine important numai pentru tine. Deci trebuie să afli ce este adevărat pentru oricine. Cum afli acest lucru? Una din modalități este «energia». Ea diferențiază un joc «viu» de unul «mort». De exemplu, în artele marțiale totul se umple cu energie absolută. Acest mod de a fi are la bază

filozofia chineză, a dăruirii totale cu un control absolut. Este un paradox care produce acel «altceva» care este jocul. Libertate absolută cu control total. Între aceste limite poți face ce vrei atîta timp cît nu te depărtezi de personaj și de piesă. Dacă te pierzi în trăiri emoționale, vei pierde și publicul. În actorie, parametrii sînt definiți: trebuie să te faci auzit, înțeles și văzut. La repetiții mi s-a ntimplat adesea să plîng. Pot să plîng în ficcare seară. Adică îmi curg lacrimi din ochi. De fapt nu plîng, pentru că dacă plîngi de-adevăratelea, nu mai poți vorbi!

Pentru mine, actoria este aceeași pe scenă și-n fața aparatului de filmat. Numai exteriorul este altul. În film joci o secvență și apoi aștepti. Poți să stai toată ziua să aștepti! Fiecare cadru trebuie să fie plin de viață, încărcat cu ceva. Nu contază cu ce, atîta timp cît este adevărat, viu.

O piesă — dacă este bună! — îi hrănește atît pe actori, cît și pe spectatori. Aceasta vine din construcția ei, din cum sînt legate lucrurile între ele. Nu întimplător o piesă ține două ore sau trei. Durata unei piese este timpul emoțional conținut de text. La filmare, în cîteva secunde trebuie să ai conținutul emoțional al întregului film!

Un regizor cu adevărat bun trebuie să știe să te lase în pace! Regizorul prost îți spune întotdeauna ce dorește de la tine. Cel bun așteaptă să fie surprins de acțiunile scenice pe care le faci, în timpul repetițiilor. Cei cu adevărat excepționali creează, mai mult instinctiv decît deliberat, o atmosferă în care să poți lucra bine, te stimulează să «naști idei», te lasă să joci complet independent“.

„Nu-mi place televiziunea“ declară Glenda Jackson, cu toate că își datorează popularitatea, atît în Anglia cît și în multe alte țări, serialului **Elisabeth Q.**, în care, pe parcursul a șase episoade, a ajuns de la 16 la 69 ani. În pofida sentimentelor ei față de televiziune, ea recunoaște că rolul Elisabeta a fost o șansă minunată și un pas important pentru cariera sa.

### Traducere și adaptare de Valeria SITARU

(După volurul „Glenda Jackson“ de David Nathan, Spellmount Ltd, Tunbridge Wells, Kent-Hippocrene Books Inc., New York, 1984.)



# DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI



**Nelu  
Ionescu**

I. Ziarist, dramaturg, prozator

S-a născut la Iași, la 13 mai 1936. A murit la București, la 20 noiembrie 1982.

Școala primară „Spiru Haret”, liceul-internat „C. Negruzzi” și Facultatea de Științe Juridice a Universității „Al. I. Cuza” din orașul natal (absolvită în 1958).

Avocat la Colegiul din Iași, judecător la tribunalul din Pașcani, apoi, din 1968, ziarist (publicist-comentator) la revista „Flacăra”, unde susține între 1976—1979 rubrica de „Cronică teatrală”.

Debutează în literatură în 1966, cu piesa *Neîncredere în foisor*, jucată în premieră pe scena Teatrului Național din Iași și, ulterior, la alte teatre din țară.

Este autorul mai multor scenarii radiofonice (*Pretextul*, *Pustiul*, *Simfonie pentru destinul meu*, *Șoferul de pantă*), al volumelor de proză *Quod sau codul penai romanțat* (1977) și *Pledoarii* (1979) și al unui volum de critică teatrală, *Cronică din dragoste* (1982).

## II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1966. 15 octombrie — *NEÎNCREDERE ÎN FOIȘOR*, dramă în trei acte

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Regia: Constantin Dinulescu; scenografia: Doris Jurgea. Cu: Costel Constantin, Cristina Deleanu, Marcel Finchelescu, Angela Bîrsan, Virgiliu Costin, Adina Popa, Valeriu Burlacu, Saul Taișler, Constantin Obadă, Costel Popa.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din București (Giulești), Baia Mare, Ploiești,

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

Turda, Timișoara, Pitești, Piatra Neamț, Brăila, Arad, Reșița etc. S-a montat la Televiziune în 1978. A fost tradusă în limbile maghiară și germană.

„Cu vădîu intenție de a obține valențe superioare în tiparele genului, Nelu Ionescu abordează piesa politică și obține dintr-o acțiune cu pricere condusă un caz de conștiință util sub raport moral, puțin plauzibil în cadrul genului.

...Autorul debutant obține cu acest prilej o soluție pe un plan superior în convingerea cinstită că în lumea noastră de azi ideea de responsabilitate umană ocupă un loc central.

Fabula în sine însă nu reușește totdeauna să convingă...” (Romulus Guga — „Tribuna”, 27 aprilie 1967)

„Respectînd, cu o singură excepție, a finalului (...) canoanele, N. Ionescu risipește destulă fauzie și inteligență pentru a ne lăsa sentimentul că nu ne aflăm în fața unui meșteșugar oarecare. Dimpotrivă, observ în această risipă, ea însăși un argument favorabil relevării capacității de fabulație, o anumită eleganță, întemeiată pe o replică literară străină uscăciunii și platitudinii funcționaliste din maculatura care a compromis genul.

Spiritualitatea replicii nu e căutată pentru pigmentarea desfășurării anecdotei, ci aparține modului de a gândi al autorului, care pare să fie un liric deghizat. (...)

Ceea ce m-a intrigat a fost renunțarea bruscă, din final, a dramaturgului debutant, la rigoriile genului pe care și-a propus să-l illustreze. Parcă i-ar fi fost lui însuși teamă de a nu fi taxat drept minor, rămînînd în spațiul politist, și atunci a implicat acțiunii accepții de natură, după el, să dimensioneze întimplarea pe coordonatele unei motivări social-umanitariste.” (Dinu Săvaru — „Luceafărul”, 5 noiembrie 1966)

Alte opinii: Șt. Oprea — „Cronica”, 29 octombrie 1966; Valentin Silvestru — „Contemporanul”, 4 noiembrie 1966; Radu Popescu — „România liberă”, 6 noiembrie 1966 și 10 martie 1967; Mihai Florea — „Scinteia”, 10 no-

iembrie 1966; *Florică Ichim* — „Munca“, 17 noiembrie 1966; *M. Djentemirov* — „Steagul roșu“, 30 noiembrie 1966; *Ion Chiriac* — „Știința tineretului“, 2 decembrie 1966; *Romulus Vulpescu* — „Gazeta literară“, 15 decembrie 1966; *Al. Popovici* — „Teatrul“, 1/1967; *Ioana Lipovanu* — „Viața Românească“, 2/1967; *Mircea Alexandrescu* — „Știința“, 24 martie 1967; *Ion Maxim* — „Familia“, 6/1967; *Monica Lazăr* — „Cronica“, 1 iulie 1967.

1972, 5 mai — *SIMFONIE PENTRU DESTINUL MEU*

Teatrul Mic. Regia: Ion Cojar; decouri și costume: Ștefan Hablinski. Cu: Ion Manta, artist emerit, Monica Ghiuță, Tudorel Popa, Jeana Gorea, Mircea Albulescu, Tatiana Iekel, N. Neamțu-Ottoneț, Vasile Nițulescu, Al. Leungu, Jean Lorin, Gii. Ionescu-Gion și alții.

„Piesa pornește cu o deschidere largă, anunță o dezbatere interesantă, dar, treptat, interesul dramatic scade, acțiunea, în loc să se încheie în jurul unui conflict puternic, se destramă în notații de reportaj, surprinse uneori cu veridicitate tipologică, dar oprindu-se aici, furnizând în cel mai bun caz prilejul unor considerații etice declarative și pînă la urmă obositoare prin repetare.“ (Tr. Șelmaru — „Informația Bucureștiului“, 10 mai 1972)

Alte opinii: *Al. Corneseș* — „Magazinetul“, 20 mai 1972; *Sanda Faur* — „Flacăra“, 20 mai 1972; *Dumitru M. Ion* — „România literară“, 25 mai 1972; *Ileana Popovici* — „Teatrul“, 5/1972; *Radu Popescu* — „România liberă“, 1 iunie 1972; *M. Djentemirov* — „Steagul roșu“, 2 iunie 1972.

1977, aprilie — *FĂRĂ CARTUȘE, MAX!*  
— comedie tragică într-un act  
Premiera radiofonică a avut loc la 18 ianuarie 1970 la Radio Iași.

Premiera scenică — la Teatrul Național din Timișoara. Regia: Victor Odillo Cimbru. Cu: Alexandru Ternovici și Victor Odillo Cimbru.

„...dramaturgul încearcă o nouă modalitate: cea a analizei psihologice într-un cadru de comedie tragică. Serisă strîns, numai cu două personaje, într-un ritm alert, piesa probează maturitatea dramaturgului. O stăpînire sigură a dialogului dens, concentrat și multă luciditate în demonstrație. Credem că intuim exact intențiile lui Nelă Ionescu dacă spunem că a încercat un exercițiu de virtuozitate.“ (N. Irimescu — „Cronica“, 14 octombrie 1968)

Alte opinii: *Ion Hodis* — „Tribuna“, 5 septembrie 1968; *Ion Nușu* — prefața antologiei „Dramaturgi ieșeni contemporani“, Iași, Junimea, 1969.

1977, 29 septembrie — *QUOD SAU CODUL PENAL ROMÂNITAT*, dramă polițistă

Teatrul Național din Iași. Regia: Călin Florian; scenografia: arh. Gheorghe Anton. Cu: Constantin Popa, Petru Ciubotaru, Silvia Popa, George Macovei, Virgiliu Costin, Teofil Vălcu, Puiu Vasiliu.

„Paradoxal, deși mai puțin interesantă decît Neîncredere în foșor, mai superficială ca structură dramaturgică, actuala piesă este mai frumoasă prima. Calificativul frumoasă poate spune puțin, dar prea mult nici nu trebuie spus despre Quod. Ea dovedește o oarecare maturizare a autorului, dar numai în ceea ce selecția și comprimarea ideilor, nu și în expunerea lor scenică, în structurarea lor după rigurile dramei. E frumoasă, de pildă, personajul Quod, dar trama polițistă trage în altă direcție (spre elucidarea crimei), iar eroii titulari își impun forțat, în final, drama personală. Nu, nu e vorba de o surpriză tipică genului, ci de o inabilitate de construcție.“ (Șt. — „Cronica“, 28 octombrie 1977)

1979, 18 septembrie — *CUM S-A FĂCUT DE-A RAMAS CĂTINCA FATĂ BĂTRÎNĂ*, piesă (în două părți) care poate fi interpretată fie în registru dramatic, fie în registru comic (după cum stă cu starea de speranță regizorului)

Teatrul Național din Iași. Regia: Eugen Todoran; decoruri: Vasile Rotaru; scenografia: Lia Manțoc; Cu: Despina Mărcu, Adina Popa, Virginia Rațciu, Marcel Finchelescu, Valeriu Oțeleanu, Petre Ciubotaru, Valentin Ionescu, Constantin Popa, Antoaneta Glodeanu, Emil Coseru, Lidia Nicolau, Adrian Tuca, Constanta Lerca.

Piesa s-a mai jucat la teatrele din Timișoara, Oradea, București (Giulești), Sibiu (secția germană), Arad, Baia Mare. Autorului i-a fost decernat, pentru această piesă, Premiul de dramaturgie pe 1979 al Asociației Scriitorilor din Iași.

„Experiența gazetărească dar și aceea a juristului, ascuțindu-i privirea investigatoare, l-a apropiat acum (pe autor — n.n.) de materia unei piese-reportaj, un reportaj sentimental, dacă vreți, scris, însă, cu pasiune pentru adevărurile cardinale ale vieții... (...)

Acest gen de piesă narativă (în sens reportericesc) sau publicistică, recunoscutibilă uneori și prin titlul lung, obicei mai ales medieval, amintind, însă, și de începuturile teatrului român (...), și revenit în atenția unor



dramaturgi în epoca noastră, își asociază, complementar, și un caracter didactic mai pronunțat, deci explicit. Întrebarea din titlul lui Nelu Ionescu pretinde, de pildă, un răspuns cel mai adevărat. Dramaturgul ne oferă, de-a lungul prezentării succesive a întâmplărilor (și a partenerilor) vieții afective a Catinică suficiente date ca să conchidem și să extragem învățături, să evităm erorile..." (N. Barbu — „Cronica”, 28 septembrie 1979).

„...nu e o piesă despre un anumit caz, oricât de dramatic și spectaculos ar fi acesta, ci o meditație profundă și emoționantă despre condiția umană. Tema principală e raportul dintre existențial și etic. Idealul moral nu i se relevă Catinică ca o normă autoimună, ci e puterea de a fi în consens cu o voce lăuntrică șifșietoare, cu o nevoie imperioasă de puritate. Destinul personajului, ca urmare, nu cunoaște o traiectorie existențială roz, ci e tragic, nu se soldează cu un triumf, ci cu o pierdere. (...) Ceea ce-l interesează în primul rînd (pe dramaturg — n.n.) este drama opțiunii și abia după aceea rezultatul practic al opțiunii”. (Ion Cocora — „Tri-buna”, 12 iulie 1984).

Alte opinii: Șt. Oprea — „România literară”, 25 octombrie 1979; A. C. Iordache — „Orizont”, 1 noiembrie, 1979; Valentin Silvestru — „Flacăra”, 1 noiembrie 1979 și „România literară”, 17 aprilie 1980; C. Paraschivescu — „Teatrul”, 10/1979; Ali Cusin — „Flacăra”, 5 ianuarie 1980; Dumitru Chirilă — „Familia”, 4/1980; Adrian Dohotaru — „Flacăra”, 3 aprilie 1980; Margareta Bărbuță — „Informația Bucureștiului”, 12 aprilie 1980; Valeria Ducea — „Teatrul”, 4/1980; Teodor Mazilu — „Contemporanul”, 6 iunie 1980; Dan Birlădeanu — „Flacăra”, 6 august 1981; Irina Coroiu — „Teatrul”, 1/1984; Virgil Munteanu — „Teatrul”, 9/1984; L. Mihul — „Orizont”, 6 februarie 1987.

1961, 17 decembrie — **PREFERAM SĂ MOR DE RIS**, comedie umană, însă foarte contemporană

Teatrul „Maria Filotti” din Brăila. Regia: Constantin Codrescu; scenografia: Olimpia Ulmu. Cu: Bujor Macrin, Marioara Șerian, Marin Benea, Mircea Valentin, Anton Filip, Romeo Mușețeanu, Gheorghe Moldovan, Elena Aciu, Petre Simionescu, Rodica Mușețeanu.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. (20 decembrie 1982)

„Există foarte multă încredere în viață, exprimată sobru și demn, în această nouă piesă a lui Nelu Ionescu, în ciuda subiectului ei care vor-

bește despre ireparabil, despre trecerea în neființă. (...) În acel spațiu neutru și aseptice dintr-o clinică oncologică în care se pecetluiesc destine, se înfirmă sau se confirmă, fără drept de apel, și speranțe și temeri. Și totuși — sau poate tocmai de aceea — în acest spațiu rebarbativ, cu rezonanțe funeste, se afirmă cu hotărâre viguroasă, exemplară, principii morale (vitale, de fapt) de o mare noblețe și perenitate. În acest spațiu închis, egalizator în principiu pentru toate vârstele, mentalitățile, pozițiile sociale ale celor aflați în el, se exercită o severă și ireductibilă critică a moravurilor, se rostesc răspicat adevăruri dure și necesare (...) Prin Preferam să mor de ris, scrisul dramatic al lui Nelu Ionescu câștigă o nouă cotă valorică, ale cărei caracteristici sînt emoționalitatea, sinceritatea și echilibrul.” (Dinu Kivu — „Contemporanul”, 25 decembrie 1981).

Alte opinii: C. Paraschivescu — „Teatrul”, 1/1982; George Arion — „Flacăra”, 1/1982; Șt. Oprea — „Cronica”, 19 martie 1982; Ioan Lazăr — „România literară”, 11 martie 1982; Ion Bogdan Lefter — „Viața studentească”, 20 ianuarie 1982; N. Barbu — „Flacăra Iașului”, 3 aprilie 1982.

### III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLIFICATE

- *Fără cartușe, Max!* — „Teatrul”, nr. 8/1968, „Rumanian Review” 1/1971
- *Fuștiul*, scenariu radiofonic — „Cronica”, nr. 33/1966
- *Impas* — „Convorbiri literare”, 7/1970
- *Pretextul*, scenariu radiofonic — „Cronica”, 4 septembrie 1971
- *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă* — „Teatrul” 6/1979
- *Preferam să mor de ris* (fragmente). Comedie inumană, însă foarte contemporană — „Cronica”, nr. 50/1981
- **TEATRUL**. Iași. Editura „Junimea”, 1984. Ediție îngrijită de Doina Florea-Ciornei. Postfață de Adrian Păunescu. Cuprinde: *Neîncredere în foisor*; *Fără cartușe, Max!*; *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă*; *Preferam să mor de ris*.

### IV. OPINII CRITICE GENERALE

„Nelu Ionescu este un autor de o incredibilă sentimentalitate și înzestrat cu un simț dramatic deosebit, autor care, prin moartea sa tînără, transformă toate genurile dramatice pe care le-a abordat într-unul singur: genul tragediei.” (Adrian Păunescu — Postfață la volumul „Teatrul”, ed. cit.)

**Adriana POPESCU**



## Dramaturgia feminină de azi (I)

### *Viața particulară a lucrătorului din justiție \**

Cit și ce poate să însemne feminismul în dramaturgia actuală? Iată o întrebare la care se poate răspunde relativ ușor, mai ales dacă vom consulta încercările de sinteză apărute pînă acum. Mircea Ghițulescu, în *O panoramă a literaturii dramatice contemporane* (1984), reține două nume: Lucia Demetrius, pentru așa-zisa perioadă de pionierat, și Ecaterina Oproiu, în cadrul unui capitol concesiv intitulat „Poeti, prozatori, publiciști”, sugerînd adică faptul că respectivii scriitori nu sînt în primul rînd dramaturgi, ci s-au aventurat, și-au încercat adică muza și în acest teritoriu. Mai radical cu problema care ne interesează. Romulus Diaconescu renunță la „precursori” și inserează, în *Dramaturgi români contemporani* (1984), un singur nume: Ecaterina Oproiu. Cu puțin timp mai înainte, Valentin Silvestru, în privirea sa decenală asupra teatrului de azi, exprimată în masivul tom *Ora 19,30* (1983), în care figurează și un capitol special dedicat dramaturgiei, păstra tăcere asupra autoarelor; e drept însă că ele nu erau ignorate cu desăvîrșire: în capitolul „Instituții” al aceluiași volum, în care se comenta profilul unor teatre, este înglobată și o cronică despre Ecaterina Oproiu, în legătură cu musicalul „Nu sînt Turnul Eiffel” de la Teatrul Mic.

Tot în 1983, Florin Faifer în „Dramaturgia între clipă și durată” reținea, între

\* Rodica Padina, „De joi pînă duminică”, Editura Cartea Românească, 1987.

dramaturgii „omologați” numele Ecaterinei Oproiu.

Să tragem de aici concluzia că de la Lucia Demetrius încoace, dramaturgia feminină este inexistentă — cu excepția textelor semnate de Ecaterina Oproiu? Sînt celelalte prezențe de același gen, jucate de teatre și publicate de edituri și reviste, cu mult sub linia de plutire, astfel încît nu au putut atrage asupra lor atenția producătorilor de judecări de valoare? Nu dorim să sugerăm o realitate edulcorantă, dar se simte nevoia unor explicații. Sînt oare volumele de dramaturgie ale Soranei Coroamă-Stanca, Dinei Cocea și Eugeniei Busuioceanu un simplu mod de a răsfoi din cînd în cînd catalogul, într-o „clasă” în care nu pot fi toți participanții premiați? Se află în aceeași situație Rodica Padina, cu cele patru cărți de teatru tipărite din 1972 pînă azi? Cum vom privi dramaturgia încă neapărată în anume plachete a Andei Boldur, Mariei Banuș, Dorinei Rădulescu, Dorinei Bădescu, Constanței Bratu și Tinei Ionescu Demetrian, a celorlalte nume neamintite de care putem însă lua cunoștință din colecția revistei „Teatrul”? Cum vom situa dramatizările atît de personale în orizont estetic ale Cătălinei Buzoianu? În ce căsuță mendeleevică vor putea pași noile venite, între care trebuie neapărat s-o semnalăm pe Carmen Firan?

Absența unei antologii de dramaturgie feminină îi împiedică pe cititori să ia cunoștință de calitatea fenomenului ca atare, iar distanța păstrată, din eterogene motive, de critica de specialitate, n-a contribuit bineînțeles la proliferarea



lui în tropisme autocefale. Există o evidentă dizarmonie în acest sens între ceea ce se întâmplă în literatura noastră dramatică și felul în care capătă drept de celățenie dramaturgia feminină în alte culturi.

Prejudecata atât de fertilă încă, nu pentru strategia tuturor revistelor de cultură, care împarte cărțile de literatură neapărat după un ritual „asta nu — asta da”, excepând foarte multe dintre ele de la necesarul comentariu, uneori chiar oculându-le, face un mare deserviciu nu în primul rând autorului — semnatarilor — anumitor creatori ei, fără nici o îndoială, cititorului însuși. O stare de confuzie în deplinătatea cuvântului nu poate fi creată, mai ales atunci când se apelează la ceața de buzunar. Dar nedumerea bunului iubitor de lectură vrea parcă să ne spună: dacă această carte este un eșec, explicați-ne și nouă de ce. Perspectiva axiologică se deprinde mai ușor atunci când știi bine unde sînt și cum arată gropile — goale sau pline cu apă — ale nonvalorii.

Așadar, a scrie și despre o literatură ne-luată în seamă nu este chiar o pierdere de vreme; actual, săvîrșit în numele unor imperative nicidecum ipotetice, are semnificația înaltă a serviciului social. A scrie despre toți autorii contemporani înseamnă să pregătești vremea întinderii firului alb al Ariadnei în labirintele librăriilor. Cititorul participă împreună cu cronicarul la întiul travaliu al „cerneții”, în care ies la iveală și toți acei proprietari de texte zeloși, patinind pe gheața primejdioasă a facilității, hrănind cu insistența lor ideea stupidă că dramaturgia ar fi ceva care pendulează la marginea literaturii.

Și mai există încă ceva, care nu ține neapărat de hazard, ci de legămîntul, niciodată stîrbit, al adevărului cu lumina zilei: nu este exclus să descoperi autori ignorați pe nedrept sau măcar pagini răzlete încărcate de electricitate artistică. Să poți delința în felul acesta tot soiul de capcane tematice și stilistice care au împiedicat afirmarea unor talente.

Cît privește feminismul în literatura dramatică de azi, el merită a fi privit mai atent nu numai pentru motivele invocate mai sus. O dată în plus o dovedește și ultima apariție editorială a Rodicăi Padina, **De joi pînă duminică**, în editura Cartea Românească. Volumul cuprinde două partituri dramaturgice, cea care a dat și titlul cărții și **La ce vîrstă a murit Sofocle?** Primul text constituie desigur parte din succesul obținut de pelicula românească la Festivalul Internațional al Pieselor de Teatru pentru Televiziune „Leul de aur” de la Plovdiv,

în 1986, cînd filmului i s-a acordat Diploma specială a celei de a XIV-a ediții. El este, ca de altfel întreaga producție destinată scenei, televiziunii și radioului de Rodica Padina, o povestire moralizatoare, cu un copil de 10 ani, din seria precocilor, dotat cu o tristete-neliniste mucalită, capabil să-și pună în scenă intențiile cu un uimitor acces la replica spirituală, instrument folosit cu îndemnarea de luptă a unui arcaș. O asemenea minune de odrasla îi e dat avocatei Corina să întilnească pe șosea, plecată fiind în interes de serviciu cu automobilul. Copilul autostopist se „autoînfiază” trei zile, pătrunzînd „cu forță”, diabolic ai zice, în universul Corinei (soțul ei, procurorul Alin, colegul lor de facultate Matei, lucrător în ministerul de interne). Cînd duminică seara Bogdan va fi „restituit” adevăratei sale familii, noii părinți, adoptivii, vor trăi melodramatic „lecția” administrată de ciudata întimplare care, desigur, le-a desteptat hotărîrea de a avea un fiu. Dincolo de tur-nura didactică a conflictului și de desuetudinea temei care, fără nici o îndoială, este „reincălzită”, Rodica Padina realizează în acest text una din cele mai importante performanțe ale sale în ipostaza de dramaturg: o anume infailibilitate a replicii, o știință a duelului de cuvinte nu rarori cu admirabile scînteii, pe care i-o recunoștea, ca atare, în 1980, scriind despre filmul **Cine mă strigă?**, D. I. Suchianu. Și tot în această partitură cunoaște maximum de intensitate cea posibilă emblemă a scriitoarei, definită, în legătură cu piesa de televiziune **Zborul**, de Ecaterina Oproiu: „O anumită eleganță în exprimare și în alură, o plăcută vioiciune a spiritului, un aer de prospetime... un dramaturg plin de gingășii, de anxietăți fertile, cum ar fi acea neliniștită căutare a purității...”

Nu poate fi trecută însă cu vederea încercarea Rodicăi Padina de a pune în lumină viața „de acasă” a omului din justiție, făurindu-și un fel de laitmotiv prezent aproape în toate piesele de teatru și scenariile radiofonice și cinematografice. Juristă de profesie, scriitoarea mărșăluiește deci pe un teritoriu care nu pare să o inhibe. În **Diavolul alb** (premieră la Teatrul de Stat Galați, 1968), judecătoarea Ioana face eforturi particulare pentru a împiedica un divorț, al cărui dosar va trebui să îl instruiască. Ea nu admite ca fiica sa Dana să fie factorul de destrămare a familiei doctorului Barbu Hunedoreanu, o vizitează pe soția acestuia din urmă, îndemnînd-o să nu renunțe cu nici un chip la amenințata ei căsnicie... Citeva flash-back-uri ne-

prezintă pe Ioana la vârsta Danei, într-o situație oarecum similară. Construcția și aerul piesei, sugerând locuri geometrice comune celor două generații în succesiune, ne trimit la procedee folosite de Tudor Popescu în **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă**, publicată de comedio- graf în 1979. În **Week-end în infern**, farsă fantezistă în două părți și un prolog — 1972 —, este pus într-o comică discuție statutul juridic al iadului și al paradisiului. Iat-o pe Ea (avocată în viața de toate zilele) în audiență la Mai-Marele întunericului: „Cunosc legile Iadului... dar le putem modifica intrucîtva în beneficiul ambelor părți. Pe cale de Instrucțiuni sau măcar prin Anexă...” Textul deplasează, după o rețetă deja întrebuintată, axa mitului antic. În cadrul speciei alese — farsa — procedeele nu rămîne fără rezultate. Cuplul ideal Orfeu-Euridice este derivat aici într-o căsnicie de-a dreptul infernală. Legenda ne apare răsturnată, ca un hopa-mitică, nu cu plumbul în tâlpi, ci pe creștet — fără introducerea unei invenții narative cît de cît originale. De altfel nici măcar în vis eroii Rodicăi Padina nu sint împătîniți de absolut: ei privesc pe orizontală un viitor imediat. Interesant ne apare, în partea a doua a **Week-end-ului**, tabloul verbal prezentat de Ea (o dată pătrunsă, în vederea audienței, în marea sală a tronului) pentru similitudinea ciudată cu scena de deschidere a **Fantomiei** de Ion Băieșu, publicată în 1979, în volumul de teatru comentat **În căutarea sensului pierdut**. Pentru că spune eroina Rodicăi Padina, în acel peisaj neprimitor: „Helo!... (Vocea îi răsună prelung ca un ecou) Nu-i nimeni pe aici? Heloo!“ în timp ce la Băieșu, în scena reprezentînd marea sală de recepție a unui foarte vechi și ruinat castel, Florica intră și „începe să cerceteze încăpe-rea“ cu aceste replici: „Hei! Nu e nimeni pe-aici? Nu e nimeni pe-aici?“

Și în **La ce vîrstă a murit Sofocle?** sîntem introduși în mediul sever al sălii judecătorești, personajul străbunica asumîndu-și rolul de „reparator“ de destine, ca și Ioana din **Diavolul alb**, dar în cheia comediei vindecătoare de moravuri. Descoperim acum că autoarea se „autoplagiază“: farsa **Week-end în infern** a fost transformată, episoadele de acțiune ale abilei străbunici (care rostește în fața instanței de judecată informații de genul „la ce vîrstă a murit Sofocle“) fiind încastrate în locul visului cu Ispituș și șeful său Mai-Marele. Autoarea pare să lucreze modern, cu „blocuri de circuite integrate“ din care poate confecționa, la nevoie, diferite tipuri de, să spunem, întimplări teatrale. La fel a procedat în

cadrul scenariului de televiziune **Zborul** unde refolosește „circuite integrate“ din piesa de teatru **Cînd iarba are chip de om...** Faptul are aceleași repercusiuni și în film. Întrebată, cu ocazia premierei filmului din 1980 **Cine mă strigă?**, dacă scenariul este original sau pornește de la idei conținute în alte lucrări proprii, autorea a invocat un „releu“ spiritual care „cuplează cele două energii dramatice — personajul de film și cel de teatru — în priza unei anume idei“. **La ce vîrstă a murit Sofocle?** beneficiază de nu puține unde de ironie și umor, procedeele ținînd de recuzita bine clasicizată, cu care poți oricînd merge „la sigur“, chiar și într-o modestă materializare scenică: **Străbunica**: Prezent! (Președintele, gest spre secretară. Străbunica se apropie de aceasta) **Secretara**: Vîrstă? **Străbunica** (șoptit) Șaizeci... **Președintele**: Jur... **Străbunica** (crezînd că jurămîntul se referă la vîrstă) Șaizeci și doi... **Președintele**: Jur să spun adevărul... **Străbunica** (la fel): Șaizeci și cinci... **Președintele**: Spune după mine: „Jur să spun adevărul“... **Străbunica**: Am șaptezeci și cinci și cu asta jur că am spus adevărul“...

Scrisă în cheia unei comedii de serviciu, vizînd adică ameliorarea individului, prin „pedeapsa“ pe care o primește, **La ce vîrstă a murit Sofocle?** păstrează intact mecanismul de cumîntîre a bărbatului, așa cum este preluat din **Week-end în infern**, pe parcursul a două ore de spectacol personajul El devenind un veritabil soț model. Acesta este supus unei psihodrame puse la cale minuțios, cu elanul atît de tineresc al străbunicii: va trebui ca o bucată de vreme să „interpreteze“ roii de acasă al soției, copiii fiind învățați să exacerbeze tipul de probleme ale mamei. Comicul e de natură didactică, desfășurîndu-se după o logică previzibilă. Cu note mai îndrăznețe, vizînd virusul social, ne apare, în 1983 **Vila cu iluzii** (premieră la Teatrul de Operetă din București) în care Rodica Padina se străduia a fi o elevă mai atentă a magistrului Caragiale, fără să facă abstracție de anumite modalități intrate în visteria teatrală în secolul XX. Apar aici o **Vetă I** și o **Vetă II**, un Tache, un Dumitrache, jucînd carnavalul moștenit perpetuu de Viciu, alături de episodul Vaș — bișnițar maleabil, parazitînd în spațiile birocratice ale mitei — și de o **Brigitte**, frumoasă ca o balerină dar care nu este decît un robot, cu butoane și tranzistori, programată să fie o „delicioasă“ fată în casă și amenințînd cu

(continuare la p. 61)

**Paul TUTUNGIU**



---

---

# CRONICA DRAMATICĂ

---

---

Un capitol  
cu mai multe  
semne de întrebare

## Coerența și consecvența discursului scenic

Încă de la începuturile sale și pînă în decurîndul zilelor noastre, critica de teatru a atras nu o dată atenția — și pe bună dreptate — asupra nepotrivirilor existente între titlurile înscrise pe afișele teatrelor și rosturile firești ale unei mișcări teatrale naționale, cu un profund caracter patriotic și o decisă ancorare în social și actualitate, dar și cu o largă deschidere spre universalitate, cum a tîns întotdeauna să fie cea românească. În timp, pozițiile teoretice s-au clarificat, principiile unei orientări repertoriale judicioase și eficiente — formulate cu clarviziune încă de criticul teatral Mihai Eminescu — s-au cristalizat și au și început a funcționa ca atare, creîndu-se treptat, în legătură cu toate problemele de sorginte repertorială, un puternic consens de opinie teatrală specializată, aptă a sancționa dereglările inerente sau conjuncturale ca străine scopului urmărit și cauzei teatrului românesc. Criteriul valoric a sfîrșit prin a-și spune și în acest domeniu cuvîntul, conducînd la constituirea unei burse reale a valorilor teatrale și dramaturgice, atestînd conștiința de sine a teatrului românesc, a specificității lui naționale în context european. Realizată cu osebire în ultimele trei decenii, conjuncția între căutările novatoare ale artei spectacolului teatral, impulsionate deopotrivă de creațiile regizorale și scenografice, și direcțiile evolutive lăuntrice ale dramaturgiei autohtone, producînd cîteva nume de prim interes, de la Horia Lovinescu și Teodor Mazilu la Marin Sorescu și D. R. Popescu, avea să confere organicitate și dinamism fenomenului teatral românesc, situîndu-l la cote valorice competitive pe plan mondial, recu-

noscute de altfel și în confruntări internaționale. Sînt, toate acestea, bunuri cîștigate cu trudă și har, ce nu se pot pierde peste noapte, tocmai datorită substanțialității efectului lor de durată. Ceea ce nu înseamnă că, în tot acest răstimp, n-au continuat să se producă — și să fie transfigurate scenic — și titluri minore, românești și străine, critica făcîndu-și în continuare datoria de a le semna fie precaritatea unei actualități de suprafață, fie caracterul neavenit la problematica zilei și a locului. Existența lor nu mai avea însă ponderea repertorială de altă dată și încetase de a mai putea fi configurativă pentru peisajul nostru teatral. Liniile sale de forță erau altele, ele căpătaseră coerență și elevație, tînzînd chiar, în cazul multor teatre, la dobîndirea unei consecvențe programatice.

Ultimele stagioni, chiar cu un vădit deficit la capitolul debuturilor dramaturgice semnificative, nu coboară nici ele ștacheta valorică a orientării repertoriale de ansamblu. Dimpotrivă, se poate vorbi de o mai bună echilibrare atît între titlurile dramaturgiei românești, clasice și contemporane, cit și între acestea și cele străine, prezența clasicii dramaturgiei universale — pînă nu demult reclamată de critică — devenind acum aproape o constantă repertorială, ale cărei benefice răsfrîngeri nu pot fi îndeajuns subliniate. Numai pe scenele bucureștene se joacă astăzi concomitent și *Hamlet*, și *Regele Lear*, și *Coriolan*, și *Regele Ioan*, și *A douăsprezecea noapte*, ba chiar și *Visul unei nopți de vară* (la păpuși), spectatorul putînd cunoaște în același timp dramaturgia lui *Goethe*, *Strindberg* și *Cehov*, ca și pe aceea a lui *Pirandello*, *Camus*, *Ge-*

net sau Edward Bond. Și nu e puțin lucru că la Naționalul din Tîrgu Mureș se joacă **Fedra** de Racine, la cel din Cluj-Napoca, **Burghezul gentilom** de Molière, iar la cele din Iași și Timișoara, **Ivanov**, respectiv, **Trei surori** de Cehov, că la Ploiești se poate vedea **Mult zgomot pentru nimic** de Shakespeare, iar la Bîrlad, **Căsătoria** de Gogol și **Unchiul Vanea** de Cehov. Sau că tinerii (mai mult sau mai puțin tinerii) regizori sînt cei care pun în scenă **O noapte furtunoasă** la București, la Oradea și Cluj, ori **O scrisoare pierdută**, la București și Craiova, că lor le aparțin tentativele de restituire scenică a fondului dramaturgic național, oprindu-se, să zicem, și la **Pavilionul cu umbre** de Gib Mihăescu (la Sibiu), că tot ei sînt cei care au determinat o puternică resurrecție a interesului pentru dramaturgia maziliană (prezentă pe scenele din Craiova, Galați, Brăila, Brașov, Pitești, Botoșani și Suceava), și tot lor le aparțin premierele pe țară, nu numai din dramaturgia lui Ben Jonson (la Piatra Neamț), ci și din aceea a lui Alonso Alegria (la Arad). Chiar și din puținele exemple oferite, ar fi greu să nu recunoaștem meritele reale ale unei orientări repertoriale de asemenea anvergură, extinzîndu-se de la teatrele din capitală la cele din întreaga țară. Să mai adăugăm faptul că, în majoritatea cazurilor, opțiunile repertoriale amintite n-au rămas fără ecou, ci au condus la crearea unora dintre cele mai incitante spectacole ale ultimelor stagioni, aproape nici unui spectacol ne lipsindu-i analizele pertinente sau măcar notațiile entuziaste.

Intr-o astfel de orientare repertorială, bine consolidată în timp și validată prin spectacole cu valoare de referință pentru evoluția teatrului românesc, oferind în continuare o sesizantă imagine a coerenței și consecvenței liniilor sale de forță, cu atît mai surprinzătoare riscă să devină, la un moment dat, aglutinarea distorsionărilor arbitrare ale discursului scenic, abdicînd nu o dată de la posibila lui consecvență stilistică și chiar de la coerența lui logică.

Îndrituita manifestare a originalității proprii viziunii creatoare nu exclude, ci presupune **organicitatea** demersului scenic în raport cu virtualitățile textului pe care le actualizează în spectacol. Ei nu i se pot prescrie rețete și nu i se pot tabuiza zonele de investigație sau modalitățile de expresie, dar i se pot evalua temeinicia motivațiilor și stringența argumentației, consecvența libertății de mișcare în cadrul limitărilor inerente unei anumite convenții teatrale, unui anumit cod semantic, ales în virtutea unor necesități interioare, determinate de imperativul adecvării la obiect și de dorința obținerii unei cît mai intense și mai percutante relevanțe scenice.

A urmări coerența și consecvența demersului regizoral în concretizările fiecărui compartiment al artei spectacolului și în particularizările pe care le comportă jocul actorilor, departe de a fi o operație gratuită, e, dîmpotrivă, una obligatorie, pentru acea apropiere specifică intenționalității discursului critic. Nimic mai întristător decît neglijarea acestor operații elementare, soldată în general cu o „compensatorie“ atribuire de sensuri aleatorii, „descifrate“ de critic **ad-libitum**. Nu doar pentru a demonstra că se poate justifica orice, face umbră pămîntului critica, inclusiv cea teatrală.

Iată de ce am vrea să se înțeleagă că exemplificările ce vor urma nu prezintă pentru noi o importanță în sine, că nu recurgem la ele din dorința expresă de a critica un anumit teatru sau altul, un anumit regizor sau o anumită montare, interesîndu-ne doar semnalarea diversității ipostazelor pe care le poate lua tendința investigată.

Astfel, ne va fi destul de greu să ne împăcăm, la Teatrul Național, cu **Marea** lui Bond, cită vreme regizorul Horea Popescu nu realizează discrepanța între o dramă a claustrării și o scenografie a spectaculosului monumental, cultivînd totodată modalități de interpretare solistice, care acoperă stiistic, într-o singură reprezentare, gama mai multor genuri de spectacole decît are acum pe afiș prima noastră scenă. E greu să accepți că doar patologicul interpretării date de Marian Hudac l-ar fi putut interesa pe Edward Bond, mai ales cînd accentele de ilaritate ieftină, din jocul Valeriei Gălgălov, să zicem, coexistă cu stilul victorian al lui Carmen Stănescu și cu acela de o austeră sobrietate — abia prin contrast distonantă! — al lui Ovidiu Iuliu Moldovan. Inconsecvențe mijloacelor stilistice folosite încețoșează coerența discursului scenic, pulverizînd semnificațiile textului pînă la aneantizarea acestora, încît cu greu ai putea să mai înțelegi rostul acestei montări și al nenumăratelor strădanii pe care le-a presupus.

Nemotivate derogări de la coerența și consecvența lăuntrică a discursului scenic pot fi observate chiar și într-o montare de anvergură a Teatrului Mic, precum **Coriolan** de Shakespeare, purînd girul semnăturii regizorale a lui Dinu Cernescu. Nu ne va fi greu să sesizăm unele discrepanțe existente între intențiile concepției regizorale — de o evidentă modernitate — și stilul uneori vetust al mijloacelor și procedeele transfigurării scenice. Dorita și parțial izbutita actualitate problematică a spectacolului, de neconceput în afara tensiunii ideatice pe care i-o conferă „opțiunii“ lui Coriolan interpretarea lui Dan Condurache, nu e paradoxal subminată tocmai de manierismul mult exacerbant al stilului său de inter-



pretare, acuzînd aici nu puține tente naturaliste? Și nu sînt apoi recognoscibile aceste tente naturaliste și pe alte porțiuni ale reprezentăției, neomîtînd scenele finale, care nu-și refuză efectul atît de verificat (altă dată!) al „vîrsării de sînge”? Valorile sugestive ale cadrului plastic și ale tonalităților cromatice pe care le etalează costumele nu-și gîsesc, nici ele, corespondența stilistică în factura generală a interpretării, în jocul de multe ori prea explicit și de un patetism nu întotdeauna conținut al actorilor.

Teatrul de Comedie nu s-a străduit și el să aibă „evenimentul” lui, din **Regele Ioan** de Shakespeare, chiar dacă Grigore Gonța a crezut că a parodia în prima parte și a tragediza în a doua înseamnă a găsi, probabil, o subtilă unitate de gînd, decurgînd automat din lipsa unității de stii?

La Giulești, nu ne putem confrunta cu o contrarietate amalgamare stilistică în **Regele Lear**, unde zadarnic am căuta să găsim furtuna de pe bandă și în sufletele eroilor, cîtă vreme aceștia par simple fantoșe, fiecare acționată într-un alt timp al istoriei teatrului, cînd se juca, evident, altfel? Ce legătură e între Bufonul lui Ion Pavlescu și Lear-ul lui Corado Negreanu? Între felul cum joacă, în cei doi frați, Egdar și Edmund, Florin Zamfirescu și Gelu Nițu? Sau între aparițiile de parada modei ale fetelor și costumul tatălui lor, rămas parcă dinainte de Storin? Și de ce e nevoie să consumăm atîta subtilitate critică pentru a ne da seama că același obiect scenic, de aluminiu, nu poate fi și „metaforic” și „realist”, ca o grotă, în același timp? Regizorul Mircea Marin are suficient talent și suficiente spectacole bune la activ, ca să nu aibă nimic de cișligat din aplaudarea unei nereușite.

Chiar și din **Livada de vișini** de la „Nottara” s-a încercat a se torce firul mătășos al „evenimentului”, cu toate că aici nu mai era vorba doar de inconsecvențe stilistice, ci și de incoerențe logice! Numai că și acestora li se pot găsi oricînd explicații subtile, de o logică rivalizantă! Că decorul e pur și simplu urît și nefuncțional, iar îngrămădirea cuferelelor în scenă stînjenește („voit” sau nu) mișcarea actorilor, obligați să se costumeze la un moment dat în halate cvasi-spitalicești, pentru a ne sugera, în „neutralitatea” lor cenușie, zonele coșmarești ale visului sau ale subconștientului, că nu puțini dintre interpreții rolurilor principale își debitează impersonal partitura, fără legătură cu ce a vrut regizorul și ce a înțeles scenograful, pare să nici nu mai conteze, cîtă vreme ni se propune, oricum, o „altă” perspectivă asupra piesei. Ce e drept, vom putea sesiza unele direcții ale demersului regizoral, în principiu valide și productive,

însă absolutizarea acestora va sfîrși prin a fi excesiv de restrictivă pentru bogăția semnificațiilor textului, obligat să se „adapteze” el procustianului punct de vedere regizoral, conducînd finalmente la o deconcertantă insatisfacție estetică.

N-am vrea să se creadă că amestecăm abuziv spectacole atît de diferite ca intenții și realizare artistică, dar — din punctul de vedere care ne interesează aici, acela al coerenței și consecvenței stilistice — pînă și o reprezentare de elevată ținută scenică, precum cea a Teatrului „Bulandra” cu **Uriășii munților** de Pirandello, în regia Cătălinei Buzoianu, păcătuia prin vădite inconsecvențe în stilul de interpretare al actorilor, cărora li se suprapunea o barocă arborescență de semne teatrale, nu o dată redundante, sfîrșind prin a bruija fluenta și limpiditatea discursului scenic, altfel de incontestabil carat artistic și certă implicare a demersului ideatic. Să se fi uitat oare atît de repede și așa de ușor că marea artă — inclusiv cea teatrală — e aceea care răzbește la simplitate? Că des-cifrarea și trans-figurarea scenică a textului dramatic comportă metaforizările semnului teatral, dar nu suportă, la nesfîrșit, re-încifrări succesive, în chei stilistice diferite? Creație a unui regizor de talie europeană, spectacolul Cătălinei Buzoianu își îngăduie desigur prea multe și eterogene volute în demonstrație, însă aceasta e cel puțin permanent urmărită, transmisîndu-și finalmente mesajul percutant.

Ce ne facem însă atunci cînd mesajul acesta, cînd sensul comunicării teatrale (care rămîne pînă la urmă rațiunea de a fi a oricărui spectacol) e deturnat de la rosturile-i firești (pentru care publicul vine la teatru), oferindu-ni-se în locul unei comuniuni spirituale doar rebuturi estetice, de o intristătoare puținătate a gîndului și o dezolantă lipsă de elevație a expresiei scenice? Cînd pauperitatea — de obicei zgomotoasă și violentă — a noii „viziuni” nu face decît să destructureze universurile semantice constituite ale textului dramatic, pentru a le obliga să primească arbitraritatea unor semne teatrale în vădită disjuncție cu logica textului și registrul de polisemie posibile ale acestuia? Nu oare acesta a fost cazul spectacolului **O noapte furtunoasă** de la Oradea, „realizat” de Laurian Oniga cu o uimitoare capacitate de a amalgama sugestii livrești, pînă la a-l face pe Spiridon să nu apară efectiv în scenă, dar să fie el „autorul” piesei, scriînd-o (pe măsură ce actorii o joacă), din podul casei, unde e totuși ajuns de pietricelele pe care Jupin Dumitrache le poartă în buzunar, pentru a-l bombarda cu ele, nemaiputînd să-l bată cu cureaua? Să ne mai mire atunci apariția lui Rică Venturiano, în final, în cearșaf sau togă

romană, alături de „autorul“ Spiridon, similar costumat? Iar această „propunere“ (observați cum cuvântul a ajuns să desemneze, de cele mai multe ori, lipsa de organicitate între virtualitățile textului și forțata lor actualizare în spectacol!) nu vine de la vreun ins oarecare, rătăcit în profesie, ci de la unul dintre regizorii talentați ai noului val, solicitat de nenumărate teatre din țară, ba chiar și de către unele din capitală! Sigur că nu putem da, la urma urmelor, unui accident în cariera unui regizor talentat proporțiile unei catastrofe, dar nici nu putem trece cu vederea această performanță sui-generis a extrapolării semantice, consecventă cu sine doar în incoerența ei.

Semne de întrebare trezesc și alte montări. Ale aceluiași regizor, dar și ale altora. La Suceava, Ovidiu Lazăr crede că poate vedea în nefericirile Clementinei din **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu drama cehoviană a unui personaj ce ar putea să aibă o cu totul altă esență decât cea maziliană! Doar e musai — în concepția unor reprezentanți ai noului val! — să faci dintr-o comedie spumoasă o morocănoasă tragedie, chiar dacă performanța inversă e ceva mai greu de realizat. Cit despre consecvența stilistică, în spectacolul amintit, ea asociază cu nonșalanță sugesției unui sufocant mobilier standard o cale ferată, adusă în prim-plan, personajele făcându-și plimbarea prin scenă și pe șinele acesteia, pentru a-și dovedi probabil precaritatea echilibrului moral! Și totuși, „propunerea“ regizorală nu va fi în acest caz lipsită de interes, în întregul ei, dar va nemulțumi tocmai prin artificializarea discursului scenic, datorată acelor accente care ies din coerența sa launtrică.

Nici chiar un spectacol mult mai bine articulat regizoral și de o solidă osatură actricească, precum **Ivanov**, la Teatrul Național din Iași, în direcția de scenă a aceluiași Ovidiu Lazăr, n-avea să fie scutit de astfel de accente, neavenite față de logica textului, parazitare și contorsionante pentru aceea a discursului scenic.

Un alt regizor talentat, Victor Ioan Frunză, caricaturizează pleonastic satira maziliană din **Mobilă și durere**, pe considerabile porțiuni ale acesteia, deservindu-și astfel propriul punct de vedere, original și interesant, asupra textului. Apoi întrevede succesul celui alt spectacol al său de la Galați, cu **Noaptea încercărilor** de Oliver Goldsmith, în dublarea efectelor teatrale cu efecte sonore, de felul celor suprapuse gag-urilor filmului mut, și nu e singurul care recurge în ultima vreme la acest subtil procedeu estetic! Montind aceeași piesă a lui Goldsmith la Arad, cu nu mai

puțin grosiere încărcări comice în jocul unor actori, Ștefan Iordănescu își diminuează serios șansele de reușită ale montării sale, oferindu-ne, alături de iluminările unor oaze de gând, multă deșertăciune, în imaginarea unor scene hibride, eclectic stilistic, nesomate să dea seama întotdeauna de coerența lor logică. Și, iarăși, e vorba de un regizor talentat.

Dar ce, parcă de talent duce lipsă un regizor ca Dragoș Galgoțiu? Și totuși, montarea sa de la Brăila, cu **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare, de real interes sub raportul teatralității metaforizărilor scenice, luate în parte, nu era mai puțin dezamăgitoare prin excesiva ambiguitate și incifrare a unora dintre ele, ca și prin incongruența acestora, luate împreună și considerate și sub aspectul aportului lor la organicitatea spectacolului. O risipă de fantezie, de inventivitate, în ultimă instanță de talent, dar regizorul nu-și putea struni caruselul imageriei baroce, lipsindu-i rigoarea suspunerii și adevărului la obiect. Fără coborîrea ștachetei artistice și a caratului ideatic al montării, dar cu mai multă grijă, cu mai multă responsabilitate asumată față de imperativul finalizării actului scenic abia prin receptarea acestuia, probabil că lucrurile s-ar fi înfățișat sensibil altfel.

Devine însă de-a dreptul de neînțeles cum poate un regizor, deja cu destulă experiență, ca Mihai Lungeanu, să desfigureze total, la Pitești, o piesă ca **Somnoroasa aventură** de Teodor Mazilu, fiecărui segment semantic al autorului suprapunându-i-se câte un segment de „propunere“ regizorală, perfect nemotivată și illogică! Nici la Sibiu lucrurile nu stau cu mult mai bine în spectacolul Cristinei Ioviță cu **Pavilionul cu umbre** de Gib Mihăescu, regizoarea confundând restituirea scenică actuală cu reconstituirea unui vetust și pletoric mod de interpretare actricească, din care numai cu greu și arar se vor putea sustrage puțini interpreți, cu toții fiind obligați să evolueze printre aparițiile unor fantome, într-un desen mizanscenic nu o dată involuntar ilar, prin distorsionările sale. Coerență logică? Consecvență stilistică? Poate că ar fi de căutat, dar în altă parte. Numai că și la Constanța, la teatrul de păpuși din localitate, regizoarea cu bogată experiență care este Kovács Ildiko crede că poate aborda **Furtuna** lui Shakespeare distribuind rolurile actorilor de proză actorilor-minuitori și chiar corpului tehnic din teatru, evoluția acestora la vedere, în scenă, desfășurându-se așa cum lesne se poate bănuși! Vor exista și unele soluții ingenioase (apariția triadică a lui Ariel!), vor exista și proiecții spirituale ale unora dintre personajele piesei în



registru de expresie propriu artei păpușărești, după cum va interesa și tentativa de implicare în desfășurarea spectacolului a excelentului cuplu de jazz constituit din Harry Tavitian și Corneliu Stroe. Dar, „hibridarea“ rămâne funciarmamente carentă la organicitate, pleonasmemele expresiei scenice nu sînt și nu pot fi evitate, lipsa de profesionalitate a interpreților într-un alt domeniu scenic specific e practic insurmontabilă și experimentul — tocmai pentru că nu și-a pus problema coerenței logice și a consecvenței stilistice! — sfîrșește prin a putea fi privit cel mult cu condescendență. (Categorica de vîrstă căreia i s-ar adresa n-a preocupat, evident, pe nimeni. De altfel, poate că nici nu există.)

Sigur că exemplele s-ar putea încă înmulți, dar nu credem că ar mai fi necesare argumentației propriu-zise. Am lăsat deoparte nenumărate alte exemple posibile, în care inconsecvenței stilistice îi ia locul lipsa oricărei intenții stilistice,

spectatorului oferindu-i-se în schimb nu puține vulgarități de tot soiul, de care nu textul dramatic se face vinovat, ci „actualizarea“ lui scenică. Dar nu o astfel de coborîre a ștachetei ne-a interesat aici (se știe că de unde nu e nici Dumnezeu nu cere!), ci surprinderea acestei tendințe deranjante, a distorsionării discursului scenic, provenind din insuficiența preocupare a multor regizori de autentică vocație și profesionalitate pentru bătrîna și elementara consecvență stilistică și coerență logică a reprezentației. N-am dorit să scădem cu nimic meritele reale ale regizorilor amintiți aici (ar fi putut fi, foarte bine, și alții) în configurarea peisajului teatral actual, dar avem convingerea că ei înșiși își pot propune mai mult, discursul scenic avînd nevoie și de o anume **temeinicie** a sa, pe care am fi bucuroși să o regăsim mai des în viitoarele spectacole.

**Victor PARHON**

(continuare de la p. 56)

perfectiunea ei (vorbește engleza, apoi franceza și, în sfîrșit, prin programare, româna) „postul“ Vetei II. Analfabetismul funciar al Vetei I, mulat pe setea de parvenire — vila somptuoasă, în care să dea recepții memorabile, este „ambitl“ ei — reflectă interesant o tipologie recognoscibilă, inventariind-o cu precizie, semnalizînd pericolozitatea ei. Miza **Vilei cu iluzii** este, ca să ne exprimăm astfel, activă, și indică încă un drum pe care autoarea ar fi putut insista. Procedeele vin uneori — calchiate, desigur — din marginea absurdului: **Veta I** (lui Bobby): Fiule! De cînd nu ne-am văzut!... **Bobby**: Dintr-o joi. **Veta I**: Ba nu, era-ntr-o marți... Cît ai crescut! **Bobby**: Ba, dintr-o joi... **Veta I**: Era-ntr-o vară... **Bobby**: Ba, era toamnă... **Veta I**: Din șapte-ș-nouă... **Bobby**: Ba din '80.

Bunicului Dumitrache i se propune, de către soția fiului său, un tîrg: să se însoare de ochii lumii cu fata ei din prima căsătorie, în felul acesta rezolvîndu-se, într-un anumit fel, succesiunea vilei visate. Scriitoarea nu uită să exploatze situațiile ce ar putea fi create prin respectivul mariaj, punîndu-l pe bunic să intre într-o scenă în acest fel:

**Dumitrache**: Noroc, fiule! De azi ești tatăl meu... **Tache**: Poftim? (Apare și **Veta I** lîngă el) **Dumitrache**: ...fiindcă ești soțul mamei soției mele, Lucy. **Tache și Veta I**: Nu te mai prefacă, mamă, fii-că și soacră! Că doar dumneata m-ai făcut mire... **Tache** (înnebunit): Tată, visez? **Dumitrache**: Ah, nu! Tată îmi ești tu mie... Și îmi ești și socru, fiul meu!“ Chiar dacă modalitatea aceasta de umor vine dintr-un fond realmente străvechi, Rodica Padina are abilitatea de a împospăta anumite elemente de meșteșug, de a le pune la treabă într-o nouă strălucire.

Cu toate acestea, întregul arsenal al dramelor și farselor acestei autoare este dominat de o uimitoare facilitate. Simțul imprevizibilului în desfășurarea faptelor este insuficient cultivat. Tentativa de a îmbina situații complicate se dovedește a fi artificioasă și inutilă. Încercîndu-și muza în roman și chiar în talmăcire, diversificîndu-și munca de scriitor adică, Rodica Padina nu dă nici pe departe semne de oboseală. O mai fidelă concentrare pe drunurile scrisului dramaturgic i-ar putea aduce cîștiguri importante în măiestrie, definîndu-și astfel singular personalitatea artistică.

# DE LA TEXT LA REGIE

## Sub semnul oglinzii

Orice montare echivalează cu o nouă reflectare a textului în oglinda scenei. Reușita întreprinderii presupune o prealabilă incursiune în universul autorului, care poate furniza viziunii regizorale solide repere, incitante sugesii. Nu altfel a procedat Kincses Elemér plecând de la eseul în care Dumitru Soiomon definește conceptul **teatrului ca metaforă**, o metaforă polemică a realității eterne, un salt din sfera concretului în sfera abstractului. La confluența cu poezia, jocul secund al dramaticității își află convenția proprie fiecărei piese. O afirmație — „Un filozof trebuie să fie oginda omului“ — pare să fi dat cheia concepției întregului spectacol, sprijinit temeinic pe scenografia datorată lui Kemény Árpád.

Dialog al Prezentului cu Antichitatea, Diogene cîinele se constituie într-o tentativă de căutare a răspunsurilor pentru Viitor. Prin întunericul scenei trece un om cu un felinar. Reflectoarele o dată aprinse, prin rafinate ecleraje, vor specula ambianța unică în varii tablouri, începînd cu cel al „Banchetului“ și terminînd cu cel al intitulat generic „Dezordine și împăcare“, descriînd lapidar „Butoiul ca univers“, respectiv sugerînd „Inchisoarea“ ca o colivie de sclav sau viața „La stăpin“, urmată de mult așteptata „Fugă“. Un organism social în declin —

**DIOGENE CÎINELE** de DUMITRU SOLOMON • TEATRUL NAȚIONAL din TÎRGU MUREȘ, SECȚIA MAGHIARĂ • Data premierei: 7 octombrie 1988 • Regia: KINCSES ELEMÉR • Scenografia: KEMÉNY ÁRPÁD • Distribuția: FERENCZY ISTVÁN (Diogene); TOTH TAMÁS (Xeniades); GÁSPARIK ATTILA (Pasiophon); BOÉR FERENC (Aristodem); ZONGOR ISTVÁN (Chitaristul); MAGYARI GERGELY (Aristip); KILYÉN ILKA (Femeia); NAGY JÓZSEF (Bătrînul); ANDER ZOLTÁN (Slujbașul 1); KÁRP GYÖRGY (Slujbașul 2); BÜZOGÁNY MÁRTA GABRIELLA (Hipparhia); TARR LÁSZLÓ (Platon).



În planul întâi, Ferenczy István (Diogene)

cum se prezenta aristocrația ateniană la acel prag de secol IV î.e.n. — era firesc să-și compenseze lipsa de vigoare prin strălucire. O dublă strălucire: plana suprafață centrală, de un negru intens, podea translucidă pe care glisează oamenii-personaje și obiectele-recuzită, în imagini reverberate de oglinzile ce ascund sau dau la iveală. Un veritabil sistem metaforic de reflectare. Armă secretă, oglinda are capacitatea de a reflecta, dar și de a focaliza, iar apoi de a dispersa dilemele de totdeauna ale omenirii, teatrul fiind el însuși „un reflex al dialecticii existențiale“. Reflectarea prin refracție impune o restrîngere la esențe, o concentrare a particularului în general, a banalului în semnificativ, astfel încît să nu se recurgă la simple echivalențe, ci la reprezentări validate de bucuria comunicării (spectatorii sînt și martori și protagoniști în perimetrul acelorași oglinzi) unui mesaj limpede care să încorporeze idei filozofice de largă valabilitate. Idei filozofice scuturate de accepții rutiniere, revitalizezate prin argumente spirituale, insolite sau paradoxale.

Coefficientul de relativitate al adevărilor roștite în scenă este potențat ingenios de caleidoscopica reflectare în oglinzile care astfel preiau și atributele motivului narcisic: închiderea în sine, fascinația de sine, integrîndu-le erorilor înnăscute ale spiritului uman. Încarcerat în imaginea propriei nimicnicii, trăind



cu iluzia că nu se va ajunge să se renunțe pînă și la „simbolul libertății” pe care consideră că ei îl poartă dincolo de adevăr, Diogene, noneroul acestei farse tragice (cum se înfățișează piesa în recenta montare), se descoperă spre final rătăcind prin labirintul determinărilor autoimpuse, obligat la reluarea itinerarului. Chiar dacă mimetic se va conforma integrării în societatea tinerilor cărora le preia „refrenul” libertății. Pentru că, de fapt, condamnîndu-se singur la o libertate imposibilă, la abstragerea din concretul existențial, Diogene sfîrșește anihilat de imaginea lumii ca mecanism. Mecanism al puterii oarbe, care face actul rațional falimentar, inutil. Din moment ce inteligența este pusă în slujba violentei ieșite de sub control, a inconștienței vanității.

Grila geometrică prin care s-a făcut lectura a redescoperit textul ca pe o suită de prefigurări ale unui deznodămînt implacabil. În condițiile unei umanități grevate de o exacerbată vanitate, ce conduce la alterarea profilului uman. Trufașa ambiție a patricianului Aristodem este de „a dresa” un spirit superior pe care să-l posede și de care să dispună după bunul plac: Boér Ferenc compune cu suptele morga unei suficiențe pe care doar trecerea anilor și fatalitatea o pot frînge. La început fără un țel ferm, exaltarea lui Pasiphon, excedat și de apatia lui Diogene, se va cristaliza într-o atroce rîvnă de mărire și de scăpare de sub tutelă: Gásparik Attila străbate corect calea transfigurării din inocent și entuziast supporter al revoltei necesare, în corupt sprijinitor al autorității și chiar odios asasin al propriului tată. Infatuarea lui Xenias arde limitele obtuzității de castă: Tóth Tamás dă măsura exactă a stupidității și decrepitudinii. Dorința de a supraviețui în tihnă îl aneantizează prea curînd pe Aristip, filozoful de casă: Magyar Gergely se păstrează un rezervat preopinent în altercațiile ce se întesc. Îngîmfarea timpă a celor doi slujitori, provenită din încrederea ce li se acordă pentru îndeplinirea unor murdare îndatoriri, proliferază și la substituții lor, ca semn al imposibilității de a stîrpi răul încuibat în natura umană: Ándor Zoltán și Kárp György, costumați în

negre sutane de catifea, aduc în scenă sugestia terifiantă a călailor cu sînge rece și atribuții precise, în palmele lor înmănușate sălășluind așa-zisa ordine. Senina detașare a lui Platon provine din conștiința superiorității: într-o imobilitate de patriarh, Tarr László sugerează distincția eroului. Teama de teroare înăbușă presupusa omenie a bătrînului care nu mai vrea să dea adăpost necunoscutului: Nagy József are exact frisonul lașului ce acceptă complicitatea la complot. Mindria chitaristului este de a putea desfăta fără să oblige la răsplată și de a nu fi obligat să recurgă la forță, gest ce-i va fi de altfel fatal: Zongor István încearcă să inspire simpatie și să nu țină seama de asemănarea fizică, nu și morală — intenționată conform textului — cu unul dintre satrapi. Speranța ispititoare a femeii blonde, care ademeneste cu ulciorul plin de promisiuni, constă în întemeierea unui cămin: Kilyén Ilka desenează în volute aproape coregrafice tactica învăluirii unui bărbat de către o femeie, indiferent de condiții sau de vîrstă. Orgoliul protagonistului este acela de a nu abdică de la apărarea cam terestră, cam naivă a ideii de libertate absolută, de a nu se lăsa tentat de zborul unui Icar: Ferenczy István urmează traiectul unui ins fără vîrstă, a cărui austeritate e colorată din cînd în cînd de sarcamsul replicii. Aspirația candidei copile ce se maturizează ca frumoasa Hipparhia este depășirea condiției de inferioritate a femeii, dar mai ales de realizare printr-o dragoste adevărată: Buzogány Márta Gabriella, într-o explozie de vitalitate și sensibilitate, de senzualitate și inteligență, într-un elan de dăruire și de suferință, reușește să ridice temperatura reprezentației la cotele înalte ale tragismului. Tragism conținut de această originală viziune regizorală, care, pe de o parte, și-a permis o concentrare a textului, suprimînd ceea ce putea fi un balast în expunerea propusă, iar, pe de altă parte, a structurat un solid esafodaj al paracomentariului imagistic și acustic, care redimensionează actualitatea piesei.

Irina COROIU



## Decorul teatrului istoric: imaginară înfățișare a unui alt viitor

Acesta este rostul, deja clasicizat, al piesei de teatru istoric: **TRECUTUL SĂ CONDAMNE ȘI SĂ CORIJEZE PREZENTUL**. Trecutul, eufemizat, transcende pînă la anistorica, nedatabila „epocă de aur“ a omenirii. Acel „cîndva“, neprecizat temporal și nelocalizat spațial (raiul), care a circulat în toate milologiile lumii — poate expresia subconștientului frici colective în fața noului, a oricărei noutăți care-i depășea și îi acuza obișnuințele, variantă pesimistă a utopismului — nu a putut fi reprimat nici de scientismul veacului nostru: piesa de teatru istoric scrisă azi și care se străduie să demonstreze cum că ideile și năzuințele de azi sînt, de fapt, bătrîne cît veacurile, deci permanente și vii, flăcări nestinse, nu izbutește decît să îndulcească pesimismul romanticilor: nu — zicem noi — nu-i adevărat că Trecutul e mai Bun și mai Curat, că e mai Nobil, mai Curajos, mai Drept decît Prezentul, pentru că, iată, Ideile și Năzuințele de azi le avem de cînd Lumea, au fost și ale lor, ale Moșilor-Strămoșilor. Cu alte cuvinte, e vorba de o constantă prin veacuri care, implicit, dar și incontestabil,

demonstrează că din moment ce s-a păstrat de-a lungul timpului pînă azi, trecerea prin Istorie nu a însemnat nici un cîștig pentru umanitate: Ideile și Năzuințele — ca efect al raporturilor de forțe — au rămas la fel: nerealizate. Orice piesă de teatru istoric este fracție dintr-o nesfîrșită epopee a **ÎNFRÎNGERII** dublate de speranța realizării dezideratelor, de acum încolo, într-un viitor privit cu patetism. Așadar, pînă azi, teatrul istoric oscilează între romantismul paseist și milenarism. Cealaltă variantă a acestui gen literar, pare-se instaurată definitiv de Shakespeare, e teatrul istoric aluziv. Atitudine „post-romantică“. Dintotdeauna prilej de a spune adevăruri **printre** ori cu **ocazia** frazelor și ideilor dcspre trecut. Mințile spectatoare ajung la un asemenea grad de antrenament în a le descoperi, încît, la rîndul lor, prin autosugestie, ajung să inventeze mesaje cifrate și acolo unde nu există pic de intenție în acest sens. Cine știe, poate or fi piese de teatru istoric care-și propun dezvăluirea unor aberații întimplale cîndva cu intenția de a încerca să deslușească monstruosul mister care le-a făcut cîndva po-

„Io, Mircea Voievod“ de Dan Tărchilă, Teatrul „Bulandra“. În rolul titular, Victor Rebengiuc. Scenografia, Sever Frențiu și Dan Manoliu





sibile, scrise dccii, cu speranța că, Jezvă-luindu-i procesul, se mai poate afla câte ceva despre starea de derivă a umanității.

Să rezumăm: în piesele de teatru istoric, Trecutul poate fi Acuzatorul și Judecătorul Presentului; ori poate fi Argumentul pentru menținerea nealterată a unei atitudini necesare la nesfârșit în virtutea obligatorii speranțe întru realizarea irealizabilului; Trecutul mai poate fi și substituit Presentului și, luându-i locul într-o expresie străvezie, să primească bobîrnacele pe care substituitul nu le-ar admite sub nici un chip; Trecutul poate fi cercețat, ca depozitar ce este al altor fenomene cumplite și inexplicabile, pentru a se găsi jaloanele răului și izvoarele, inconștiente și necunoscute, ale acestuia.

Constatăm că în nici una din variantele enumerate mai sus trecutul nu este obiect de interes în sine. Trecutul n-are încotro și trebuie să vorbească pe limba de azi, a noastră. Totdeauna Istoria este luată de martor în bine sau în rău, ori este anchetată pentru simpla vină că seamănă mai mult sau mai puțin cu adevăratul vinovat, ori este disecată în căutarea unor malignități recurente. Așadar, **ÎN ORICE SPECTACOL DE TEATRU ISTORIC PE CARE L-AM VEDEA E INUTIL SĂ CREDEM CĂ PE SCENĂ APAR ALTCEVA DECÎT SEMNE, SIMBOLURI, CARE SÎNT ALE NOASTRE, DAR AU FOST DISCRET ÎMPRUMUTATE EPOCII ȘI PERSONAJELOR SALE.** Cu atât mai mult cu cât într-o piesă de teatru istoric nu urmărim cu sufletul la gură, pe scenă, Istoria, oi Personajele, oameni fictivi, ale căror cuvînte, emoții, sentimente, speranțe și mentalități sînt numai și numai ale noastre, ale celor de azi. Omenescul, fragil și tainic cum este, dizolvă istoricitatea, ignoră distanțele în timp și spațiu. Motiv pentru care Istoria nici nu mai contează.

În scenografia oricărei montări putem oricînd separa elementele (superficiale,

de fațadă) aparținînd epocii, de elementele cu semnificație curentă. Nici n-ar fi cu putință altfel. Distanța în timp (sentimentul că cele văzute aparțin altor epoci) apare atunci cînd textul care a fost montat ne lasă indiferenți, deci cînd nu intră în reverberație cu prezentul spectatorului. Atunci este plicticos ca un basm ascultat prea tirziu. Oricum, un spectacol de teatru istoric nu poate fi judecat și apreciat cu albumele de arheologie, cu hagiografiile în mînă. Fiecare spectacol de teatru este, de fapt, un chip al posibilului, un posibil cu grad de probabilitate zero, un posibil-efemeridă a cărui realitate are durată strictă a spectacolului. Așadar, el trebuie gîndit, judecat și validat în perimetrul unic al organicității sale. Dincolo de aspectele judecabile cantitativ, spectacolul de teatru istoric are un aspect mai puțin sesizat — aspectul funcțional. Se știe că sînt montări care atrag mai mult, cu mult mai intens decît altele, publicul. Demn de interes ar fi de aflat dacă nu cumva captivante sînt acele spectacole care conțin în scenografie (decor și costume), concepție regizorală și celelalte, **nuclee mitogene**, deci, cele care **au capacitatea de a proiecta băuuita imagine a trecutului undeva, în imaginara înfățișare a unui alt viitor decît cel previzibil prin datele coerente oferite de prezent.** La urma urmei, Trecutul nu este decît Dublul nostru, inert, placid, aburos și neînstare de altceva decît de a ne însoți pasiv în străbaterea Marii Durate. În ciuda deselor apeluri la EL și a eforturilor noastre de a-l face să ne confirme fiecare pas făcut, de fapt Trecutul pare să ne urmărească insistent, călcîndu-ne pe urme, ca un orb care vrea să iasă la lumină. Repetarea a ceea ce-i aparține e semnul rătăcirilor noastre din drum. Iar spectacolul de teatru cu piesa istorică este semnul involuntar al unor atare în-țimplări.

**Paul Cornel CHITIC**

# CRONICA TINEREI GENERAȚII

## *Misterul „Cameristelor“*



Carmen Galin și Simona Măicănescu în „Cameristele“ de Jean Genet

Povestea pe care o relatează Genet, în al său *Journal du Voleur*, despre Stilitano, escrocul iugoslav, înalt, frumos și neînfricat, care s-a rătăcit în „labirintul oglinzilor“ la un bilci, nu este numai o imagine emblematică, sintetizând viziunea autorului asupra condiției umane — după cum afirmă Martin Esslin — ci și o posibilă alegorie a felului în care un tânăr regizor (în acest caz, Alexandru Darie), atras de meandrele textului *Cameristele*, încercând să-i evite capcanele și să-i dejoace subtiliele trucuri, rămâne până la urmă imobilizat în centrul rețelei de sensuri, incapabil să țină la înapoi, murmurând poate asemeni eroinei Solange: „*Claire, nous sommes perdues!*“.

Singure, actrițele sînt obligate să găsească pe cont propriu drumul către deschidere. Apariția lor la rampă nu face însă decât să ne amintească de același Stilitano, pe care mulțimea de afară îl putea privi în voie, rîzind pe seama lui, în timp ce el se oprea dezorientat în focarul zecilor de imagini reflectate, deformate, aiuritoare, menite a-l prinde în cursă.

Astfel, personajul Claire (Carmen Galin) ne apare ca o menajeră măcinată de profunde probleme existențiale, isterică, „îmbolnăvindu-se“ nervos sub ochii noștri. Jocul de-a Doamna n-o mai satisface, dorește chiar să fie Doamna, pe care o urăște tocmai fiindcă este Doam-

na și pe care încearcă să o compromită (denunțându-i amantul) sau să o ucidă (otrăvindu-i ceaiul). Eșecul celor două tentative o determină să se cmoare melodramatic, completînd astfel portretul unei adevărate martire a cauzei slujnicilor. Privit prin ochii lui Claire, conflictul piesei lui Genet este de sorginte socială, eroina exemplificînd un caz patologic de alunecare înspre nebunie cauzată de condiția de subordonare perpetuă. *Cameristele* devine prin urmare drama individului inadapabil la starea socială ce i-a fost rezervată, mai bine spus a unui individ incapabil să-și rezolve un conflict interior, încercînd să îl soluționeze în exterioritate și resemnîndu-se pînă la urmă la a se autoelimina, pentru a-și anihila vanitatea — sursa ne-armonizării sale cu mediul.

Solange (Simona Măicănescu) este o cameristă a cărei revoltă nu se îndreaptă împotriva Doamnei ca atare, ci împotriva ideii de Doamnă. Solange înclină, am spune, către a teoretiza ceea ce Claire interpretează. Ea contemplă degradarea

TEATRUL MIC • CAMERISTELE de JEAN GENET • În românește de ALEXANDRU DARIE • Data premierei: 22 septembrie 1988 • Regia: ALEXANDRU DARIE • Scenografia: MARIA MIU • Distribuția: CARMEN GALIN (Claire), SIMONA MĂICĂNESCU (Solange), COCA BLOOS (Doamna).



camaradei sale întru slujbă, încercînd, între două crize obsesive ale lui Claire, să mai aducă lucrurile pe pămînt. Pînă la urmă însă, ea pare de asemenea să-și piardă cumpătul, lansîndu-se într-un monolog final deconcertant, bănuita sa normalitate deșirîndu-se demonstrativ sub ochii noștri.

În fine, Doamna, în interpretarea Co-căi Bloos, este o femeie răutăcioasă, ne-suferită și meschină, întru totul demnă de ura pe care cele două cameriste o manifestă față de ea și scăpînd ca prin urechile acului de la moarte datorită firii sale extrem de prudente și de suspicioase. Doamna face limpede în fața noastră dovada că își bănuiește cameristele de tot felul de mirșăvii și ipocrizii, că știe despre denunțul și complotul lor... etc., rămîbind la latitudinea spectatorilor să hotărască de ce anume le mai păstrează pe menajere în slujbă.

Dacă, pînă aici, acțiunea pare ușor de rezumat, cu atît mai ușor cu cît spectatorul e mai neavizat și mai necunoscător, mai greu de sintetizat în două vorbe și aproape imposibil de încadrat în subiectul ce pare să ni se desfășoare în fața este încercătura metafizică a discursului celor trei personaje, între care — culmea! — cameristele sînt mai predispușe la formulări filozofice de nuanțat rafinement și de profunzime.. Faptul că ele o invidiază pe Doamnă și că încearcă s-o omăre, dar nu reușesc, pare să fie, în spectacolul regizat de Alexandru Darie la Teatrul Mic, o acțiune hamletiană, care cere multă deliberare și multe discuții, apărînd ca intermezzo-uri plicticoase, obositoare și fără rost, atîta vreme cît conflictul declarat este atît de simplu, iar aminarea lui nu aduce o clarificare necesară asupra psihologiei prințului Danemarcei, ci asupra vanităților exacerbate ale unor menajere. Spectacolul înaintează așadar dizolvîndu-se în lungi repausuri autoflagelatoare, în care cameristele, jucîndu-se de-a Doamna, se hărțuiesc de fapt, ațîțindu-și reciproc o ură care, din chiar prima secundă a spectacolului, atinge paroxismul. Și, aceasta, fiindcă regizorul nu reușește, nici între coordonatele propuse, să construiască o gradatie a desfășurării. Tensiunea dramatică se naște pe scenă brutal, direct, ea nu adîncește un conflict, ci continuă să crească, hiperbolizată gratuit, nici o distanțare neeliberînd-o, nici o undă de umor nestăvilindu-i monotona dospire. Carmen Galin dezlănțuie în întreg arsenal de contorsiuni artificioase, stabilînd un ton ale cărui accente tragice sînt forțate, o adevărată avalanșă de trăiri melodramatice, viscerale și patetice etalîndu-se sub ochii noștri. Cenzura regizorală nu pare să se fi manifestat în vreun fel în cazul actriței care dovedește maturizarea deplină a mijloa-

celor și stăpînirea lor sigură, fiind un instrument și în același timp un partener de creație neprețuit pentru orice director de scenă care îi motivează riguros și nuanțat solo-ul. (Să amintim nu mai cită virtuozitate vădește interpreta în trecerile de la o crispare ascuțită, rea, la servilitate gracilă, fermecătoare în momentul apariției Doamnei sau în cel al dialogului la telefon cu Domnul.) Nemodelate cum se cuvine, forța și elanul acestui talent ajung să vină împotriva personajului, conferindu-i, tocmai prin exterioritatea și preamulul trăirilor, prin totală explicitare, un regretabil schematism. Simona Măicănescu abordează, în interpretare, un registru opus, ineseși datele sale temperamentale fiind diferite de ale lui Carmen Galin. Econoamă în mijloace, reținută în manifestări, avînd o combustie interioară pe care n-o eliberează decît în scena finală a monologului, stilul de joc al actriței poartă, fără îndoială, marca epitetului „furliv” (așa cum Genet o cere în interpretarea rolurilor cameristelor). Și pentru că ne aflăm în cadrul unei cronici a tinerei generații, să acordăm o paranteză debutului Simonei Măicănescu într-un rol de amploare pe scena Teatrului Mic. Jocul său are o puritate abstractă izbucnînd frust în zvicniri feroce. Capabilă de intonații aspre sau hazlii, delicate sau vulgare, alura sa interpretativă e alcătuită din contraste, din discontinuități. Un erotism neostentativ, ba chiar un refuz al erotismului ca mijloc actoricesc definește ținuta cerebrală și în același timp forța unui talent foarte generos, dar cu atît mai dificil. Adevărul personajului Soiangă rămîne nedivulgat pînă la capăt. Aparența care ascunde o aparență, care ascunde o aparență... capătă astfel concretețe, în spiritul a ceea ce autorul textului dezvăluia în **Cum trebuie jucate Cameristele**.

Alexandru Darie nu reușește să aducă la un numitor comun două registre de interpretare atît de diferite, cuplul cameristelor întreținînd în montare o relație lipsită de sensul integrator care să confere aură și perspectivă generalizatoare comunicării între două vocații puternice, lacome să se consume. Ca urmare, prim-planul scenic va fi cîștigat de evoluția mult mai zgomotoasă și mai revendicativă a lui Carmen Galin, potențată de consecvența și de subtilitatea jocului Simonei Măicănescu și nefericit contrapunctată de apariția Doamnei. Distribuția în contre-emploi, ea de altfel și cele două protagoniste (pentru ce motiv oare?). Căea Bloos încununează nereușita regizorală, evoluînd la cote greu de imaginat pentru cei care i-au văzut în alte ocazii mobilitatea, verva și magnetismul scenic.

Actrița face parte din categoria interpreților care trebuie să își stăpînească

pînă la cel mai mic detaliu rolul, spon-taneitatea sa declanșându-se doar în mo-mentul în care structura de rezistență a arhitecturii interpretative e definitiv consolidată. În plus, rolul Doamna pre-supunea un joc al non-relației cu parte-nerii, un joc în recital. Personajul, ca punct nodal, magnetic, al substanței dra-matice, trebuia să aducă în scenă o pre-zență coplesitoare. Or, apariția Doamnei și funcția ei în spectacol rămîn neclare. Dorea Alexandru Darie ca Doamna să fie hidoasă, malefică, un fel de Clara Zachanassian? Asta nu se întîmplă, în primul rînd pentru că interpreta se agită tot timpul, e nestăpînită, impulsivă, vi-tală ca un spiriduş, pare mai degrabă împopoțonată decît îmbrăcată pretențios. Iar dacă Alexandru Darie a dorit ca Doamna să fie cea frumoașă și blîndă evocare din povestirile cameristelor, efec-tul e ilar, coafura, îmbrăcămintea și miș-carea actriței venind în contrast cu da-tele sale fizice și scoțîndu-i în evidență defectele fizionomice. Pronunția e defec-tuoasă și neîngrijită, ea trebuia fie mas-cată, fie exploatată printr-o soluție regi-zorală. Asta cu atît mai mult cu cît miza rolului însemna pentru actriță o meritată consfințire a bogatei sale vocații.

Cum se motivează așadar în spectacol faptul că cele două cameriste vor să o omoare pe Doamna? Foarte simplu. Vor să o omoare, fiindcă o antipatizează. Și noi, ca spectatori, o antipatizăm. Cu cît regia ne-a ușurat înțelegerea motivației, cu atît crima pusă la cale devine o pre-meditare eșuată din greșeală. Dar dacă ar fi omorît-o, ce ar fi obținut? Con-damnarea? Așadar, ele ar fi renunțat la un statul social umilitor pentru altul și mai umilitor. Și totuși, Solange trăiește un vis fastuos, legat de posibila sa con-diție de criminală (v. monologul final); or, asta contravine așa-zisei teme sociale pe care ar trata-o piesa. Crima este pen-tru cameriste o eliberare. Și nu crima în sine, ci **jocul de-a crima**, de unde înscen-nările lor continue, în absența Doamnei. Să fie aceste jocuri repetiții ale unei acțiuni îndelung premeditate și niciodată duse pînă la capăt? Să ne arate oare piesa că două cameriste nu-și pot omorî nesuferita stăpînină fiindcă ea e mai șireată decît ele?!... Pe bună dreptate, în acest caz, ne putem îndoi de validitatea opți-unii pentru textul dramatic. Nu cumva, în **Cameristele**, va fi fiind vorba despre cu totul altceva decît între-zărim, schematic și fragmentar, din vi-ziunea lui Darie? Textul contrazice ori-cum linearitatea acestei viziuni. Relevînd atît topoși existențialiști (acțiunea se petrece, ca și la Sartre, între „uși în-chise“), cît și ipostaze ale absurdului — personaje vor să acționeze, dar acțiu-

nea nu are loc niciodată cu adevărat, amintind de finalul din **Așteptîndu-l pe Godot**: „Vladimir: Să mergem!... Estragon: Să mergem!... (cei doi nu se mișcă)“ — teatrul lui Genet configurează un univers metaforic, stilizat. El adresează o provocare sensibilității moderne, fiind în același timp reflexul acesteia. Textele sale sînt parabole, iar nu desfășurări de fapte, povestea în sine pe care o spun, ca și eroii acestei povești, fiind simboluri. Ceea ce propune acest teatru este o nouă convenție, restructuratoare, a categoriilor tradiționale ale dramei. La un prim nivel, firește, ni se spune o fabulă — în mă-sura în care și la nivelul piesei lui Beckett mai sus citate ni se istorisește cum așteaptă doi vagabonzi. Dar acest nivel este numai prima capcană, și încă cea declarată, a textului.

Regizorul Alexandru Darie, adept — sub influența lui Artaud și Ghelderode, după cum singur o mărturisea în 1985 — al unui teatru „optic“ (cu o puter-nică vizualitate), „acustic“ (exploatînd magia muzicii și a cuvîntului) și „crud“ (de o extremă concretețe, de un extrem realism)» practică o manieră de citire pe care tot el o numește „a reveriei lu-cide“. „Realismul este o stare de spirit, o lupă prin care se privește, un program estetic... Realitatea înconjurătoare este o trambulină pentru a ajunge la realitatea interioară, cea a visului... Procesul tre-buie înțeles ca o extindere și adîncire a realității“ — declara în același an tîna-rul artist.

Premisele de la care pleca directorul de scenă sînt așadar destul de îndepăr-tate de condiția teatrului absurd al lui Genet. Ceea ce piesa **Cameristele** pune în discuție este tocmai inconsistența rea-lului, mai bine spus, relativitatea sa. După cum observa Sartre în **Sfîntul Ge-net, comedianț și martir**: „În această pi-ramidă a fantazărilor, aparentă ultimă distruge realitatea tuturor celorlalte...“. Jocul infinit, deformant, al oglinzilor din labirintul bilciului, orbînd și înlănțuînd individul într-o amăgitoare, mereu amă-gitoare identitate, pulverizează orice punct fix de reper. Irina Mavrodin no-tează în programul de sală al spectaco-lului de la Teatrul Mic: „Iluzia naște aici iluzie (nu există o aparență și o rea-litate ascunsă sub aceasta), sub mască se află o altă mască, în teatru se află un alt teatru“. Tensiunea și profunzimea textului lui Genet se nasc din imposi-bilitatea fixării unei granițe între lumea fictivă și cea adevărată. Ba, mai mult, piesa formulează descătușarea realității de concret și minor, prin înfăptuirile li-bere, infinite, ale imaginației. În acest efort patetic de a se travesti continuu, de a trăi cele o sută de vieți imposibile, eroinele simbolice ale lui Genet nu vor să exprime revolta împotriva unei stări



sociale, ci împotriva îngrădirilor stării umane în genere. Imaginea unei ființe pure, perfecte, jubilația eului eliberat de condiționările fizice ale existenței — iată una dintre figurile centrale ale lumii inventate de Jean Genet.

Să ne amintim că, în **Balconul**, de îndată ce clienților lui Madame Irma li se acordă în fapt funcțiile și statutul social înalt la care aspiră, ei se plictisesc într-atît și sint atît de nefericiți, încît hotărîsc să se întoarcă la vechile lor ocupații, pentru a recîștiga privilegiul reveriei. Așadar, reveria, travestirea, reprezintă un privilegiu printre eroii lui Genet. Jocul de-a realitatea este însăși rațiunea lor de existență. Dacă și rațiunea finală a textului ar fi fost de a ne înfățișa umilința și starea sordidă a categoriei cameristelor, ca și revolta și ura lor reală împotriva Doamnei, la ce bun ar mai fi declarat atunci Genet: „nu e vorba de o pledoarie privind soarta servitoarelor. Presupun că există un sindicat al lor, dar asta nu ne privește“. Stabilind ca regulă o perpetuă identitate fabulatorie, cameristele, care citesc și colecția „Detectiv“ și sint la curent cu ceea ce scriu ziarele, se joacă poate și de-a ucigașele, și de-a denunțătoarele. Efectul acestor jocuri în lumea reală e cu totul accidental, și pînă la urmă din text nici nu reiese care ar fi delimitările lumii reale. Singurul adevăr este jocul, și dacă el conduce la moarte (deși nici asta nu putem ști cu siguranță) este fiindcă tocmai granița între acest joc și lumea realității s-a șters cu desăvîrșire. La urma urmei, speculînd pe linia intențiilor lui Genet, nu și ale montării, s-ar putea ca Doamna însăși să fie rezultatul unor fantazări. „Bunătaea ei, blîndețea ei...“, idealul pe care această „Doamnă“ îl intruchipează este chiar el o construcție a minții cameristelor. În fine, întreaga piesă ar putea de fapt să fie doar visul lui Solange, a cărei conștiință se dublează în Claire și se reflectă în Doam-

na... Atîtea posibile travestiri, fabulații și jocuri ofereau tot atîtea pretexte unor dezlegări regizorale inedite, profunde, pertinente, unui discurs „optic, acustic și crud“ despre realitatea inconjurătoare, care nu este numai o „trambulină către realitatea interioară“, ci una către imposibila realitate ce completează existența noastră. Este în această fantazare cu orice preț o adîncă nevoie umană de sublim, de înălțare a eului la condiția proteică a nonfatalității, o nostalgie a trăirii tuturor emoțiilor ome-nești de-a lungul unei vieți destinate trăinilor fragmentare.

Alexandru Darie nu se adecvează modernității stilului lui Jean Genet și nici nu încearcă să o facă. Interesul său pentru acest text rămîne confuz, tentativa sa de viziune nejustificînd opțiunea repertorială. Or, acest spectacol oferea unui tînăr regizor șansa (rară) de a-l familiariza pe spectator cu temele și convențiile unei modalități stilistice anume, ale unei dramaturgii caracteristice secolului XX. Dacă o lectură neconvențională, atentînd la specificitatea unor texte clasice, poate fi ușor depistată și de către un public neprofesionist, nu același lucru se întîmplă în cazul textelor moderne (mai puțin cunoscute publicului larg). Cu atît mai important devine rolul regizorului, venit să relanseze pe scena românească piese din dramaturgia modernă universală și să le reconfirme, prin înscenare, statutul de „valori“. Piesa **Cameristele** putea fi cu prisosință subiectul unei asemenea demonstrații.

Dar, să nu dramatizăm. Despărțindu-se de acest spectacol (la propriu și la figurat), unul dintre copiii teribili ai regiei românești trebuie să se hotărască, în fine, să iasă din „labirintul oglinzilor“, în care propriile-i reflectări (poate idealizate) i-au luat — sperăm, numai pentru o vreme — ochii.

**Corina ȘUTEU**

# PAS LA PAS PRIN TEATRE

## *Să ne facem, totuși, probleme*

Toamna teatrală a debutat anonim la Iași, cu un spectacol înscris docil în parametrii unei declarate absențe a performanței. Rețeta montării este simplă: se



Scenă din spectacol

**MIELUL TURBAT** de AUREL BARANGA • TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” din IAȘI •  
Data premierei: 18 septembrie 1988 •  
Regia: BOGDAN ULMU • Scenografia: RODICA ARGHIR • Distribuția: DORU ZAHARIA (Spiridon Biserică), VIRGILIU COSTIN (Mitică Ionescu), FLORIN MIRCEA (Cristescu), ADI CARAULEANU (Cavafu), GEORGE MACOVEI (Toma), DAN ACIOBĂNIȚEI (Bontaș), CONSTANȚA LERCA (Maria), MARIETA SANDU (Margareta), CONSTANTIN AVĂDANEI (Tache), GELU ZAHARIA (Doctorul), CLAUDIU AGHICULESEI (Gămălie).

ia textul lui Baranga, se distribuie unor actori eventual mai puțin solicitați în alte spectacole existente pe afiș, se recomandă exteriorizarea cât mai subliniată a comicului de caracter și de situație din replică, se agită totul bine și se plasează într-un decor ostentativ vetust. Publicul (și se cunoaște că la Iași există unul cu deosebire generos) va aprecia cu bunăvoință această frontală și economicoasă rezolvare scenică a unui text scris în urmă cu peste 35 de ani.

Rezultatul se plasează, vizibil și substanțial, sub cota valorică normală a piesei și a forțelor artistice existente la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”. Textul lui Baranga, reprezentând, la premiera absolută din 1954, momentul de trecere de la comedia anecdotică la cea tematică în literatura noastră, a mai îmbătrinit între timp, ca orice organism viu. Își păstrează însă, intactă, întreaga forță satirică. Regia artistică s-ar fi cuvenit să exploateze perenitatea ideilor și atitudinilor scriiturii, evitând plasarea centrului de greutate al pledoariei scenice în zona „întimplării”, a faptului concret. În esență, șarja acuzatoare din **Mielul turbat** este îndreptată împotriva conspirației comodității și imposturii, și tocmai din acest punct de vedere, piesa rămâne cum nu se poate mai actuală.

În reprezentație însă, conflictele se mențin la suprafață, interpreții se agită, dar spectacolul n-are ritm, întregul se prezintă sub forma unei relatări dialogate, pe care actorii se întrec în a o prezenta publicului cu cât mai mult haz, forțând barierele unei veselii de circumstanță, dar risul (pentru că se rîde) n-are acoperire în gând. Personajele, în frunte cu un Spiridon Biserică abulic, parcurg astfel în cadențe săltărețe culoare cu sens unic, la capătul cărora le așteaptă o nemeritată uitare. Firave încercări de individualizare (Constantin Avădanei — Tache, Adi Carauleanu — Cavafu) sau supralicitări în același sens (George Macovei — Toma, Dan Aciobăniței — Bontaș) nu fac decât să ne sporească nostalgia după o posibilă coordonare regizorală care ar fi asigurat montării echilibrul necesar.

Constantin PAIU



# Meritoriu rămîne efortul teatrului

Construind dramatic cu siguranță, Mariana Brăescu povestește lucruri deja știute și deloc spectaculoase.

Autoarea are însă simțul repiicii și unele scene sînt de un umor cuceritor. În spectacolul botoșănean, regizorul are o părere cel puțin eronată în legătură

cu cele trei personaje care reprezintă arta: cîntărețul, criticul, actrița. Ele nu trebuiau ridiculizate, meritînd să rămînă ceea ce erau: generoșii, convinși de arta lor, prin care își exercită forța de fascinație asupra celorlalți.

Ridiculizîndu-i, regizorul creează în piesă o opoziție absurdă: cea dintre artă, reprezentată prin miște personaje aproape grotești, și meseriile practice, în care indivizii își păstrează demnitatea, rațiunea și sobrietatea. Apoi, scenele, în majoritatea lor, nu sînt bine construite în spectacol, superficialitatea rezolvării lor diminuîndu-le tensiunea, astfel că finalul se consumă foarte jos, deși scriitura este generoasă. Modalitatea de a-i pune pe interpreți să-și spună rolurile, unul cite unul sau în grup, cu fața la public, nu mai e uzitată de multe decenii. Cu toată vînzoleala din scenă, ritmul spectacolului este lent, obositor chiar, pauzele dintre acte — lungi, iar pauza dintre acte — fără rost.

Doru Buzea, interpretul lui Moș Costică, nu-și înțelege pînă la capăt personajul și ratează finalul. Florita Rusu, în partitura actriței, este tot timpul superficială și stridentă, iar Valerian Răcilă, în rolul Cîntărețului, pe un **contre-emploi** evident. Mihai Păunescu, în Tudor Neacșu, ca și inexistent. Marius Rogojinschi debutează pe scena botoșăneană în rolul criticului, vădînd reale calități de compoziție. O surpriză a fost debutul foarte tînărului Claudiu Romilă în rolul lui Tudorel. Interpretul (are 20 de ani) nu știe încă să se miște nestingherit și nici ținuta sa nu este ideală. Dar are ceva de netăgăduit: talent, Joacă înțelepciunea, și uimirea, și furia, cu inspirată dăruire.

Eugen Traian Bordușanu extinde con-fuzia concepției și asupra ilustrației sonore. „Bună seara, iubito“, cîntecul pe versurile lui Lucian Avramescu, frecvent intonat de Tudorel, sună fals, în zarva sonoră a spectacolului. Scenografia, semnată în colaborare, este la fel: inexpressivă și greoaie. Unui regizor inspirat, piesa i-ar fi prilejuit poate un spectacol (cel puțin) savuros. Meritoriu rămîne efortul teatrului de a prilejui debutul unui dramaturg tînăr.

Liana COJOCARU



Doru Buzea, Valerian Răcilă și Claudiu Romilă

**PROFESOR DE ADMITERE de MARIANA BRĂESCU • TEATRUL „MIHAI EMINESCU“ din BOTOȘANI • Data premierei: 2 octombrie 1988 • Regia și ilustrația muzicală: EUGEN TRAIAN BORDUȘANU • Scenografia: EUGEN TRAIAN BORDUȘANU și MIHAI PASTRAMAGIU • Distribuția: MIHAI PĂUNESCU (Tudor Neacșu), CLAUDIU ROMILĂ (Tudorel Neacșu), DORU BUZEA (Moș Costică), FLORITA RUSU (Actrița), VALERIAN RĂCILĂ (Cîntărețul), MARIUS ROGOJINSCHI (Criticul).**



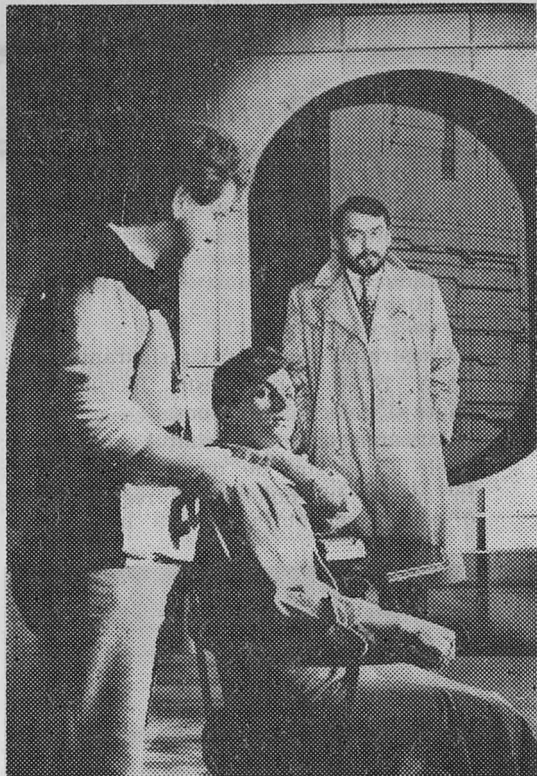
# Șansa examenului moral

Nu mi se pare deloc un accident sau o întâmplare că doar la câteva luni de la premiera absolută de la Bacău, Teatrul Național din Tîrgu Mureș optează pentru punerea în scenă a noii piese a lui George Genoiu, *Conversație în oglindă* sau *Victima fericită*. Păstrînd și amplificînd multe dintre elementele ce imprimă un chenuar specific scrisului pentru teatru al autorului, noua piesă — prin gradul de închegare a acțiunii și fluența replicii, prin dramaticitatea relatării și profunzimea sondării naturii problematizante a contemporanilor noștri — adaugă un grad la epoleții de dramaturg ai lui George Genoiu, epoleți cîștigați cu trudă și răbdare.

Realismul dramaturgiei lui George Genoiu, dominant pentru dinamica relatării, e specific și limbajului regizoral și stilului de joc imprimat distribuției. De altminteri, spectacolul, de o caligrafie discretă, cu un apreciabil echilibru în analizarea relațiilor dintre personaje, în valoarea accentelor dramatice ale textului și în configurarea tipologiilor, e un argument serios în favoarea piesei. Căci, fără a recurge la modificări esențiale în înfățișarea fabulei, fără a o restructura, optînd pentru o montare „de atmosferă”, cu voltaj ridicat, regizorul Dan Alecsandrescu a oferit piesei șansa de a-și exprima și potența propriei valoare. Urmînd didascalii ce pretind existența unui perete-ogîndă, scenograful Traian Nițescu a conceput un spațiu înconjurat din trei părți cu sticlă, cu funcții reflectorizante și metaforic-simbolice, care contribuie la sporirea amplitudinii investigației.

Rolul cel mai bine finalizat în text, cel al Necunoscutului, își află în Dan Glasu un interpret notabil, ce știe să-i

**CONVERSAȚIE ÎN OGLINDĂ** sau **VICTIMA FERICITĂ** de **GEORGE GENOIU** • **TEATRUL NAȚIONAL** din **TÎRGU MUREȘ** • **Data premierei:** 25 septembrie 1988 • **Regia:** **DAN ALECSANDRESCU** • **Scenografia:** **TRAIAN NIȚESCU** • **Distribuția:** **MIHAELA RĂDESCU** (Flaminia); **EDUARD MARINESCU** (Ilarie); **DAN GLASU** (Necunoscutul); **MIHAI GINGULESCU** (Tatăl).

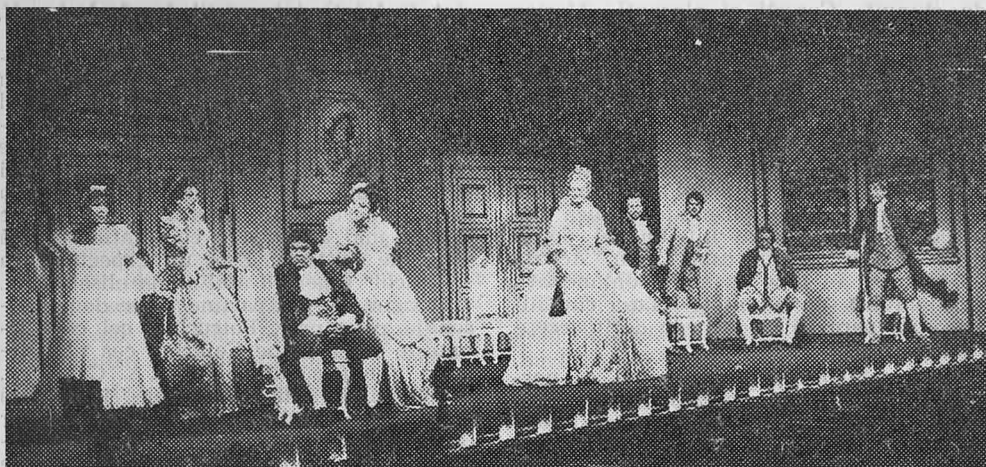


**Eduard Marinescu, Mihaela Rădescu și Dan Glasu**

confere solemnitatea și ponderea necesare, să-i redea exemplaritatea și frumusețea interioară. Nu cred însă că mai era necesară rostirea altă de marcată a grupurilor ritmice ale frazelor, cu pauze, spre a amplifica fiorul pe care-l aduce apariția acestui personaj-temă în dramaturgia lui George Genoiu. Cu unele „răutăți” parodice, scoțînd în relief jосnicia și nimicnicia Tatălui, își construiește rolul Mihai Gingulescu. Sarcina dificilă a interpretării Flaminiei, fiindă culpabilă, dar care se află în pragul conștientizării propriilor greșeli, a revenit tinerei actrițe Mihaela Rădescu, care are o evoluție meritorie în datele sale esențiale, deși poate o mai atentă supraveghere a intonației (ușor „cîntate”) ar fi fost benefică. Încercînd să suplinească puținătatea experienței sale scenice, Eduard Marinescu pune adevăr omenesc în sublinierea crizei sufletești a lui Ilarie, fiindă înscrisă cu destule ezitări încă pe drumul căutării propriei identități.

**Mircea Em. MORARIU**





O mișcare logică a personajelor, o scenografie cuminte...

## Despre cum rămîn clasicii în bibliotecă

Alături de *Hangița*, ba chiar depășind-o, *Bădăranii* este comedia lui Goldoni care în ultima jumătate de secol s-a bucurat, la noi, de cea mai mare popularitate. Cum știm, această popularitate se datorează unei montări excepționale, aparținând lui Sică Alexandrescu, montare de un răsunător succes în țară și în străinătate, înregistrată, difuzată pe disc, filmată, un bun al nostru, al tuturor. Magistrarele creații ale lui Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu-Birlic, George Calboreanu, Radu Beligan, Cella Dima, Carmen Stănescu, Silvia Dumitrescu-Timică, și ale celorlalți au rămas și vor rămâne, neîndoielnic, în fondul de aur al teatrului românesc. După câteva decenii, inițiativa aceleiași scene a Naționalului bucureștean de a readuce la rampă marele succes de odinioară e un act de curaj, dar și de

fiirec orgoliu, pentru o instituție atât de prestigioasă.

Numai că, inevitabil, comparația se impune chiar și fără voia spectatorului. Avem în față o echipă de actori de incontestabil talent, cu profiluri bine constituite în conștiința publicului. Este însă alcătuirea unei distribuții de vedete o rețetă sigură pentru reinvierea unei comedii de neuitat? Aici intervine îndoiala. Jumătate din răspuns ar fi afirmativ: publicul, fie acasă, fie în turneu, îi așteaptă cu plăcere pe actorii celebri astăzi, în amintirea celor celebri ieri. Pe de altă parte, asumându-și riscul comparației, Naționalul are de depășit o ștachetă foarte înaltă. Ar fi fost de așteptat o montare în spirit și nu în literă, pentru un public al anilor 80, nu al anilor 50. Efortul de a găsi o soluție proaspătă, revigorantă, e absent cu desăvârșire, regia (Victor Moldovan) mulțumindu-se să asigure o mișcare logică personajelor și relațiilor, și un teren — vag — de desfășurare umorului, pe care fiecare actor îl aduce cu sine, după posibilități. Scenografia e cuminte, curățică în cea mai mare parte (căci îi mai scapă unele îngroșări la costume), ne-vinovată de nici o subtilitate (Diana Ioan).

Așadar, ceea ce contează e distribuția. Inegală, cu toate că ansamblul e, până la urmă, agreabil. O compoziție cu un contur comic mai reliefat (posac, grobian, dar și plin de siretenie) propune Matei Alexandru în jupinul Simon, secondat cu forța binecunoscută de Ileana Stana Ionescu (Marina). Mihai Fotino creionează un Canciano într-o subliniată abilitate de Stan Laurel, parafrază pe care publicul o recunoaște ușor și o gustă din plin. Ioana Bulcă (într-o pasă vocală îngrijorătoare) trudește să dea prea isteței Felice un farmec care apare destul

**BĂDĂRANII** de CARLO GOLDONI •  
TEATRUL NAȚIONAL din BUCUREȘTI • Data premierei: 30 septembrie 1988 • Regia: VICTOR MOLDOVAN • Scenografia: DIANA IOAN • Distribuția: MARIAN HUDAC (Lunardo), SIMONA BONDOC (Margarița), MATEI ALEXANDRU (Simon), ILEANA STANA IONESCU (Marina), RODICA POPESCU BITĂNESCU (Lucietta), MIHAI FOTINO (Canciano), IOANA BULCĂ (Felice), ALEXANDRU HASNAȘ (Maurizio), MATEI GHEORGHIU (Riccardo), VASILE FILIPESCU (Filipetto).

de chinuit. Corecți și eleganți, Marian Hudac (Lunardo), Simona Bondoc (Margarita), Matei Gheorghiu (contele Riccardo). Alexandru Hasnaș, în jupin Maurizio, se mișcă obositor, cu o vervă prea abundentă, iar Vasile Filipescu își însușește credibil rolul candidatului Filipetto, cu oarecare haz natural. Distribuirea în Luciëtta a acestei atît de experimentate actrițe de comedie care este Rodica Popescu Bitănescu vine într-un fel de la sine, doar că puțin cam târziu. Actrița face o dată în plus dovada spontaneității și talentului său, și totuși relația cu Filipetto nu pare să se închege decît acceptînd convenția.

Spectacolul are o fiență a lui, o „normalitate” asigurată de capetele de afiș. El nu alunecă în bufonerie, își păstrează bunul-gust, dar nici nu are strălucirea marii comedii care se voia. Curajul de a mōnta din nou un asemenea text se cerea dublat, cu siguranță, și de îndrăzneala unei viziuni care să scuture impresia de banal. În felul său, el este un test edificator despre dorul clasicilor de a coborî din bibliotecă.

Daniela ANA

## Reabilitarea prologului

Femeia îndărătnică reprezintă nu numai un succes de public, ci și o reabilitare a tinerilor actori de la Sfîntu Gheorghie. Spectacolul are ținută, spectatorii

**FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ** de SHAKESPEARE • **TEATRUL** din SFÎNTU GHEORGHE • Data premierei: 15 iulie 1988 • Regia: MIRCEA CORNIȘTEANU • Decoruri și costume: MIRCEA RÎBINSCHI • Distribuția: SEBASTIAN COMĂNICI (Cristofor Sly); LILIANA PANĂ (Circiumăreasa); ANTON FILIP (fiuul actor); LUCIAN NUȚĂ („Soția” lui Sly); CONSTANTIN COTIMANIS (Petruchio); OANA ȘTEFĂNESCU (Catarina); MIHAI DOBRE (Baptista); CONSTANTIN FLORESCU (Gremio); BOGDAN CARAGEA (Lucentio); DORIN ANDONE (Tranio); FLORIN CHIRIAC (Hortensio); TEODORA MAREȘ (Bianca); IONEL MIHĂILESCU (Grumio); LUCIAN NUȚĂ (Biondello); ANTON FILIP (Vincențio); DAN TURBATU (Curtis, Un pedagog); RADU CIOROIANU (Croitorul); GABRIELA GÎRLONȚA (O văduvă).

sînt încințați, interpreții joacă dezinvolt, cu vădită plăcere.

Regizorul a avut fericita idee de a începe cu prologul (de atîtea ori omis în alte montări), ba mai mult, bețivanul Cristofor Sly nu se mărginește să urmărească evoluția „actorilor”, ci intervine în acțiune, repetînd replici și dînd noi sensuri unor scene, ceea ce permite o mare libertate de interpretare, accente comice mai acute și o coregrafie scenică plină de fantezie. Este un „spectacol în spectacol” sugerînd abil scena elisabetană.

Desigur, greul aparține celor două personaje principale, Petruchio, cel care izbutește s-o facă pe Catarina cea năbădioasă blîndă ca un mielușel, și Catarinei, „femeie îndărătnică”, „scorpie” imblînzită prin voința soțului ei. „Voi fi poruncitor pe cît e ea de orgolioasă” — rostește Petruchio, iar lungul șir al celor mai bizare nonsensuri născocite cu scopul de a zdruncina voința Catarinei sfîrșește printr-o solidă înțelegere. Raportul de forțe între cei doi devine, treptat, un raport intim de afecțiune și seducție.

Constantin Cotimanis oferă lui Petruchio forță și siretenie, vigoare și căldură, ironie subtilă și ton grobian. Înțelegere și lirism, iar Oana Ștefănescu aduce Catarinei un simbur de „nebulie”, o tragică suferință, un fior de sinceritate, cu remarcabile schimbări de registru.

Din restul distribuției se remarcă Mihai Dobre (Baptista), îndureratul tată ofensat de purtarea fiicei (mai apoi și a ginereului), mirat de transformările la care asistă, și, mai ales, Ionel Mihăilescu, întru chipîndu-l pe Grumio în modalitatea comediei dell'arte, cu performanțele specifice genului. Lucian Nuță (Biondello) a găsit masca personajului, dar nu și resursele valorificării ei scenice; Teodora Mareș (Bianca) este corectă, dar nu reprezintă antiteza surorii sale, nici în prima parte, nici în final. Incadrîndu-se în stîlul unitar al spectacolului, Constantin Florescu (Gremio), Bogdan Caragea (Lucentio), Dorin Andone (Tranio), Florin Chiriac (Hortensio), Anton Filip (Vincențio), Dan Turbatu (Curtis), Radu Cioroianu (Croitorul) și Gabriela Gîrlonța (o văduvă) aduc contribuții pe măsura partiturii fiecărui. Pentru firescul cu care dă viață dificilului personaj, se cuvine să-l menționăm pe Sebastian Comănici (Cristofor Sly).

Colaborarea cu regizorul Mircea Cornișteanu s-a dovedit fructuoasă pentru colectiv, notabile fiind siguranța și fantezia cu care conduce acțiunea, demonstrînd totodată respect pentru opera lui Shakespeare. Mircea Ribinschi ne oferă un cadru scenic plăcut și funcțional, ce contribuie substanțial la cursivitatea spectacolului.

Mihai CRIȘAN



## O idee care-și așteaptă împlinirea

„Mă gândesc și eu ! Dacă m-ar ține condeiul, ce piese mari aş scrie eu pentru Daniela semnate de Alecu Popovici !” — zice Alecu Popovici în caietul-program. Asta pentru că „Daniela ştie să vorbească. Cu sala, (s.n.) deci cu sufletele celor din sală”. La premieră, sufletele sînt amestecate, de-asta se și oprește Daniela să le salute pe cele mai mari, pe la balcoane, între două cîntece foarte vesele și-alte.

Șigur că Daniela e o artistă devenită actriță, se vede după strădania ei de-a scoate apă din piatră seacă, după convingerea pe care o pune în toate gesturile ; n-are prea înșă pe ce se sprijini și atunci tot împinge prin scenă scara-decor pînă răsufierea i se frînge în cioburi, ca o piine prea aspră cînd nu i-o face praf play-back-ul. Numai că Daniela e un hopa-mitică incredibil, nimic n-o stăvilește în această „călătorie teatrală în lumea copiilor, cu popasuri poetice și muzicale selectate sau imaginate împreună cu Alecu Popovici”, și lucrul e cu atît mai lesne de vreme ce copiii din sală

---

**STOP ! ÎN TOP : DANIELA ! ● TEATRUL „ION CREANGĂ” ● Data premierei : 6 iunie 1988. ● Coregrafia și regia : ADINA CEZAR ● Ilustrația muzicală : ing. LUCIAN IONESCU ● Scenografia : DELIA IOANIU.**

trebuie să le ajungă apucatul cu mîna stîngă a urechii drepte preț de mai multe măsuri din muzica rămasă de la Stan și Bran, ca și ei, de altfel. O nelămurită sete de paternitate planează de altfel asupra textului generator de glumițe pentru după-amiezele copiilor bine crescuți. Nu rîdeți : dacă l-a propus Alecu Popovici, treacă-mergă, zicem așa : sîraca Daniela m\_oastră, asta i s-a dat, n-a avut altă cîntă ! Dar Daniela însăși zice, printre buclîșoarele caietului-program : „pentru toți am gîndit — iar azi joc — acest spectacol. Cu stop.” Ceea ce rimează cu „top”, chiar dacă nu știm foarte exact al cui este topul, sau poate e vorba de un top al Danielei multiplicat, așa ca în poveștile lui Borges, comparată cu ea însăși pe un subiect fără capul și coada cerute de un recital. De fapt, chiar artista-personaj ne-a dat ideea : ce-ați fi zis s-o fi revăzut totuși pe Daniela copilăriei și copilăriilor într-un autentic „one man show”. Într-un real remember al tuturor personajelor pe care le-a trăit pentru noi, de lîngă Așchiuță încoace ? Că doar cînta, pe versurile lui Dan Rotaru : „la teatru, la teatru, / oricînd mă veți găsi, / Pe scenă, actorul, / cît viața va trăi !”

Nu de alta, dar Daniela Anencov are de-o viață atîta viață că e păcat să ne mulțumim cu o improvizație, chiar bine condusă fiind ea, pe respirații mici (și chiar dacă un obicei asemănător a făcut multe luni casă plină la Național, „întimplarea” voindu-se tot „recital”).

Că doar n-o fi trebuind să ne luăm tot timpul, chiar tot timpul, după oamenii mari !

**Graziela BĂRLĂ**



Dragoș Galgoțiu, Corado Negreanu, Anca Neculce-Maximilian și Vasile Ichim

## Cenaclul de dramaturgie

## „Jertfa“ de Alexandru Sever



Luni, 26 septembrie 1988, după o „vacanță” de două luni, s-a deschis noua stagiune a cenaclului de dramaturgie al revistei **Teatrul**. Intitulată **Jertfa**, piesa scriitorului **Alexandru Sever**, propusă pentru noul început de drum, s-a dovedit a fi o alegere inspirată, ea relevând numerosului auditoriu, în rindul căruia am remarcat prezența unor cunoscute și apreciate personalități ale vieții noastre teatrale (profesorul Ion Zamfirescu, dramaturgul Paul Everac, profesorul Ion Cojar, de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, însoțit de grupa sa de studenți etc.), un text dramatic de certă valoare, cu largi și multiple posibilități de interpretare (inclusiv scenice!), ceea ce a făcut ca luările de cuvânt, uneori contradictorii, să fie nu numai greu de reținut și contabilizat, dar, așa cum remarcă unii vorbitori, să se constituie ele însele într-un captivant spectacol de idei, comparabil cu cel oferit de textul sau, mai bine zis, de spectacolul-lectură supus dezbaterii. O mențiune specială se cuvine făcută în legătură cu prezența în sală a multor secretari literari ai teatrelor din țară, care, aflați în Capitală, la un curs obișnuit de reciclare, au ținut să participe la această ședință de cenaclu nu numai în calitate de spectatori, dar și ca (se putea altfel?) buni cunoscători ai dramaturgiei românești contemporane. Ei au „luminat” astfel, prin cu-

vântul lor, multe din subtilitățile piesei lui **Alexandru Sever**, ori, dimpotrivă, s-au oprit asupra unor imperfecțiuni, de concepție sau de amănunt, sugerînd, de la caz la caz, chiar unele soluții pentru îmbunătățirea textului.

Deschizînd seria dezbaterilor, care au durat pînă tîrziu, către miezul nopții, **Paul Tutungiu**, președintele cenaclului, a arătat că **Jertfa** lui **Alexandru Sever** încheie un ciclu de șapte-opt piese, pe care autorul l-a dedicat unei vechi familii românești, aceea a **Leordenilor**, urmărită, în evoluția ei deloc lineară, „din evul mediu și pînă-n actualitatea imediată”.

Această „actualitate imediată” îl are, de altfel, în centrul atenției sale, pe ultimul dintre **Leordeni**, **Leonid**, filozof „de substanță” și autorul unei „Etici”, la care a trudit douăzeci de ani. Izbînda cărturărească a acestuia este, însă, nu numai umbră, ci, într-un anumit fel, chiar anulată de o situație familială ieșită din comun, căreia el trebuie să-i facă față. Pentru că, la celălalt „pol” al existenței sale, ca-ntr-o desăvîrșită unitate a contrariilor, se află soția sa, **Ella** — victima unui accident de automobil autoprovocat, care ținuse și moartea lui, dar care nu reușise decît automutilarea și, în ultimă instanță, lenta ei sinucidere. Măcinat de adînci sfișieri lăuntrice și încercînd să se împartă în mod egal între cele două





Olga Bucătaru, Sabin Făgărășanu, Ileana Cernat și Sorin Posteinicu

imperioase datorii de conștiință — finalizarea monumentalei sale opere, dar și veghea tândră, deși cu totul neputincioasă, asupra ultimelor clipe de viață ale Ellei —, Leonid Leordeanu sfârșește prin a-și arunca în foc, la instigarea și sub ochii soției sale muribunde, ca pe-o dovadă supremă a dragostei sale față de ea, manuscrisul abia încheiat, astfel încât ceea ce s-ar fi căzut să fie satisfacția și bucuria unui atît de îndelung așteptat triumf se transformă, instantaneu, într-o vilvâtaie de flăcări, într-un morman de cenușă, într-un autodafe.

Am insistat asupra acestor lucruri, simplificînd la maximum „firul conducător“ al acțiunii, pentru ca cititorii rîndurilor de față să înțeleagă mai bine de ce majoritatea vorbitorilor au încercat, înainte de toate, să definească ideea de jertfă. Cu alte cuvinte, în ce constă această jertfă? Cine și ce jertfește? Iar părerile „combatanților“, chiar atunci cînd au coincis în linii generale, s-au diferențiat, adeseori net, prin nuanțe, ceea ce a sporit în mod evident atractivitatea dezbaterii, conducîndu-i pe mulți dintre vorbitori la ideea — subliniată în repetate rînduri — de **polisemie** și dezvăluind, uneori, straturile nebănuite de înțelegere ale acestui incitant text.

Astfel, dacă pentru **Dan Vlădescu**, „jertfa, chiar în sensul mitic al cuvîntului“, constă în distrugerea prin foc a opereii, **Romulus Vulcănescu** vede această jertfă „în însăși viața lui Leonid, legată tot timpul de o bolnavă, de o complexată și apoi de o muribundă, pînă în chiar clipa morții acesteia“. Considerînd piesa lui **Alexandru Sever** „foarte captivantă la lectură, mai puțin izbutită în spectacolul serii, dar cu posibilități certe de a-și fascina spectatorii într-o montare scenică adecvată“ și văzînd în Ella „o femeie geloasă pe opera care i l-a răpit pe soțul ei timp de douăzeci de ani“,

**Ion Cristoiu** a calificat **Jertfa** drept „piesa unei mari iubiri“, în care jertfa propriu-zisă este „sacrificiul celui de lingă tine“. Și **Dragoș Galgoțiu**, regizorul spectacolului, a fost de părere că această fază intermediară, dintre lectură și spectacolul de pe scenă, s-a dovedit a fi mai puțin favorabilă textului, care, după opinia sa, „își situează interesul la nivelul de profunzime, pe care doar spectacolul adevărat, cu scenă, costume și decor, le poate releva“. Avînd de-a face nu numai cu părerile unui bun cunoscător al drumului, adeseori anevoios, de la textul dramatic la montarea lui pe scenă, dar și ale unui om care-a avut posibilitatea să aprofundeze, prin mai multe lecturi, piesa supusă dezbaterii, vom reda, în continuare, și alte cîteva din considerațiile sale: „Cei mai mulți cred c-au înțeles foarte bine ideea jertfei: unul dintre protagoniști (sau, dacă vreți, dintre antagoniști) își jertfește opera, celălalt viața. Unul e demonul, celălalt ingerul! Dar demonismul, dacă avem într-adevăr de-a face cu așa ceva, poate să funcționeze și invers. Pentru că, la nivelul personajului, Ella se autodistruge tot timpul, în timp ce el, dintr-un fel de reacție de apărare, scrie o **Etică**. Capriciile și răutățile Ellei, inclusiv denunțurile ei calomnioase, sînt desigur condamnabile din punct de vedere moral, dar ele constituie reacția unui om extrem de viu. Jertfa ei ne apare astfel făcută pentru ca el să înțeleagă mai bine sensul lumii — nu din cărți, ci din viață. Despre o echivalență, însă, nu poate fi vorba. Căci, dacă opera mistuită de flăcări, deci jertfa lui, poate fi, mai devreme sau mai tîrziu, recompusă, rescrisă, recîștigată, moartea ei rămîne definitivă“. Aceste considerații l-au determinat, de altfel, pe **Ion Cristoiu** să aprecieze că „**Dragoș Galgoțiu** a pus punctul pe i!“

Au existat însă, așa cum spuneam, și păreri opuse, ca de pildă aceea exprimată de **Bogdan Popescu**: „Ne aflăm cu adevărat în fața unei jertfe?“ s-a întrebă el, văzînd în piesa lui Alexandru Sever mai degrabă „o dramă a incomunicabilității“. Momentul luării sale de cuvînt a prilejuit, credem noi, și replica seriei. „Pentru că este feros să stai douăzeci de ani alături de o femeie care nu înțelege nimic din ce faci!“ a exclamat, patetic, Bogdan Popescu. „Dar și mai feros este să stai o viață-ntreagă, alături de-o femeie care-nțelege tot ce faci!“ i-a replicat **Laurențiu Ulici**, care, după fireasca explozie de rîs a sălii, și-a exprimat și el punctul său de vedere asupra piesei aflate în discuție, nu înainte, însă, de a mărturisi că Alexandru Sever este un autor pentru teatrul căruia el are „o simpatie deosebită“. Citîndu-l apoi pe Malraux („O viață nu valorează nimic, dar nimic nu valorează cît o viață“), Laurențiu Ulici a arătat că el vede în *Jertfa* „o cronică de familie, cu o problemă morală, de tipul angajării existențiale“. Reproșîndu-i de astă dată autorului „caracterul cam static al personajelor“, el a mai spus: „Etica trebuie trăită și nu scrisă; cînd ai scris-o, ai trădat-o! Poate că aceasta este însăși semnificația arderii, distrugerii operei!“

Mai multe rezerve au fost exprimate de **Paul Cornel Chitic** („Leonid apare ca un om desăvîrșit, dincolo de morală, dincolo de bine și de rău. El, ca fiindă, se realizează prin sine însuși, nu printr-o operă scrisă și, eventual, arsă“), **Mariana Codruț** („Aruncarea manuscrisului în foc este echivalentă cu gestul cuiva care jură pe Biblie fără să creadă în ea“), **Victor Parhon** („O piesă de teatru funciar livrescă, scrisă de un autor valoros, dar inegal“), **Val Condurache** („Piesă intimistă, care ne prezintă un filozof în viața de toate zilele. Dar un filozof în papuci și halat de casă nu poate fi eroul unei piese intime. Drept pentru care Leonid există pe durata acestei piese, doar atît timp cît încetează de a mai fi filozof“).

**Constantin Radu-Maria**: „Gîndire clasică, alături pe un teatru simbolist. În ce-l privește pe Leonid, ca personaj, el nu poate fi dincolo de bine și rău. Numai zeii sînt așa, or, el rămîne, pînă la urmă, om. Gestul aruncării operei pe foc îl salvează din punct de vedere etic pe erou“. **Horia Deleanu**: „O piesă remarcabilă, pe alocuri însă prea vorbită. Autorul trebuie să mediteze la o restrîngere a ei. Foarte bine realizat personajul Tache, etilic, deși nu într-un totu justificat“. În general, „să citim textul ca literatură dar să-l vedem ca teatru; altfel de judecată l-ar scoate din perspectiva dramatică“. **Aurelia Boriga**: „Demonismul Eliei nu este conținut, ci confecționat. Toa-

te personajele sînt încadrate într-un anumit cod, căruia-i rămîn prizonier“. **Mihai Neagu Basarab**: „O piesă bine scrisă, cu acțiune ingenios condusă. Leonid este un erou suprapozitiv, din zona teatrului baroc spre gotic“. **Paul Cornel Chitic**: „Nu ne aflăm pe teritoriul unei drame adevărate. Ar fi fost mai interesant dacă, de exemplu, Cristi ar fi asasinat-o pe soră-sa, Ella; s-ar fi văzut astfel că și binele și răul apelează la aceleași arme“. **Romulus Vulcănescu**: „Timpul, durata piesei (în cazul nostru, pe scenă, circa trei ore și jumătate — n.n.) nu reprezintă criterii de apreciere. La *Din jale s-a-ntrupat Electra*, publicul stă în scaun șase ore!“ **Val Condurache**: „Ca secretar literar al unui teatru nu pot să nu observ că mai mult decît s-a întîmpiat la spectacolul-lectură nu s-ar putea întîmpla pe scenă“. **Gheorghe Anca**: „Bărbați și femei în fața morții -- s-ar mai putea numi această piesă plină de viață autentică. În timpul accidentului de automobil, prin care Ella voia să treacă în moarte alături de soțul ei, Leonid își trage, calm, pălăria pe ochi și-și plimbă, flegmatic, pipa dintr-un colț în altul al gurii“. **Constant Călinescu**: „O piesă formidabilă, cu totul inedită, pe o idee justițiară, care-și așteaptă teatrul și regi-zorul“. **Dragoș Gaigoțiu**: „Va fi greu de adus această piesă pe scenă? Depinde unde punem ștacheta“. **Dimitrie Roman**: „Autorul ne oferă o cheie, cu care putem descifra totul — cele două talgere ale balanței (viața și opera!)! Deznodămînt imprevizibil, surprinzător“. **Vasile Gogea**: „Ședința de astăzi poate fi considerată un *test Cooper*, care încheie în chip fericit reciclarea noastră“. **Laurențiu Ulici**: „Polisemia nu este întotdeauna un criteriu de valoare“. **Victor Parhon**: „Nu ne putem opri doar la drama de familie, din moment ce autorul vehiculează anumite concepte filozofice“. **Ion Cristoiu**: „Trebuie insistat mai mult asupra importanței operei lui Leonid, pentru că distruge-rea ei să tragă mai greu în balanță, să echivaleze oarecum cu jertfa vieții celui-lalt. Iar adevărata valoare a piesei ne-o va arăta doar punerea ei în scenă“. **Paul Tutungiu**: „În noua sa piesă, Alexandru Sever folosește tehnici diverse, vizînd întotdeauna semnificații adînci. De aici, succesiunea straturilor de lectură. Personajele — care par uneori naive — țin în realitate de un anumit meșteșug de construcție. Balanța om-operă poate fi inspirată din mitologia egipteană, care pune într-un talger omul iar în celălalt pana de struț, ca simbol al spiritului său creator. Dar, la urma urmei, orice scriitor are



el însuși dreptul de a inventa mituri. **Jertfa** lui Alexandru Sever se adaugă la fondul de profunzime al pieselor de dinaintea ei, scrise — toate — cu ochii și cu pana eternității”.

Așadar, noua stagiune a cenaclului de dramaturgie al revistei **Teatrul** a debutat cu un succes evident, ea urmînd să continue atît cu prezentarea lucrărilor unor autori consacrați, cît și cu lansarea unor debutanți de talent.

N-am vrea să incheiem, însă, această cronică, înainte de a remarca interesul, dăruirea și harul cu care actrița **Anca**

**Neculce** s-a apropiat de personajul interpretat (Ella), confundindu-se pînă la identitate cu el și realizînd astfel o adevărată creație scenică. Ceea ce le-ar fi stat la îndemînă tuturor celorlalți interpreți. Așa cum au dovedit-o, de altfel, de-atîtea și-atîtea ori. Dar — am învățat încă o dată chiar și din noua noastră ședință de cenaclu — totul în lumea asta e perfectibil. Chiar și bunele texte dramatice! Chiar și jocul marilor actori!

**Ștefan DIMITRIU**

## *Cercul de critică și teorie teatrală*

## *Întîlnire cu Dostoievski*

Cea de-a doua ședință de lucru a cercului de critică și teorie teatrală a marcat debutul în critică al studentei în anul IV la Facultatea de Filologie **Mihaela Burda**. Studiul prezentat spre discuție a constituit pretextul unei întîlniri cu **Dostoievski**, cu opera sa privită ca punct de plecare al romanului modern, dar și ca interesantă formulă a coexistenței dramaticului cu narativul, după cum va încerca să demonstreze autoarea. Studiul, conceput ca o polemică cu **Bahtin**, constituie, după părerea noastră, și nu numai, după cum se va vedea, o importantă ridicare de probleme privind statutul romanului modern și geneza dramei moderne, cu cei doi nordici în frunte: **Ibsen** și **Strindberg**.

După citirea textului gheața a fost spartă de întrebarea **Mihalei Irimia**, lect. dr. la catedra de engleză a Facultății de Filologie, referitoare la o problemă de terminologie pusă de lucrare.

Întrebarea s-a dovedit a fi un pretext al discuțiilor, căci au mai intervenit, cu păreri autorizate pro sau contra, ca într-un veritabil duel ideologic: autoarea, cu unele precizări, **P. C. Chitic**, **Ion Cristoiu**, **Ioan Cristescu**, **Mihaela Irimia** re-

marcă în continuare densitatea lucrării, claritatea redactării, dovadă a clarității gândirii, apreciind ca vast titlul („Tehnică dramatică în romanul dostoievskian“). **Nerăbdător**, **P. C. Chitic** aseăiază adunarea cu o afirmație tranșantă: „Nu cred că acest studiu privește teatrul, nu aparține lumii teatrale“, deși prin ceea ce va demonstra ulterior el aduce argumente în favoarea studiului. Mărturisind o încercare de dramatizare a **Demonilor**, **Paul Cornel Chitic** îi propune autoarei să încerce experiența dramatizării pentru a simți distanțările de **Bahtin** și a înțelege conexiunile cu dramaturgia modernă, cu tipul de personaj modern, personajul mozaicat, în căutarea autorului. Cît privește problema dramaticului și mai ales a dramaticității și în arta plastică, dă exemplu criticul, se simte nevoia îmbogățirii cu desfășurarea în timp, adică cu teatralitatea.

În studiul de față vorbitorul admiră duelul ideilor, aplaudă încercarea autoarei, „**P. C. Chitic** a avut dreptate“, va spune **Paul Tutungiu**.

El continuă arătînd că autoarea ar fi trebuit să decodeze unele nuclee conflictuale, să restrîngă aria exegezei la cîteva elemente, să încerce a le exemplifica pe text. Ar fi fost necesară o mai mare cla-

rificare a diferențelor între conflictul de tip narativ și cel dramaturgic și de asemenea ar fi fost de dorit și altceva decât raportarea și intrarea în polemică cu Bahtin. Să nu uităm însă că un critic este original numai atunci când citează — au spus înaintașii — (n.n.). O mai mare atenție ar fi trebuit acordată terminologiei și chiar titlului, care, așa cum este, e prea neutru.

Criticul salută prezența în cerc a autoarei, explică și subliniază rolul formativ al cercului și îi recomandă, conform unor preocupări mai vechi ale Domniei sale, încercarea de a se apropia de dramaturgia românească.

Victor Parhon cere „să judecăm ce ni se oferă, nu ce am fi dorit noi și ce presupunem noi“. Este un studiu onest, doct, care a încercat în această variantă niște delimitări, delimitări care au în fond un rol formativ recunoscut. Acest studiu ne recomandă, după părerea Domniei sale, un om de cultură în formare, și în acest sens ar fi fost de dorit să se întrezărească în mai mare măsură punctul de vedere personal. Criticul e convins că demersul exegetic al Mihaelei Burda e doar un nucleu pentru aprofundări viitoare, deci să așteptăm cu încredere.

Tinărul critic Bogdan Popescu subliniază cu impetuozitate că ne aflăm în fața unei ipoteze și „pornind de la ideea aceasta constatăm că ceea ce ne propune colega noastră e o încercare de a privi materialul romanesc altfel“. „Un prim merit este chiar acesta, de a fi gândit tema mai repede decât noi, iar rigurozitatea demonstrației, coerența lucrării ne fac să întrevădem formația unui critic de tip special.“

Cu înalt spirit didactic, profesoara și cercetătoarea Andreea Vlădescu-Lupu ne propune să medităm la problema încrederii acordate tinerilor: „să-i așteptăm să se exprime“. Crede că titlul este prea general, dar subliniază că în același timp „este vorba de demonstrarea unei dramaticități de substanță, chiar dacă, după cum s-a observat aici, autoarea ar fi trebuit să se oprească la câteva ele-

mente. Apreciez ceea ce s-a realizat; este un punct de plecare pentru autoare, dar și pentru noi.“

Organizatorul cercului, criticul Constantin Radu Maria, consideră tema prea vastă.

Lucrarea este, cum spun germanii, o prolegomena, nu o privire amănunțită. Criticul primește acordul adunării de a citi trei pagini din **Frații Karamazov**, pentru a demonstra existența scenelor care au hic et nunc-ul dramatic. Scena citită este cea a sosirii la mănăstire a lui Feodor Pavlovici (tip teatral prin excelență), scenă analizată de Constantin Radu-Maria prin operarea unei diferențe în ce privește cuvântul în dramă și în roman. Dostoievski se relevă ca un maestru al utilizării, ca în dramă, a cuvântului provocator, diferit de expozitivul cerut de roman.

Paul Tutungiu intervine din nou pentru a atrage atenția organizatorului că era binevenită prezența lui Dan Micu, ca regizor al unei dramatizări. Ideea e susținută și de Paul Cornel Cnitic.

Conclusiv, Ion Cristoiu ridică problema formei lucrării, remarcând ținuta universitară, și semnaleză unele lipsuri, de remediat în eventualitatea publicării, oprindu-se asupra atenției pe care Dostoievski o acordă spectatorului, a faptului că personajele au nevoie de spectacol și de public. Astfel, scenele tari au loc la baluri, la întruniri, confesiunile se fac de cele mai multe ori într-un cadru public. Vorbitorul salută inițiativa tinerei autoare și îi indică modalitățile de a îmbogăți studiul cu valențe publicistice.

În încheiere, Constantin Radu-Maria a făcut invitația pentru viitoarea ședință a cercului, ședință ce va avea ca temă un gând asupra piesei **Acești îngeri triști** de D. R. Popescu.

Au mai participat: Doina Diaconu, Cristina Dumitrescu, Cezar Irimia, Dan Caragea, Sidonia Ariton.

**Ioan VALERIU**



Întîlnirile  
revistei  
cu  
cititorii

●  
Craiova

31 octombrie 1988

sau

„caravana“

în memoria

lui Amza Pellea

Au participat: prof. univ. dr. doc. Ion Zamfirescu, actorii Silvia Popovici (Teatrul Național din București), Oana Pelea și Marcel Iureș (Teatrul „Bulandra“), Dan Puric (Teatrul „Mihai Eminescu“ din Boțoșani); actorii teatrului-gazdă, Leni Pințea-Homeag, Iosefina Stoaia, Tamara Popescu, Ileana Sandu, Mirela Cioabă, Diana Gheorghian, Natașa Raab, Tudor Gheorghe, Ilie Gheorghe, Nae Gh. Mazilu, Valentin Mihali, Valeriu Dogaru, Remus Mărgineanu, Ion Colan, Theodor Marinescu, Cristian Rotaru, Angel Rababoc și Emil Boroghină (directorul instituției); regizorii Valeriu Moisescu (Teatrul „Bulandra“), Nicoleta Toia (Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași), Cristian Hadjiculea (Teatrul Mic) și Mircea Cornișteanu (Teatrul Național din Craiova); soliștii Teatrului liric Marilena Marinescu-Mareș, Stela Pălănceanu-Teodorescu, Marius Chioreanu și Victor Gomoiu; scriitorii Marin Sorescu, Ion Cristoiu, Ilarie Hinoveanu, Gabriel Chifu, Carmen Firan, Patrel Berceanu și Al. Fiorescu (secretar literar al teatrului).  
Coordonator: Victor Parhon.

Partea I

- Ion Zamfirescu (Teatrul Național din Craiova — o continuitate de spirit și de simțire românească)
- Diana Gheorghian și Natașa Raab (fragment din spectacolul de absolvență **Medeea** de Seneca)
- Valeriu Moisescu (în dialog cu Victor Parhon, despre spectacolele pe care le-a realizat la Craiova; spicuri din **Însemnări contradictorii**)
- Angel Rababoc (monolog din piesa **E frig și e noapte, seniori** de Augustin Buzura)
- Mirela Cioabă (microrecital de versuri proprii)
- Patrel Berceanu (versuri în lectura autorului)
- Iosefina Stoaia, Ileana Sandu, Tudor Gheorghe, Theodor Marinescu, Cristian Rotaru (moment din **Micul infern** de Mircea Ștefănescu, în regia lui Mircea Cornișteanu)
- Nicoleta Toia (în dialog cu Victor Parhon despre formarea tinărului actor)
- Stela Pălănceanu-Teodorescu (Doina Stăncuței din opera **La seceriș** de Tiberiu Brediceanu; liedul **Tu m-ai uitat** de George Enescu)

- Marius Chioreanu (liedul **Revedere** de Aurel Eliade, pe versuri de Mihai Eminescu)
- Victor Gomoiu (liedul **Gornistul** de Paul Constantinescu)
- Marius Chioreanu și Victor Gomoiu (duetul **Don Pasquale** — Malatesta din opera **Don Pasquale** de Donizetti)
- Oana Pelea (monolog din **Proprietate condamnată** de Tennessee Williams)
- Ion Colan (lansarea posterului dedicat lui Amza Pellea, în nr. 10/1988 al revistei „Teatrul“ — lectura unor gânduri despre marele actor, semnate de Radu Beligan, Titus Popovici și Mircea Albulescu).
- Marcel Iureș (prinos de recunoștință înaintașilor)
- Carmen Firan (versuri în lectura autoarei)
- Cristian Hadjiculea (în dialog cu Victor Parhon, despre specificul comucului mazilian și posibilele lui modalități de interpretare)
- Ilie Gheorghe, Tamara Popescu, Valentin Mihali (momente din **Mobilă și durere** de Theodor Mazilu, în regia lui Cristian Hadjiculea)

Acțiunile revistei „Teatrul“

## Partea a II-a

- Leni Pințea-Homeag (fragment din recitalul poetic **Mai departe de vis**)
- Ilarie Hinoveanu (versuri dedicate memoriei lui Amza Pellea)
- Marilena Marinescu-Mareș (liedul **Cin-tec de adorinți Mițura** de Paul Constantinescu, pe versuri de Tudor Argezi, arie din opera **Madame Butterfly** de Puccini)
- Remus Mărgineanu (**Fintina** de Fănuș Neagu)
- Gabriel Chifu (poemul **Povestea unei iubiri mai vechi**, în lectura autorului)
- Mircea Cornișteanu (în dialog cu Victor Parhon — istorie și actualitate în teatrul lui Marin Sorescu)
- Tudor Gheorghe, Ilie Gheorghe, Nae Gh. Mazilu și Theodor Marinescu (moment din **A treia teapă** de Marin Sorescu, în regia lui Mircea Cornișteanu)
- Marin Sorescu (gânduri dedicate lui Amza Pellea)
- Silvia Popovici (versuri de Mihai Eminescu; **Miorița**)
- Ion Cristoiu (proză satirică în lectura autorului)
- Al. Firescu (Remus Comăncanu — interpret de neuitat al **Scrisorii pierdute**)
- Valeriu Dogaru, Tamara Popescu, Theodor Marinescu (moment din **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale, în regia lui Mircea Cornișteanu)
- Dan Puric (recital de pantomimă)
- Tudor Gheorghe (**Niciodată toamna** nu fu mai frumoasă... — microrecital).

Lansarea posterului revistei „Teatrul”, dedicat lui Amza Pellea, prin emoționanta lectură a actorului Ion Colan.



Captivind ca întotdeauna auditoriul, prin căldura umană și tensiunea ideatică a alocuțiunii, prof. univ. dr. doc. Ion Zamfirescu.

Începute în tăcere prelungită, proprie marilor (lungilor) întâlniri, marcate de gonguri și de suspans, manifestările revistei „Teatrul” la Craiova au debutat în ultima zi de octombrie și s-au întins pînă în prima zi de noiembrie (totuși, e vorba de o singură seară!), răsturnînd așteptări, întîmpinînd dorințe, onorînd amintiri, relevînd talente și tînzînd să-și creeze o tradiție. Coordonatorul lor, fi-rește craiovean, animator al „stării de spirit” oltenești, nu altul decît Victor Parhon, a folosit diverse maniere și voci pentru a educa publicul să recepteze, cu răbdare și interes, acest maraton al fenomenelor teatrale produse, învăluite, transfigurare, provocate, mărturisite... pretext, în cele din urmă, pentru secvențe ale vieții culturale care merită cunoscută nu





O invitație la reflexivitate și visare, purtând inconfundabila semnătură a Silviei Popovici.



Leni Pințea Homeag încercind să ne poarte, pe aripile recitalului său, „Mai departe de vis“.



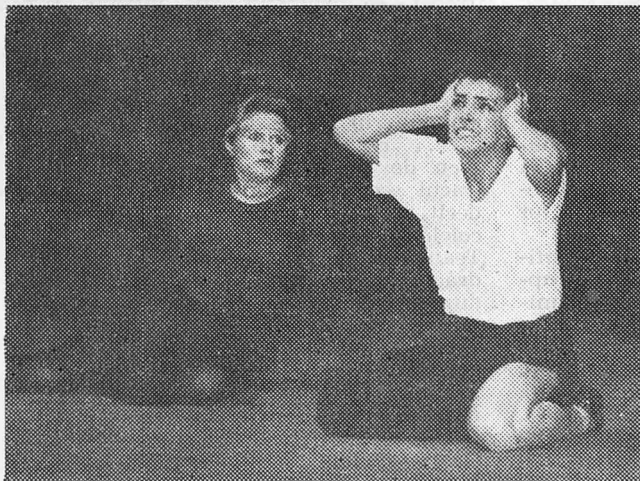
Un nume care nu putea să lipsească de pe afișul întâlnirii noastre de la Craiova: Tudor Gheorghe.



Pentru talentul Oanei Pelea, confruntarea cu textul lui Tennessee Williams avea să se dovedească, încă o dată, benefică.



Remarcabila evoluție în pantomimă a înzestratului actor Dan Puric.



Natașa Raab și Diana Gheorghian, noi și promițătoare achiziții ale Naționalului craiovean.

Acțiunile revistei „Teatrul“





Printre actorii de frunte ai Naționalului craiovean se află astăzi Ilie Gheorghe (alături de Tamara Popescu, într-o scenă din *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu) și...



...Nae Gh. Mazilu (memorabil în interpretarea dată lui Minică din *A treia țeapă* de Marin Sorescu)

doar în „reprezentăție“, ci și în culise sau în laborator. Deci, vocile lui Victor Parhon: de reporter (folosită cu regizorii mai timizi), de critic teatral (lăudând actorii mai îndrăzneți), de întoarcere în orașul natal (creînd nostalgii și sfiîind inimi plâpînde), de comentator al momentelor artistice ce urmau să se producă (nu lipsită de umor, dar nici de gravitate). Cuvîntul de deschidere l-a avut directorul Teatrului Național craiovean, Emil Boroghină, aducînd un elogiu revistei „Teatrul“ (redacției și prietenilor ei) și dedicînd înîlnirea memoriei lui Amza Pellea, un timp director al teatrului de aici, în toate timpurile Artist de har și forță, purtînd cu frumusețe „povara popularității“ — generic sub care apare și posterul nunărului 10 (octombrie) al revistei „Teatrul“, oferit fiecărui spectator la intrarea în sală.

Prezent la Craiova în numele amintirilor, Ion Zamfirescu a emoționat, a captat sala, a impus o ținută solemnă manifestărilor, prin sinceritatea elevată a mărturiei sale privind rolul și puterea actorului în fenomenul sociocultural. Au urcat apoi pe scenă (pe rînd) invitații: actori, regizori, scriitori, ziariști, soliști, propunînd lucruri mai așteptate, mai (ne) așteptate. Foarte tinerele absolvente Diana Gheorghian și Natașa Raab au op-

lat pentru o scenă din *Medeea* de Seneca (regia, Mircea Albulescu), păstrînd tonul clasic, dar modernizîndu-și patima, în strigătul iubirii înșelate, convingător de tragic; Angel Rababoc a teatralizat plictisul invocat de Augustin Buzura în *E frig și e noapte, seniori*, în timp ce actrița Mirela Cioabă s-a dovedit a fi în cele din urmă poetă (și chiar a citit poezii); Ion Colan ne citește (și el) rîndurile despre Amza Pellea, apărute pe verso-ul posterului, venind dinspre Radu Beligan, Titus Popovici, Mircea Albulescu, (puteam citi și singuri, dar, firește, un actor care l-a și iubit pe Amza ne emoționează). Valeriu Moiescu se plînge (dramatic, căci e regizor!) că revista „Teatrul“ e greu de găsit, trece, tot cu greu, peste tracul scenei (e mai bine să fii regizor decît actor) și ne vorbește despre spectacolele (între tragic și comic) montate la Teatrul Național din Craiova. „O femeie drăguță. cu o floare...“ aleargă (pe scenă) după fiecare invitat și atmosfera devine tot mai caldă și tot mai deschisă actului teatral. Astfel că un fragment din *Micul infern*, în regia lui Mircea Cornișteanu, sparge tonul confesiv cu momente de comedie sentimentală (Tudor Gheorghe este tîrziu recunoscut, și datorită machiajului, Ileana Sandu, Cristian Rotaru, Theodor Marinescu evită melodrama, Iosefina Stoia



are firescul și naturalețea talentului). Iașul este și el prezent la întâlnirile revistei „Teatrul” prin regizoarea Nicoleta Toia, care pledează pentru a li se oferi actorilor răbdare, fantezie, șansă (primele din partea regizorilor, ultima din alte părți), face mărturii de creație, incită (cu tact) de același Victor Parhon. Teatrul Liric din Craiova a asigurat clipele de respiro între „actele dramatice” prin soliștii Marilena Marinescu-Mareș, Stela Pălânceanu, Marius Chioreanu și Victor Gămoiu. (Dintre invitații care nu au urcat pe scenă: I. D. Sirbu, Mihai Duțescu, Romulus Diaconescu, Victor Bibicioiu.) Din „caravană” nu a lipsit Teatrul „Bulandra”, cu doi speciali actori ai săi — Oana Pelea (trăind la granița dintre realitatea provocată și provocarea imaginarului o scenă din **Proprietate condamnată** de Tennessee Williams) și Marcel Iureș, care ne propune o poziție fundamentală (în genunchi) pentru a ne împărtăși sentimentul trecerii în momentul de singurătate, având ca motiv al „vorbirii” sale omul ca amintire. Foarte mazălieni, Ilie Gheorghe, Tamara Popescu și Valentin Mihali entuziasmează în **Mobilă și durere** (regia Cristian Hadjiculea, legat, sentimental, de actorii craioveni, care îi traduc intențiile și concepția de spectacol cu vervă și disimulată exaltare). În opoziție, solemnă, studiată, gravă, Leni Pințea-Homeag și-a construit un recital din lirica română și universală, iar Remus Mărgineanu a fost sfătos și măsurat în **Fântina** lui Fănuș Neagu. Poezii în lectura autorilor: Patrel Berceanu, Gabriel Chifu (oprindu-se la „poveștea unei iubiri mai vechi”), Carmen Piran, Ilarie Hinoveanu (poem închinat lui Amza Pellea), Marin Sorescu, în dubla postură de poet și dramaturg, ocupă scena (și o domină, un timp), cu un fragment din **A treia teapă** (susținut de actorii craioveni Tudor Gheorghe, Nae Gh. Mazilu, Ilie Gheorghe și Theodor Marinescu, în partituri de anvergură, conduși de Mircea Cornișteanu), dar și cu un gând despre Amza Pellea, pe care îl vede „venind spre noi din toate părțile”... Finalul întâlnirii a avut puterea simetriei, contrapunând personalității lui Ion Zamfirescu nume de rezonanță și valoare: Silvia Popovici, minunată doamnă a scenei românești (cîndva a Craiovei), a găzduit un recital original din Eminescu, urmat de o tulburătoare variantă interpretativă a **Mioriței**, care a oprit pentru câteva minute respirații și nerăbdări. Pe un realism transfigurat, care exclude fantastul și întoarce inefabilul în normalitate,



Regizoarea Nicoleta Toia nelăsându-se surprinsă de întrebările criticului Victor Parhon

fragmentul de proză citit de Ion Cristoiu din recentul său volum apărut, „Povestitorii”, dă publicului posibilitatea să se destindă — umorul, satira și ironia fac casă bună atunci cînd talentul veghează linia dreaptă a prozei de autenticitate. În buna tradiție a Naționalului craiovean, Caragiale este mereu cu noi: Tamara Popescu, Valeriu Dogaru, Theodor Marinescu servesc o îndrăzneată idee regizorală (același Mircea Cornișteanu) în **O scrisoare pierdută**. Revelație pentru publicul Băniei, actorul Dan Puric de la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani reușește un moment de mare expresivitate, dovedindu-se un artist al pantomimei de care lumea teatrală trebuie să aibă mai multă grijă. Încheie (firesc) Tudor Gheorghe, cel care nu cîntă, ci plînge, nu plînge, ci simte uneori viața în miini, arta în virful degetelor, cînd tonic, cînd tragic. Și caravana (fără gonguri de această dată) trece de pe scenă în culise, o dată cu lumina ce se pierde pe cîntecul fără de sfîrșit al lui Tudor Gheorghe, închinat, înclinat spre umbra lui Amza Pellea, care ne mai acoperă...

Carmen FIRAN

# Primum la redacție

Stimate tovarășe redactor-șef,

În numărul 8/1988 al revistei Teatrul<sup>4</sup> a apărut articolul Răstălmăcirea clasicilor, semnat de Julieta Țintea. În legătură cu aceasta vă rog să publicați următoarele precizări :

Semnatară nu discută decît două (dîin cele peste treizeci de) spectacole semnate de mine ; delictul de răstălmăcire a clasicilor însă, îl consideră cutumiar...

Sînt pus la stîlpul infamiei pentru procedee, soluții și truvaiuri care n-au fost inventate de mine ; dar, supraevalundu-mă, Domniia sa consideră că vina-mi aparține în exclusivitate. Cîteva exemple :

1. Mi se acceptă, în cazul Căsătoriei, propunerea unei adaptări ; dar imi sînt imputate modificările față de versiunea originală. Conform definiției termenului din DEX, modificările devin (în cazul adaptării) obligatorii. Facultativă rămîne dorința de-a vedea un final vesel ; Gogol nu l-a scris ! Iar faptul că al meu e tragic nu l-ar deranja nici măcar pe clasicul rus, a cărui operă e impregnată de tragism !

2. Imi este reproșat adaosul de ani în cazul eroinei principale ; argumentul meu a fost : o femeie vîrstnică găsește mai greu un mire. Și-apoi, există și aici un precedent : Draga Olteanu l-a jucat în jurul a cinci decenii de viață ! Și nu la Bîrlad, ci chiar pe prima scenă a țării !

3. Pare profanator travestiul la care am apelat în rolul (episodic) al matusii. Sînt consternat : istoria spectacolului universal colcăie de travestiuri ! Și dacă-l acceptăm în cazul unor eroi ai dramaturgiei naționale (Chirița, Mama Anghelușa, Dandanache ș.a.), nu vîd de ce ar în-digna tocmai la insignifianta Arina Pan-teleimonovna !

4. E sîrîgător la cer faptul că mitocanul Omeletov mînîncă, timp de un minut, ceapă cu pîine ; înțelegem reproșul dacă l-aș fi pus să mînînce... omletă ; s-au dacă era vorba de un personaj ilustru, rasat, elitar ! Și-apoi, într-un spectacol mai vechi, eroii lui Caragiale frigeau mici pe scenă : nici unui cronicar nu i s-a părut gestul „cu totul în afara sepul-cralului“ !

5. Nici incercarea de-a eticheta montura mea drept „consternantă“ n-are temei : un spectacol care a adunat peste zece cronici favorabile, lăudat de trei ori chiar în revista Teatrul (numerele 9/1984,

12/1987, 1/1988), chiar dacă a avut o zi proastă la festivalul de la Galați (nici aici nefiind original, rușinea întîmplîndu-se și altor regizori), poate fi controversat, nicidecum contestat !..

Vă mulțumesc.

**Bogdan ULMU**

Stimate tovarășe redactor-șef,

Ne adresăm dumneavoastră, redactorul-șef al revistei „Teatrul“ și al almanahului „Gong“. Ni s-a părut o idee excelentă aceea de a publica interviuri luate celor mai tineri actori. În „Gong '87“ am putut găsi așa ceva. Anul acesta n-am găsit.

Sperăm ca în „Gong '89“ să găsim gînduri (rînduri) ale promoției '88 (sau despre). Avem credința că sînt destule lucruri de scris despre ei. Chiar dacă sînt numai la început de drum, am auzit deja despre mulți dintre ei, iar marea noastră bucurie este că am avut ocazia chiar să îi vedem jucînd aici, în orașul nostru (Festivalul de Teatru Scurt).

Ar fi deci premiile pentru Stress, premiul lui Titieni (pentru Pană), premiile de la Galați (Arta Comediei), cele de la Gala Tinerilor Actori de la Costinești 1988 pentru trei dintre interpreții piesei *Visul unei nopți de vară* (E. Popescu, C. Bărbora, M. Rogojinschi) ; apoi ar fi participările la realizarea unor filme sau distribuiri în piese (altele decît cele din Institut) (în teatrele capitalei, în teatrul TV) E. Popescu, A. Titieni, Raluca Penu, Diana Gheorghian, Natașa Raab și alții.

Sînt niște tineri despre care vom fi bucueroși să aflăm cît mai multe. Creдем că merită ca despre o promoție atît de valoroasă, pe cît s-a arătat încă din timpul studenției, să se scrie cît mai mult (și asta nu numai în almanah, dar și în revista pe care o conduceți).

Un grup de tineri iubitori de teatru,  
de la Oradea

Am reținut sugestia dvs. — Red.



# Poșta literaturii dramatice

**VASILE APATRANEI** — Botoșani: Dramaturgii, debutanți sau consacrați, ale căror lucrări sînt aprobate pentru cenaclu, trebuie să prezinte un număr de copii ale piesei de teatru egal cu numărul personajelor din distribuție. Bineînțeles, textele trebuie să fie dactilografiate. Invitațiile pentru ședințele de lucru ale cenaclului de dramaturgie pot fi obținute numai de la redacție. Întrucît aceste invitații sînt gratuite, nu se poate pune problema cumpărării unui abonament.

**ION PRODANU** — Cluj-Napoca: Se simte lipsa lecturilor de bază în încercările dumneavoastră de teatru. Nu un manual, intitulat ferm **Cum se scrie o piesă de teatru**, vă lipsește, ci o aplecare mai atentă pe textele clasice și ale marilor autori contemporani. Vă mulțumim pentru aprecieri, eforturile noastre sînt într-adevăr, de la o vreme, ceva mai mari, pe măsura satisfacțiilor cititorilor. Nu vă grăbiți cu expedierea unor noi încercări. Așteptați să se dospească ideea, confrunțați-vă cu cenaclul din localitate și, mai ales, urmăriți, cu ochii ucenicului, spectacolele de la Național.

**DOBRE LUPASCU** — Mangalia: Un caz de fixație maniacală încercați să ne prezentați în **Devotamentul**, piesă în două acte, în care Marin Dreptaciu, adevăratul personaj principal, se dezvoltă, într-un elan paroxistic care frizează fantasticul. Dacă în actul întâi el este binecunoscutul ins mărunt care se strecoară cu carnetelul la șef, raportîndu-i nimicurile săvîrșite de colegi, în partea a doua, după moartea directoru-

lui, Marin Dreptaciu se prezintă săptămînal la mormîntul lui Doruleț, continuîndu-și delatîunile în liniștea patriarhală a cimitirului. Obiceiul lui Dreptaciu a devenit instinct fundamental care nu mai poate fi satisfăcut de noua conducere a întreprinderii, dar aici este vorba de încă un aspect al fanatismului, surprins cu o puternică briză de inedit. Din păcate, ideea acestui text nu este slujită de mijloace dramatice pe măsură. Ea este năclăită de întîmplări și discuții parazitare, care de care mai neinteresante, prezentate stingaci, cu timiditatea unui începător la cursul de limbă străină. Dacă n-am avea obiceiul, probabil nu o rara avis, de a parcurge textul, indiferent de calitatea lui, de la prima pînă la ultima pagină, supunîndu-ne deseori răbdarea unui exercițiu nemilos de dificil, poate că multe dintre îndrăznelile tematice sau ideatice ar rămîne la o distanță greu de parcurs pînă la suprafață. Aceste „îndrăzneli” nu înseamnă însă foarte mult. Meșteșugul dramaturgiei trebuie deprins cu seriozitate, și în acest sens dumneavoastră mai aveți multe eforturi de depus. Vă sfiți încă să aduceți confruntările pe scenă, preferînd să le relați, prin gura unui personaj, cînd ele au fost deja consumate. Întreg actul al doilea este un bolovănos monolog, în care, fără har și fără haz, Dincă Ochialbi, colegul de birou al lui Marin Dreptaciu, povestește cum a decurs urmărirea în cimitir, așa-zisul dialog al lui Dreptaciu cu defunctul Doruleț, arestarea celor doi amployați, Ochialbi și Dreptaciu, de către mili-

țianul vigilent, convins că se pune la cale o profanare de morminte. Accentul nu cade pe această posibilă schiță de comedie, nici pe denivelarea psihică a lui Dreptaciu. Detectivismul lui Ochialbi este o formulă, deloc vocală, de denunț — practică nu fără plăcere, în care nu există nici o intenție moralizatoare. Între Ochialbi și Dreptaciu există o relație geometrică pe care dumneavoastră, autorul textului, parcă n-o sesizați. Portretul noului director, insensibil la „mica turnătorie”, rămîne într-un fel o ceată care nu ține de tehnica scriiturii, ci este rezultatul lipsei de exercițiu în legătură cu cel de-al treilea plan, adîncimea, al personajului. Dezinteresul, lui Sotir față de „luptele” din întreprinderea pe care o conduce este hrînit de faptul că el speră să urce „pe cai mai mari” sau este vorba de un statut etic? Pe această ambiguă pistă, figura lui Sotir ar putea căpăta claritatea artistică necesară, dînd conflictului proporții demne de luat în seamă.

**IOAN MICU** — Brașov: „În luna februarie a.c. — ne scrieți dumneavoastră — am trimis revistei Teatrul piesa instituită **Așteptarea este totuși o-nțebare**. Pînă la data prezentei epistole (10 oct. 1988 — precizarea noastră), deși am urmărit toate numerele revistei dumneavoastră, subsemnatul nu apare cu nici un fel de răspuns. Să nu fi ajuns piesa mea la redacție, sau așteptarea nu este numai o-nțebare, ci este cea mai lungă dintre așteptări? Vă rog să-mi scuzăți rîndurile acestea, dar răbdarea... știți dumneavoastră. Cu bune mulțu-

miri..." Ce să vă răspundem? Faceți-ne o vizită la redacție pentru a vedea sutele de texte care așteaptă, fără nici o altă întrebare, să le vină rîndul. Textele sosite la revistă sînt realmente citite, nici un răspuns nu este doar rezultatul parcurgerii primelor pagini dactilografiate. Ne-am angajat la acest travaliu (și dacă ați urmărit atent publicația, cred că ați observat și alte inițiative), fără să bănuim că rubrica respectivă va fi luată cu asalt. Am mărit spațiul acordat Poștei (de la o pagină de revistă, cum a apărut inițial, la două), și încercăm, atunci cînd credem de cuviință, să comentăm mai atent unele încercări dramaturgice. Or, aceasta înseamnă că nu pot încăpea prea multe răspunsuri într-un caiet lunar, cum este revista noastră. Pentru că bănuim că problema îi interesează și pe alți cititori, nu v-am trimis răspunsul la scrisoare prin serviciile poștale.

**VALERIA DAN** — Giurgiu: **Tudorel** este o încercare stîngace, nu lipsită de cîteva merite. În primul rînd, replicile acestei farse sînt uneori surprinzătoare prin încălcătura lor ironic-umoristică. Poantele au proștepime și nu sînt, cum se exprima poetul D. Iacobescu, „rămășițe vechi, reîncălzite". Este un drum pe care ați putea continua. Pe de altă parte, faptul că mutați într-un plan fantastic toată seria de incurcăături a divorțului lui **Tudorel** dă autenticitate estetică propunerii de comedie, ferind-o de clișeele — inevitabile — ale temei. În fine, **Tudorel** însuși are un desen cu multe posibilități de a deveni memorabil. Caracterul său se dezvoltă din acțiune, desfășurînd un fond de reacții definitorii. Textul trebuie restrîns — cele 120 de pagini diluează extrem „împlinirea". Oanacea, doctorul care are un

singur tic, la nivel verbal („doar nu mi-am bătut cuie-n cap"), și care primește săptămînal cite un colet în care, bineînțeles, se află cuie de diferite mărimi (opera aceasta rămîne în anonim, nu știm cine sînt autorii acestei serii de pozne) este totuși un personaj din afara construcției dramaturgice; contribuția lui la conflict este nulă. După cum inutilă e prezența în decor a unor elemente care nu reprezintă decît „mecul" scriitorului cu spectatorul: un tun cu șevalet care nu va fi pus în discuție niciodată, o maimuță pe care femeia de serviciu o aduce pe ascuns în apartament, punînd-o să măture, în timp ce ea, cu un aer de fermier alb în Africa, aprinde un trabuc cu emblema regală. Aceste „semne teatrale" nu sînt legate de conflict nici prin grație și nici prin dizgrație. Atenție mai multă la fondul de solii: episodul cu calul care vorbește franțuzește l-am mai întîlnit parcă, montat însă mai abil, pentru că risul e o piatră prețioasă.

**SÎRGHIE AREFT** — Iași: La posibilitățile tehnice și la nivelul de inventivitate la care a ajuns teatrul de azi, nu mai putem, practic, vorbi de o dramaturgie destinată doar lecturii. Chiar **Dialogurile** lui Platon au tentat „mina" regizorilor. Ca atare, nici Mihai Neagu Basarab și nici... Seneca nu mai întîmpină, in aprioric, bariere, în apropierea de scenă. Este drept că Seneca era folosit ca exemplu teoretic pentru legitimarea categoriei ca atare: **teatru de citit**, vorbindu-se în special de dificultățile impuse scenei de o literatură a cărei frumusețe nu putea fi pusă la îndoială (numărul foarte mare de personaje, monologurile sufocante, stagnări imposibile în jocul situațiilor dramatice). A mai fost pusă în discuție ideea că

această categorie de teatru n-a fost, din pornire, destinată reprezentării. Așa ar părea că stau lucrurile cu romanele și poemele, dar cite dramatizări n-a cunoscut pînă astăzi scena? Să nu uităm că însuși textul destinat reprezentării scenice suferă un proces de „dramatizare", prin munca asiduă a regizorului și, bineînțeles, a actorilor. Oricum, istoria dramaturgiei universale a acreditat ideea existenței — în special la autorii care au pus pe roate romantismul — a unor categorii de teatru nonscenic, între care sînt citate adeseori partituri celebre semnate de Shelley sau Byron. Criticul de teatru John Russell Taylor, în al său mic lexicon de teatru apărut în colecția **The Penguin Dictionary**, nu se sfiește s-o afirme: „Cei mai mulți dintre poeții romantici au scris cel puțin o piesă de acest fel, chiar dacă nu cu intenție".

**MAI TRIMITEȚI:** Angela Ivor — Tulcea; Marin T. Marin — Călărași; Niculina Doru — Caracal; Vasile Ivănescu — Focșani; Mefisto al V-lea — Tîrgu Mureș; Mioara Singurel — Bacău; Magdalena Anka Vișoiu — Craiova. **DEOCAMDATĂ NU:** Paul Fărtaisu — Cluj-Napoca; Horia Vigoare — Arad; Tudor Ion Miclăuș — Deva; Carol Septimiu — București; Ioana Gilcă — Roșiori; Magdalena I. Vulpescu — București; Nicolae Nicoiae — București; Sile Luneanu — Sf. Gheorghe; Ion Althaliu — Iași; Lazăr Simovici — Suceava; Vanda Rucăreanu — Arad; Leonida Fluture — Iași; I. V. N. — Maramureș; Petre Rusca — Oradea; V. Szolt — Tîrgu Mureș.

Paul TUTUNGIU





# TEATRUL ÎN LUME

Scenă din „Jedermann“ de Hugo von Hofmannstahl la Festivalul de la Salzburg, cu Klaus Maria Brandauer

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



# TEATRUL DRAMATIC DIN BRASOV

VA PREZINTĂ



SCULPTURĂ în OS  
DE PAUL EVERAC