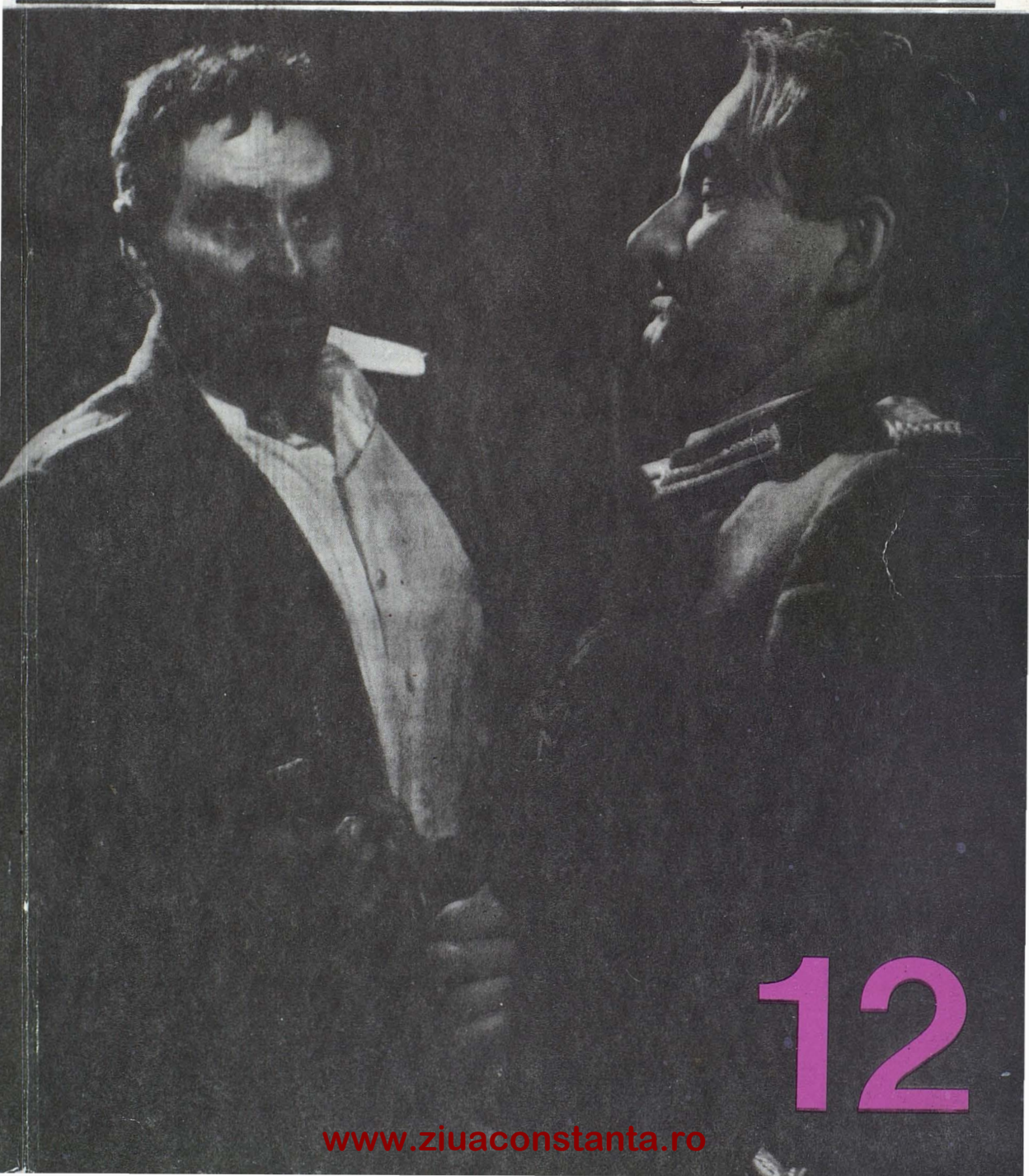


decembrie

1988

TEATRUL

revistă editată de consiliul culturii și educației socialiste



12

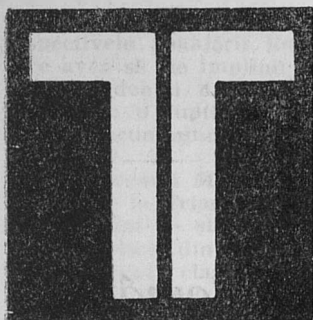
www.ziuaconstanta.ro



ACTORI ȘI ROLARI

Horățiu Mălăele (Siroescu), Viorel Comănici
(Berzea) și Mircea Diaconu (Georgescu) în „Intr-o
dimească” de Mihai Ispirescu, Teatrul „Nottara”

www.ziuaconstanta.ro



TEATRUL

12

DECEMBRIE 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
EMANUEL PÂRVU

Coperta I :
Toma Dimitriu (Silvestru
Frândafir) și Niky Atanasiu
(Schwalbe) în „Dezertorul” de
Mihail Sorbul, montare a Tea-
trului Național din București,
stagiunea 1960—1961

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 prsfir, București, Calea
Grivitei nr. 64—66.



Lei 12
I. P. Informația c. 2695

Unitatea de nezdruccinat a națiunii noastre în jurul
Partidului Comunist Român, al secretarului său
general, p. 2

1918—1988 ● Florin Constantin : Dominantele unei
atmosfera, p. 4 ● Ionuț Niculescu : Presa teatrală în
vremea Marii Uniri, p. 7

PIESE CARE AU PUTUT FI SCRISE ȘI JUCATE ÎN
CLIMATUL CREAT DE CONGRESUL AL IX-LEA
AL P.C.R. ● Bogdan Irava : Libertatea sau drumul
către Unire, p. 9

PERMANENȚA MODERNITATE A CLASICILOR ●
Henri Zalis : Tudor Vianu, critic și teoretician al tea-
trului, p. 12

TEATRUL ROMĂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENO-
MENE, PERSONALITĂȚI ● Paul Cornel Chitic :
Gala Recitalurilor Păpușarești, Botoșani, p. 15

UN TEATRU, O STAGIUNE ● Margareta Bărbuță :
Teatrul Municipal „Maria Filotti” din Brăila, p. 18

TINERII, VIITORUL TEATRULUI ROMĂNESC ●
Pantomima în patru scenarii posibile. Autori : Cris-
tian Pepino, Sergiu Anghel, Dan Puric, Corina Șuteu,
p. 22

VALOAREA EXPRESIEI ● Christian Maurer, p. 30,
● Mircea Diaconu, p. 43

SECVENȚE ANTOLOGICE DIN SPECTACOLUL... ●
„Trei surori” de Cehov la Teatrul Național din Timi-
șoara. Semnează : Cornel Ungureanu, Antoaneta C.
Iordache, Ion Cristoiu, Valentin Silvestru, Dragoș
Galgoțiu, Dumitru Chirilă, Paul Cornel Chitic, p. 31

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ ● Mihai Tatu-
lici : Umor, muzică și puțină sociologie la „Tănase”,
p. 41

TOATĂ LUMEA IUBEȘTE TEATRUL ● Semnează :
Tia Peltz, Petre Ghelmez, Daniel Drăgan, p. 44

DRAMATURGI ROMĂNI CONTEMPORANI DE LA
A LA Z de Adriana Popescu, p. 46

ROMÂNIA ÎN CIRCUIȚUL TEATRULUI INTERNA-
ȚIONAL ● Cu Mario Mattia Giorgetti, director ge-
neral al revistei „Sipario”. Convorbire realizată de
Alice Georgescu, p. 48

ACȚIUNILE REVISTEI TEATRUL ● Mihai Matei :
Întilnirile revistei cu cititorii — Reșița, p. 53 ●
Ștefan Dimitriu : Cenaclul de dramaturgie, p. 58 ●
Ioan Valeriu : Cercul de critică și teorie teatrală,
p. 62

CUVÎNTUL CITITORILOR ● Valeriu Anghel : Tex-
tul dramatic în școală, p. 64

CRONICA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tu-
tunțiu, p. 66

CRONICA DRAMATICĂ de Victor Parhon, p. 68

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI de Dan
Predescu și Miruna Ionescu, p. 73

PAS LA PAS PRIN TEATRE ● Semnează : Anca-
Maria Rusu, Mihai Crișan, Mircea Em. Morariu,
Teodor Praesiu, Constantin Paraschivescu, Miruna
Runcan, Carmen Firan, Irina Coroiu, p. 77

STOP-CADRU de Victor Parhon, p. 86

POȘTA LITERATURII DRAMATICE de Paul Tutun-
țiu, p. 87

DOCUMENTE ALE TEATRULUI ROMĂNESC ●
Radu Beligan, p. 89

Unitatea de nezdruccinat a națiunii noastre în jurul Partidului Comunist Român, al secretarului său general

Întregul nostru popor — însuflețit de mărețele sarcini și îndemnuri cuprinse în magistrala Expunere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, marcele erou al patriei, la recenta Plenară a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești, strălucită sinteză a tuturor documentelor elaborate cu limpezimea, profunzimea și clarviziunea atât de caracteristice secretarului general al partidului — își manifestă cu putere uriașa sa forță unitară, crescută dintr-o luptă milenară care își află acum, în Epoca de aur a națiunii române, cea mai înaltă expresie a tăriei și trăiniciei sale. Sărbătorind, la 1 Decembrie, împlinirea a 70 de ani de la făurirea statului național unitar român, o facem cu sentimentul permanenței unui ideal hotărîtor pentru destinele patriei, alăturarea celor două date istorice de impunătoare altitudine umană și politică oferindu-ne minunatul prilej de a medita o dată mai mult asupra drumului greu, dar glorios, pe care poporul român l-a parcurs, neîncetat, din cele mai vechi timpuri și pînă în cea mai fierbinte actualitate, pentru a-i da dreptul să scruteze astăzi, liber și demn, viitorul său fericit, visul său de aur, comunismul. Un drum marcat acum, încă o dată, în mod semnificativ, prin adeziunea unanimă și entuziastă a întregului popor la hotărîrile decisive, la planurile și programele de dezvoltare, la legile adoptate în cadrul marelui forum al democrației socialiste, un drum marcat prin impresiionanta manifestare populară consacrată împlinirii a 70 de ani de la crearea statului național unitar român.

Certitudinea și tăria acestui drum i-au dat-o poporului român formarea sa unitară în spațiul carpato-danubiano-pontic, pe străvechea vatră de civilizație daco-latină, într-un mediu geografic armonios și unitar, ceea ce a facilitat, pe temeiul închegării limbii române, dezvoltarea timpurie a unei culturi populare, viguroase și trainice, sintetizată ulterior în forme de o expresivitate originală deosebită. Certitudinea și tăria acestui drum i-au fost date, apoi, poporului român de constituirea conștiinței de sine, dovedită definitiv prin însăși apariția, în condiții similare, a primelor formațiuni statale feudale românești pe ambele versante ale Carpaților, și alimentată din belșug cu sîngele vărsat de români, secole de-a rîndul, pentru apărarea ființei lor libere și înfloritoare, în fața expansiunii și agresiunilor regatelor și imperiilor absolutiste învecinate; conștiință de neam validată cu putere, încă la anul 1600, de prima unificare statală a românilor din toate zările, sub sceptrul marelui voievod Mihai Viteazul.

Toate acestea s-au sedimentat în existența poporului român, devenind treptat conștiință națională și fiind indisolubil legate de idealul libertății sociale, concretizate împreună în necesitatea luptei pentru independență națională. Cauza unității naționale a românilor s-a împletit astfel cu lupta revoluționară a maselor populare, așa cum au dovedit-o plenar revoluțiile conduse de Horia, Cloșca și Crișan și de Tudor Vladimirescu, pregătind revoluția burghezo-democratică din 1848, care, așa cum sublinia secretarul general al partidului, „a evidențiat cu putere existența — în Principatele Țara Românească, Moldova și Transilvania — a unor puternice forțe sociale, democratice burgheze și populare, care acționau pentru lichidarea orînduirii feudale și făurirea unei orînduiri sociale superioare“. Acest ideal a rodit curînd, atunci cînd, în 1859, țările române Moldova și Muntenia

s-au unit prin voința și acțiunea energetică a poporului, deschizându-se larg perspectivele angajării României pe drumul civilizației moderne — moment epocal, ce avea să fie împlinit peste mai puțin de două decenii, în 1877, prin proclamarea independenței de stat a țării, cucerită cu eroismul armatei române, al întregii națiuni: o luptă dirză, tenace, neînfrică, care a condus la Marea Unire din 1918, încununând efortul secular al românilor pentru formarea statului național unitar.

Această Mare Unire, recunoscută de întreaga lume, în 1920, prin tratatul de pace de la Trianon, dar realizată prin voința și lupta poporului român, a inclus, după cum se știe, azeziunea militană a mișcării revoluționare muncitorești și democratice din România, și, ulterior, a Partidului Comunist Român, care a ridicat lupta clasei muncitoare, a forțelor revoluționare și democratice la un nivel superior, menit să înfăptuiască aspirațiile de bunăstare și progres ale maselor, dreptatea și egalitatea între toți oamenii muncii, fără deosebire de naționalitate, înlăturarea exploatării și asupririi sociale și naționale, apărarea independenței naționale, a integrității teritoriale și suveranității patriei. Așa își găsește înțelesul deplin întregul șir de evenimente istorice care au urmat, culminând cu începutul revoluției române de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din August 1944. Așa își găsește înțelesul deplin evoluția ulterioară a edificării orânduirii socialiste în România, care a căpătat, după Congresul al IX-lea al partidului, înfățișările glorioase de astăzi, datorate unității întregului popor român în jurul partidului, centrul vital al națiunii. În această concepție despre unitate, privind construirea orânduirii socialiste cu poporul și pentru popor, rezidă forța României de astăzi și viitorul ei comunist, conceptul unității naționale întregindu-se, totodată, cu acela al unității tuturor popoarelor, a tuturor forțelor progresiste, antiimperialiste, în lupta pentru dreptul suprem al omului, dreptul la pace, la existență, la viață.



Parte integrantă a culturii naționale, născut în formele sale instituționale tocmai în cadrul fenomenelor revoluționare care au condus, spre mijlocul veacului trecut, la dezvoltarea României moderne, unitare, teatrul românesc a contribuit, de la bun început, din toate puterile sale, la efortul de afirmare al națiunii noastre. El a vibrat inereu la unison cu aspirațiile poporului român, prin dramaturgia originală și prin arta spectacolului, atât din trecut, cât și aparținând contemporaneității socialiste; slujitorii scenei române și-au făcut și-au fac din susținerea literaturii dramatice naționale un crez de onoare, exprimând în același timp variate și temeinice puncte de vedere românești în montarea operelor dramatice străine; milioane de spectatori participă la acest efort de creație, cu nesecată bucurie, în cadrul Festivalului Național „Cântarea României”, în vreme ce peste hōtare teatrul românesc se impune printre valorile de vîrf ale umanismului contemporan. O dată cu întreaga cultură națională, teatrului românesc i se cere acum să răspundă cu fruntea sus înaltei sale misiuni umaniste și revoluționare, pe măsura luminoasei chemări a președintelui Nicolae Ceaușescu: „Creația literară, artistică, trebuie să realizeze noi opere care să oglindească uriașa muncă a poporului nostru. Avem nevoie de noi romane, noi piese de teatru, noi poezii în care eroii principali să fie muncitorii, țărani, intelectualii, cu preocupările lor, cu dorințele lor de progres, de bunăstare, cu hotărîrea lor de a contribui la făurirea socialismului și comunismului în România“.

T

Dominantele unei atmosfere

„Spectacolul drumurilor era de nedescris: bărbați, femei, copii, bolnavi, bătrâni, schilozi, pe jos, în trăsuri, în căruțe, călări, umblau în ploaie, pe vânt, pe frig, pe ninsoare. Unii adunaseră în grabă ce putuseră din avutul lor și îl tirau după ei. Alții nu mai puteau înainta și cădeau sleiți de puteri și lihniiți de foame de-a lungul șoselelor. Alții mureau prin șanțuri, și trupurile lor descompuse erau lăsate în prada corbilor. Pe lângă aceasta, exodul populației civile se amesteca cu convoiurile armatei în retragere, soldați, grăbiți să treacă a executa ordinele ce aveau, răsturnau tot ce le stătea în cale, se năsteau astfel învâlmășeli îngrozitoare, în depărtare se auzeau focurile inamicului, copiii țipau, femeile plîngeau, oamenii răceau, ploaia nu mai înceta, gerul se înțețea, într-o parte un sat era bombardat, într-alta se vedeau flăcările de incendii. Era o viziune de infern”¹.

Sub impactul unor astfel de imagini cu adevărat danteste, Mihai Sorbul a scris piesa **Dezertorul**, reprezentată pentru prima oară la Iași în ziua de 21 octombrie, 1917². Victoriile armatei române în bătăliile de la Mărăști, Mărășești și Oituz estompează întrucâtva tragediile retragerii, dar împlinirea vechii și profunde aspirații de desăvârșire a unității naționale rămânea încă acoperită de nejurile incertitudinii. **Dezertorul** este un model tipic de dramaturgie angajată, de militantism artistic. Cu un subiect de arzătoare și dureroasă actualitate — ocuparea Capitalei de către forțele inamicului — piesa era destinată să contribuie la educația patriotică a publicului spectator. Pentru a nu cădea în retorisme neconvingătoare, care să-i compromită țelul, Mihail Sorbul și-a plasat acțiunea într-o familie din mahalaua bucureșteană. Aretia, soția dezertorului — Silvestru Trandafir — este o prefigurare a domnișoarei Nastasia a lui G. M. Zamfirescu. Cu o mamă — Casiope Buzatu — care spune „Alivoar” — și cu un bărbat brutal și gelos (Vulpașin se așază în descendența lui), Aretia trăiește drama solitudinii și a incomprehenșiunii. Nivelul ei intelectual îl depășește cu mult pe cel al bărbatului și al mamei ei. Vechiului ei admirator, sosit acum ca ofițer german, avînd mijloace de presiune ce-l fac să sperie în împlinirea dorinței lui — căsătoria cu Aretia —

ea îi răspunde cu un limbaj cultivat: „Dumneata ești prea fascinat de închipuitele mele farmece. S-ar putea să te decepționez... Dorința e imaginativă, vede sau crede mai mult...”. Nimic în piesă nu arată unde și-a făcut cultura; s-ar putea presupune că în umbra tatălui ei, mort, dar văduva lui, Casiope, îl taxează mereu de „mitocan”. Subintitulată, ca și **Patima roșie**, „comedie tragică”, piesa de război a lui Mihail Sorbul nu atacă „frontal” marea temă a făuririi statului național unitar român. Conflictul dintre Silvestru Trandafir și Gottfried Schwalbe are mai puțin un mobil politic și mai mult unul sentimental: ultimul e îndrăgostit de soția celui dintâi. Este adevărat că Schwalbe a fost spion al Germaniei înainte de intrarea României în război și că, sosit ca locotenent al armatei germane în Bucureștiul ocupat, ordonă arestarea mai multor persoane, dar în atitudinea față de Aretia este mai multă înțelegere și chiar tandrețe, ceea ce îl pune în vădit contrast cu aprigul Silvestru, care se autocaracterizează astfel: „Așa-s eu, ca boul... Cînd dau să mingii pe cineva îl iovesc cu coarnele”.

Uciderea lui Schwalbe e dictată de hotărîrea lui Silvestru Trandafir, bărbatul „ialuz” (cum spune chiar el), de a-l pedepsi pe cel care încercase să-i ia soția. Atotștiutoarea Aretia evocă activitatea franțuzilor, dar Silvestru — deși ordonanța lui Schwalbe, Hermann, îi oferă șansa de a fugi — preferă să înfrunte sîntința tribunalului ocupanților: „Eu nu știu să ies pe fereastră! Du-te și le spune să mă ducă la Machenson” (forma coruptă a lui Mackensen, feldmareșalul german). Patrula, în loc să-l aresteze, îl împușcă, și ultimele cuvinte ale lui Silvestru Trandafir exprimă mai degrabă indignarea în fața execuției sunnare: „Fără judecată?! Grijiania mamei voastre de șocăți”.

Spectatorilor din Iașul refugului, ce le spunea piesa lui Mihai Sorbul? Sfirșitul lui Silvestru Trandafir transmitea, desigur, și un mesaj patriotic — cel al sacrificiului: „Nu mă plînge! Ceea ce am făcut eu n-a făcut-o nimeni. Moartea lui Schwalbe înseamnă scăparea multora, iar moartea mea cam tot atîta, dacă nu mai mult”. „Dezertorul” a eliminat un ocupant represiv, și, prin acceptarea sacrificiului, a cruțat populația de represaliile

Gh. Ionescu-Gion și
Vasile Nițulescu în
„Răspintia cea mare”
de Victor Ion Popa,
Teatrul Mic,
stagiunea 1974—1975



autorităților militare. Dar niciăieri Silvestru Trandafir — ori Lică chitaristu' sau Aretia — nu evocă idealul unității naționale. Mihail Sorbul a preferat să rămână în perimetrul unei „comedi; tragice” și să ofere spectatorilor eterna dramă a dragostei într-un decor de război, dramă în desfășurarea căreia antagoniștii sînt soldatul român, fugit de la unitate pentru a-și vedea soția, și ofițerul german, încredințat că a venit ceasul luării femeii iubite drept... praf de război!

Cu totul altul este registrul problematic în piesa lui Victor Ion Popa *Răspintia cea mare*³. Marea problemă pusă în dezbateră este aceea a angajării responsabile în marele efort al națiunii române intrate în vîltoarea războiului. Serisă, probabil, în 1922, piesa beneficia, așadar, de perspectiva istorică de evaluare a evenimentelor, perspectivă de care nu dispuseseră Mihail Sorbul, aflat în succesiunea lor rapidă și dramatică.

Maiorul Florea nu a fost de acord cu intrarea în război a României, dar, pe măsura desfășurării operațiunilor militare, atitudinea lui s-a schimbat: „Nu voiam război... știi bine, dar a venit și m-am închinat în fața lui. Si-a ajuns războiul la graniță, la un pas de mine, și-am început a-l pricepe și a-l ierta, că era apărare... Și-au venit incoace dușmanii... și era luptă pe viață și pe moarte... Si-n năruirea tuturor gândurilor mele... în fața pămîntului meu călcat de dușmani, aveam o mîngîiere — o singură mîngîiere și-o singură mîndrie... Slăbiciunea, slăbiciunea... greșeala mea... o acopereau copiii mei pe front”.

Această temelie morală este însă surpată de refuzul „celui de-al doilea fiu, Mircea, evadat dintr-un lagăr de prizonieri, de a relua lupta fie plecînd din nou pe front, fie alăturîndu-se mișcării de re-

zistență din teritoriul ocupat de Puterile Centrale și de aliații lor⁴. Autorul relevă contrastul dintre lășitatea lui Mircea și curajul celor doi tărani — Ion și Petru al Vădanei — deveniți — cum ar fi spus Aretia din *Dezertorul — „francitiori”*. Cel din urmă, după ce l-a ajutat pe Mircea să fugă din lagăr, își pedepsește cumplit soția infidelă și pe amicii ei nemți (arși în propria-i casă, incendiată chiar de el) și participă apoi la acțiunile mișcării de rezistență. În finalul piesei, Mircea înțelege comandamentul moral-politic al luptei împotriva ocupanților străini și va fi ucis, în timp ce tatăl său innebunește de durere.

În piesa lui Victor Ion Popa, cadrul de familie servește numai pentru dezbateră politică, o dezbateră între personaje, dar și în interiorul lor (Florea, Ecaterina, mai ales). Nu stăruim — nici nu avem mijloacele să o facem, ca nepecialist — asupra construcției dramatice, uneori deficitară în a explica traiectoria personajelor de la pasivitate și refuz la angajare și luptă⁵.

Ca istoric, reproșul nostru față de ambele piese vizează alt aspect. Atît coana Casiope Buzatu, cît și moșierul Florea au stimă pentru germani. Temeiurile celei dintîi sînt date de experiența din viața privată. Casiope: „De nemți niciodată nu mi-a fost frică... În tinerețele mele, mamică — de-aci-nainte pot să ți-o spun, e-ai intrat de mult în rîndul femeilor (se adresează fiicei ei, Aretia — n.n.) — învirteară cinci nemți dintr-o dată! Uite așa jucău tontoroiul în jurul meu: «Madam Casiope!»... «Frau Casiope!»... «Main hert!» Fi-le-ar hertu al dracului, că numai de beție sînt buni». La Florea, motivația atitudinii este mai elevată: „Da' ce? Nemții mînîncă oameni? Da, ar trebui să ne rugăm lui Dumnezeu să vie

nemții aici, că numai așa am mai scăpa de ticaloșenia de la noi. Ehci! Ați vedea voi atunci regulă și dreptate...” Amîndoi vor fi crunt dezamăgiți: coana Casiope este arestată de Schwalbe după ce luaseră cina „în familie”; Florea va fi martorul brutalităților săvîrșite de ocupații și va fi el însuși internat în lagăr pentru un timp.

Victor Ion Popa a ținut să sublinieze că în opinia publică românească spiritul „colaboraționist” nu a cunoscut extindere: „Ecaterina: ...Nu vezi tu că românii noștri nu pot suferi robia? Nu vezi? Dar ia toate vestile pe care le avem din preajmă și-ai să vezi... Sint, e drept, câteva secături... câteva lichele... Florea: Mii... mii sint, Ecaterina: Da... mii. Nu uita însă că tot ce-a fost mai vrednic și mai bun e pe front. Dar de-aici din ăștia rămași sint și de cei care merg, nu la o moarte posibilă, dar la o moarte sigură... Și pentru ce? Pentru dragostea de țară”.

Formulat în acești termeni, conflictul își pierde specificitatea: în toate timpurile și pretutindeni a existat fenomenul colaboraționismului (în fond, nu există pădure fără uscături!).

În societatea românească, dezbaterea din anii 1914—1916, care s-a prelungit și în anii războiului, a angajat personalități de marcă ale vieții publice, călăuzite, în atitudinea lor, de alte rațiuni decît cele ale coanei Casiope sau ale moșierului Florea. Pentru a le înțelege trebuie pornit de la contextul istorico-politic în care avea să se făurească în 1918 statul național unitar român. Tovarășii Nicolae Ceaușescu a relevat că „Istoria, evenimentele ne învață că dominația străină, existența în vecinătatea țării noastre a unor imperii au întîrziat într-o perioadă sau alta dezvoltarea economico-socială a poporului, formarea națiunii române, a statului național unitar”⁶.

În acest context au fost abordate modalitățile de realizare a unității tuturor românilor în frontierele statului național și de asigurare a securității naționale. Tratatul din 1883 care legase România de Puterile Centrale nu a însemnat în nici un fel abandonarea românilor aflați sub stăpînirea monarhiei austro-ungare, ci căutarea unui scut împotriva politicii de expansiune a Imperiului țarist, care provocase cunoscuta tensiune în relațiile dintre București și Petersburg în perioada dintre tratatul preliminar de pace de la San Stefano și Congresul de la Berlin⁷.

În discuțiile din anii 1914—1916 nu a fost pus sub semnul întrebării idealul uni-

tății naționale, ci doar chipul lui de realizare. Așa cum formula sintetic datele problemei istoricului I. C. Filitti, din perspectiva partizanilor alianței cu Puterile Centrale: „Adevărul este că Austria trebuie descompusă, e putredă, dar nu azi, căci ar fi în folosul Rusiei și nu trebuie să fie așa”⁸.

Este semnificativ că pe această poziție s-au întîlnit oameni cu orientări și concepții alit de diferite ca moșierul conservator P. P. Carp și poporanistul C. Stere („Rusia nu ne vada din Transilvania. Rusia vrea strîmțurile, va trece peste trupul nostru ca să le cobțină” spunea cci din urmă⁹).

În acești termeni s-a desfășurat confruntarea de opinii care a precedat intrarea României în război și care a continuat și după aceea latent, pentru a reapărea în zilele tragice ale discuțiilor de pace cu Puterile Centrale și cu aliații lor, la începutul lui 1918, cînd, izolată și abandonată, România trebuie să se plece temporar în fața forței.

Astăzi cînd dispunem alit de o amplă documentație, cit și de o istorie adevărată a războiului poporului român pentru reîntregirea națională și a luptei sale pentru Marea Unire din 1918, reflectarea acestor evenimente în dramaturgia noastră poate fi făcută în complexitatea lor.

Florin CONSTANTINIU

Note

¹ I. G. Duca, *Amintiri politice*, vol. II, München, 1981, p. 66.

² Mihail Sorbul, *Teatru*, vol. I, București, 1956, p. 423.

³ Publicată cu o notă introductivă de V. Mindra în „Teatru”, X, (1965), nr. 8, p. 40—78.

⁴ cf. *România în anii primului război mondial*, coordonator principal general-locotenent dr. Ilie Ceaușescu, vol. II, București, 1987, p. 456 și urm.

⁵ cf. V. Mindra, loc. cit., p. 41.

⁶ Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 24, București, 1983, p. 15.

⁷ Vezi, pe larg, *Istoria militară a poporului român*, coordonator principal general-locotenent dr. Ilie Ceaușescu, vol. IV, București, 1987, p. 881—889.

⁸ „Manuscriptum”, XIX (1988), nr. 2, p. 131.

⁹ Ioan Căpreanu, *Eseul unei restituirii*, C. Stere, Iași, 1988, p. 273.

Presă teatrală în vremea Marii Uniri

În Iași prigoanei și ai speranței în victoria armatei naționale, 1916—1918, actorii societăților dramatice din București, Craiova și Iași vor constitui un ansamblu fără precedent în analele scenei noastre. 70 de actori, majoritatea societari, pregătesc un repertoriu clasic, autohton și universal, pentru rampa Naționalului, precum și reprezentații speciale pentru spitale, front, pentru orașele și satele Moldovei greu încercate. Directorul teatrului-gazdă, Mihail Sadoveanu, este mobilizat la Marele Cartier General, unde i se încredințează ziarul de front **România**. Conducerea Naționalelor o preia directorul bucureștean Al. Mavrodî. În aceeași vreme, la București, cei rămași prin dispoziție oficială să întrețină, sub ocupația dușmană, flacăra artei teatrale românești, sînt grupați în jurul actorului Aristide Demetriade.

Abia în urma armistițiului de la Focșani din 26 noiembrie 1917, vor ști unii de ceilalți. Presă politică din Iași, **România**, **Neamul Românesc**, **Tribuna** etc., și cea din București, **Gazeta Bucureștilor**, **Lumina**, informează atent despre cîte înfăptuiau actorii. Presă de specialitate, însă, era greu de susținut materialiceste (o singură excepție: ziarul bucureștean **Scena**, condus de dramaturgul A. de Herz). De aceea, în „țara liberă”, publicații teatrale apar în a doua parte a războiului întregirii, după biruințele de la Mărășești, Mărăști, Oituz. Au viața efemeră și sînt imprimate prin eforturile citorva împătimiti.

În timpul pregătirilor pentru premiera comediei tragice **Dezertorul** (21 octombrie 1917), Mihail Sorbul s-a însoțit cu publicistul Dinu Dumbrăvă pentru a pune sub teascuri **Cronica artistică și literară**. Fondurile publice conservă doar nr. 11 din 14 februarie 1918 al revistei cu apariție bilunară. Ofiterul-dramaturg exclamă în editorial: „Adevărul și realitatea. Nici că se poate două muze mai darnice în inspirații!” Tot el, semnînd Silvestru Trandafir („dezertorul“ piesei sale!), informează că Marele Cartier General a dispus chemarea de pe fronturi a tuturor pictorilor și sculptorilor, cerîndu-le să immortalizeze, cu uneltele artilerilor lor, epopeea întregirii naționale. Din acest număr de revistă (cine l-o fi adus din prigoană?), recondiționat cu greu la Biblioteca Academiei, aflăm ansamblul **Societății Române de Operă** (nucleul Operei de Stat din 1921!). Sînt mari voci lirice: Ekna Drăgulinescu-Stinghe, R. Vrăbiescu, Niculescu-Basu, Edgar Istraty, Jean Atanasiu, Costescu-Duca. În viitoarea Românie, opera

era menită „să contribuie la regenerarea noastră intelectuală, prin dezvoltarea sentimentului curat și înălțător al artei”.

Tot la arta României unitare visează și cei care înfăptuiesc revista **Teatrul de mîine**. Scoasă la Iași, în 15 martie 1918, ea se va muta la București abia după marea unire, apărînd cu mari întreruperi pînă în ianuarie 1920. Director i-a fost dramaturgul Const. Rîuleț. Caseta redacțională a primului număr are valoare de document: „Apărem cu ochii înălțați către teatrul de mîine, în nădejdea că vom izbui să-i creăm o atmosferă prietnică, dacă nu vom avea norocul de a-l vedea înfăptuit. Un vis de seamă în frigurile vremurilor cumplite prin care trecem (se perfectă înrobitorul **Tratat de pace de la București**, 24 aprilie 1917 — n.n.). Ni-i drag acest vis și vom încerca să-l facem simpatic și altora cu ajutorul celor ce au același ideal artistic ca și noi.” Dramaturgul C. Rîuleț este încredințat că: „Teatrul de mîine va fi al problemelor sociale. Cu cît va fi mai simplu, mai fără artificii, cu atît va interesa mai mult o generație pedepsită de furiile elementare dezlănțuite de atîtea păcate ale trecutului apropiat.” Într-adevăr, curînd, se integrează în viața publică „generația tranșeeilor”, care va schimba multe în cultura noastră.

La București, pe toată perioada ocupației, pînă-n prezua ultimatumului dat de guvernul român inamicului (27 octombrie 1918), apare ziarul **Scena** (27 august 1917 — 11 noiembrie 1918), cu 314 numere. O vreme, colaborează Liviu Rebreanu, cronicearul dramatic al ziarului **Lumina** condus de C. Stere. Cel care, noapte de noapte, trudește la cîștigarea romanului nostru modern era îndreptățit să scrie: „În fața cerințelor artei trebuie să dispară orice vanități mari sau mici. Iar ambiția adevăratului artist dramatic trebuie să fie neîncetat întruparea desăvîșită a unor oameni noi.” Din păcate, ziarul nu a urmat acest îndemn. O avalanșă de patimi, de răfueli personale, încercă sumarele, număr de număr. Multa informație este utilă istoriografiei, cu prudență însă. Scriu A. Davila (Scrisori către actorul X), Adrian Măniu, Gala Galaction, V. Demetrius, Topîrceanu (după ce a fost eliberat din lagăr — cu Amintiri din Tur-tucaia) etc.

În aceeași manieră a pamfletului abuziv se prezintă și ziarul **Cronicele**, întît trimestrial, apoi cotidian, între 17 august și 31 decembrie 1918. E diriguît de faimosul Caion, resemnat în postura de me-

morialist. Ici și colo, contribuții serioase. La întoarcerea maestrului C. Nottara de la Iași, scriitorul D. Karnabatt scria cu dreptate: „Francezii, în clipele de înfrângere sufletescă ale războiului, au apelat la versul eroic al lui Corneille. Nottara e versul cornelian în viață, cu eleganța lui solemnă, cu bărbăția lui impunătoare.”

S-a difuzat, la finele anului 1917, tot în București, **Excelsior**, **Almanach de teatru, literatură, artă, muzică pe anul 1918**, cu meritul de a fi primul nostru almanah de teatru. Al. Macedonski dă un fragment din drama **Moartea lui Dante**, B. Neănțeanu publică versuri romantice, actorii sînt întrebați cum au debutat, publicistii I. Tedescul și Em. Cerbu, îngrijitorii lui, risipind multă și mărunță informație teatrală, cu onestitate și pricepere.

Din entuziasmul lui Paul Prodan, cronicar dramatic, viitor director al Teatrului Național, apare săptămînal, în București, „păcii separate”. **Revista critică**, literară, teatrală, artistică, muzicală (octombrie 1918 — 1 martie 1919). Programul, care va fi respectat, este vibrant: „În faza de refacere generală care urmează unui război crud, forțe noi trebuie cheluite pentru restabilirea vieții normale și pentru o mai bună îndrumare a gândirii și activității fiecăruia (...). Tinzînd a urmări numai ceea ce poate înălța nivelul artistic, pornim cu încredere la muncă cinstită.” Se citesc stăntecele tinărului poet Tudor Vianu, Gala Galaction și Luca Ion Caragiale semnează cronici plastice, Edgar Istraty, cea muzicală, iar directorul își rezervă cronică dramatică.

Numărul 10 din 7 decembrie 1918 este număr festiv, închinat Albei-Iulia. În aceste zile, Naționalul bucureștean reia drama lui Zaharia Bârsan **Se face ziuă**, inspirată din revolta motilor conduși de Horia, Cloșca și Crișan. La premiera din 1915, piesa provocase protestul diplomatic al reprezentantului cezaro-crăiesc. Însuși autorul, ardelean, era prigonit ca „dezertor” din armata imperială. Acum, scrie Paul Prodan, „**Se face ziuă**, drama dlui. Bârsan scrisă acum cîțiva ani, poate în sfîrșit să fie jucată în toată libertatea, pe tot întinsul Țării Românești. Dl. Bârsan e un luptător și la izbînda zilei de astăzi își are o mică parte.”

În fine, joi 15/28 noiembrie 1918 reapare în București **Rampa nouă ilustrată**, purtînd, mîndru, pe frontispiciu, numărul 336, an II, deși apariția încetase în 16 august 1916. Cu îndreptățire patriotică, redactorii ignorașă silnicia întreruperii și numerotau în continuare cotidianul. Deși actul de la Alba-Iulia nu se parafasea încă, zia-

rul conține rubrica **În România Mare**: „În România nouă și mare sînt multe, multe de făcut. Ruinele pe care le-a lăsat războiul vor dispărea. Sîntem un popor mare, unitatea națională s-a făcut, granițele care ne despărteau de frații noștri au dispărut. (...) Să arătăm omenirii că sîntem la înălțimea frumoaselor noastre victorii...”. Acest cotidian, unuc, poate, în lume, prin longevitate (1911—1948, cu cîțiva ani de întreruperi), a adunat, prin timp, cele mai strălucite condeie ale culturii. Informația oferită este fundamentală pentru cercetare.

Deși cu o întîrziere de aproape două luni (stagiunea Teatrului Național bucureștean se deschisese la 5 octombrie 1918), se scriu aceste pătrunzătoare rînduri despre drama **Vîforul**, reprezentată simultan la București și la Iași, în memoria marelui dramaturg mort în durerea refugiului: „Epoca tulbură și grea a «vîforului» Ștefăniță, epocă din care totuși Moldova a ieșit nevătămată, a fost parca un simbol al renașterii țării care, pe atunci (octombrie 1918, n.n.), era sub apăsarea odioasei păci de la București.”

Tot în acele zile fierbinți ale unirii depline se reia actul alegoric **Pe aici nu se trece!** de Mircea Rădulescu și Corneliu Moldovanu, cu premiera absolută la Iași, în mai 1917. Ziarul își informează cititorii că, în preajma bătăliilor decisive de pe fronturile Moldovei, din vara anului 1917, actorii acestei piese, în frunte cu C. Nottara și Maria Filotti, străbăteau zeci de kilometri pe zi în mașini militare, pentru a juca în fața soldaților, îmbărbîndu-i cu aprinsele tirade vitejești. De la teatrul improvizat în bivouac unei divizii, ostașii porneau să ocupe poziții de luptă... Acclo a răsunit și vioara lui Enescu, adesea chiar în tranșee, eroii care luptau pentru dezrobirea sfîntului pămînt străbun cerindu-i maestrului nepeche al clasicului repertoriu să le „zică” doine pe vioară. Dar Maria Ventura, societara Comediei Franceze, întoarsă grabnic în patrie din primul ceas al luptelor, pentru a fi de folos cu arta sa, printre rîniții spitalelor, care o rugau să recite poemele independenței ale lui Vasile Alecsandri?

De necuprins în cuvinte elipe... Despre cîte au înfăptuit actorii noștri, adesea cu jertfe trecute sub nobilă tăcere, laolaltă cu întreaga suflare românească, pentru împlinirea idealului milenar, tezaurele documentare dau mărturie. Trebuie doar să se aleagă, dintre noi, cronicarul vrednic să le evoce deplin.

Ionuț NICULESCU

PIESE CARE AU PUTUT FI SCRISE ȘI JUCATE ÎN CLIMATUL CREAT DE CONGRESUL AL IX-LEA AL P.C.R.

*Libertatea sau drumul către Unire**

„Ascultînd parcă de o poruncă, m-am întins pe pămînt cu brațele în cruce, mi-am lipit obrazul de iarbă și am simțit cum pămîntul mă cheamă. Era o senzație înfricoșătoare și duioasă. Pămîntul Transilvaniei mele! Sint copac, sint fir de iarbă, sint sămînță. Îmi vine să rîd întrebîndu-mă: cine o fi Andrei Dumșa? Parcă aia auzit cîndva de numele ăsta!”

Rîndurile de mai sus, ce rezumă într-un anumit fel și, în același timp, anticipează întrebările grave, căutările „de substanță” ale piesei lui Horia Lovinescu, **Patima fără sfîrșit** (subintitulată **Singele**)*, sînt desprinse din „Jurnalul de front” al locotenentului Andrei Dumșa, unul dintre mulții ostași ai Armatei Române care, în crîncena toamnă a anului 1944, într-o lungă și aprigă înclăstare cu hoardele hitleriste și horthyste ce ne cîmpănesc țara, și-au dat viața pentru dezrobirea ei, pentru libertatea, independența și gloria neamului nostru.

Tînărul de douăzeci și șase de ani scrie toate acestea într-un miez de noapte, într-o clipă de acalmie de dinaintea atacului din care n-avea să se mai întoarcă. Ele ne vor fi însă aduse la cunoștință de către Povestitor, un personaj-cheie al piesei lui Horia Lovinescu, un fel de „Jegatar testamentar” al memoriei lui Hamlet — „prieten pîn' la moarte și mai ales pe urmă și dincolo de tot ce-mi pot imagina”, așa cum frumos grăiește unul dintre poeții noștri contemporani. Povestitorul își închină, astfel, în chip mișcător, „supraviețuirea” sa recompunerii memoriei celui dispărut, începînd cu înseși rădăcinile neamului său. Pentru aceasta, el are de parcurs un drum extrem de anevoios, printr-un trecut nu întotdeauna ușor de descifrat, dar în adîncurile căruia ne ajută să descoperim, ca-ntr-o galerie fosforescentă, o dată cu fascicoul de lumină proiectat, șirul aproape nesfîrșit de eroi ce-l preced pe acesta din urmă, oameni — caracterologic vorbind — vlamădiți din aceeași rocă dură a hotărîrii de a nu-și pleca niciodată capul în fața vici-

situdinilor vremii, oameni prin singele cărora curge, din tată-n fiu, aceeași „pațimă fără sfîrșit” a dragostei de neam și de țară.

„Două noaptea. Acum pricep: nici insomnie, nici neliniște, nici frică. Veghe! Veghe e o lumină. Veghez la căpătiul și poate la capătul neamului meu, al Dumșilor... Căci mine, în zori, peste două ore... Cine a fost bunicul meu, Andrei Dumșa?” citește, în continuare, Povestitorul, din „jurnal de front” al tînărului Dumșa. Și, mai departe: „Sînt toți aici, în jurul meu, și tata, și bunicul, și străbunicul. Îi simt. Nu-i văd. Orb! Cer ceva și eu nu-i înțeleg. Spun ceva și eu nu aud. Un cuvînt. Trebuie să existe un cuvînt de răspuns la apel. Bineînțeles. Era la îndemîna oricui. Îl scriu. Îl rostesc șoptit: prezent!”

După cum ne informează apoi „prietenul lui Hamlet”, Povestitorul, toți cei din neamul Dumșa răspuseseră cu același cuvînt — „prezent!” — în momentele de cumpănă ale istoriei. Fapt pentru care toți, fără nici o excepție, plătiseră cu aceeași monedă: singele lor viteaz, jertfa supremă!

„În 1849, la un an după revoluție, tribunul Andrei Dumșa, prietenul lui Avram Iancu, a dispărut în condiții misterioase, probabil asasinat. Fiul său — bunicul despre care vorbea prietenul meu, tot Andrei, căci toți Dumșii au purtat acest nume — a fost împușcat pe graniță în 1877. Fiul acestuia, încercînd, ca și Andrei Bologa, să dezerteze din armata austro-ungară pentru a nu lupta împotriva românilor, a fost, ca și Bologa, spînzurat. În sfîrșit, prietenul meu a căzut în '44, bătîndu-se eroic pentru eliberarea Transilvaniei”.

Iată, așadar, premisele acestei tulburătoare drame psihologice — **Patima fără sfîrșit** —, prin care Horia Lovinescu, fără a-și „trăda” mijloacele sale specifice, care l-au consacrat ca pe un fin și inegalabil analist al infinitului univers familial, realizează de astă dată o operă de o puternică angajare socială și, în același timp, de un fierbinte patriotism, operă care se constituie, indiscutabil, într-o secțiune aparte, într-un capitol distinct al originalei sale dramaturgii.

* Horia Lovinescu, **TEATRU**, vol. II, seria „Teatru comentat”, Editura Eminescu, 1978, pag. 5.

Prin mijlocirea Povestitorului, care are un rol dinamic, participativ în desfășurarea întregii acțiuni, Horia Lovinescu se oprește asupra unui singur moment (1877), respectiv asupra unui singur Andrei Dumșa (bunicul celui ucis în 1944), pentru a lua, din tumultuoasa desfășurare a vieții acestuia, o „probă de foc“, ori, dat fiind subtitlul piesei, pentru a așeza sub lupă un „eșantion reprezentativ“ din singele bărbaților acestei familii de vechi români transilvăneni, care-au știut întotdeauna să pună, mai presus de orice, dragostea pentru pământul natal, pentru aspirațiile de veacuri ale neamului lor: unirea și unitatea tuturor românilor.

Așadar, începutul acestei ingenioase, profunde și mișcătoare evocări dramatice ni-l arată pe Andrei Dumșa (cel de la 1877) tocmai întors acasă, de la Viena, cu diploma de avocat în buzunar, însoțit de tânărul conte Haller, fost coleg de studenție și prieten nedespărțit, care va face aici, la castelul baronului Mailat, bunicul dinspre mamă al lui Andrei, un scurt popas, în drum către distinsa și bogata sa familie din Sibiu. Pentru Andrei, acest bunic falnic, dar scăpătat, prin vinele căruia mai curge singe valah, dar care, în virtutea acceptării de către strămoșii săi, pierduți în negura timpurilor, a compromisului de a face parte, prin înstrăinarea de neam, din nobilimea imperiului asupritor, se consideră încă unul din stâlpii acestui subred edificiu, pentru Andrei, spuneam, acest bunic falit, dar ambițios reprezintă singura sa familie sau, altfel spus, el este tot ce-a mai rămas din familia sa, despre care, de altfel, nici nu știe prea multe lucruri. Baronul Mailat, a cărui deviză este: „Noi nu sîntem nici români, nici unguri, sîntem Mailați“, vede însă în Andrei, așa cum observă cu maliție contele Haller, „un fel de cal de curse cu care speră să cîștige marele premiu“. Care este acest „mare premiu“? Nu altul, decît răina (și deci averea) domnișoarei Irene Kendy de Balaszfalva, odrasla unică a unui neam de grofi autentici, plini de „bani și moșii“. Prin acest aranjament matrimonial (o adevărată lovitură de maestru!), baronul Mailat este hotărît să-și realizeze tirania sa obsesivă de a-și reface „un efemer domeniu Mailat“, ceea ce i-ar permite să conteze din nou, nu numai *de jure*, dar și *de facto*, printre reprezentanții de seamă ai marii nobilimi ardelenice. Idealul baronului nu este, însă, și idealul nepotului său, care o preferă pe Mara — fata unor ciobani valahi, pripășită în casa lor — în locul „fermecătoarei“ domnișoare Kendy de Balaszfalva, „impertinentă, vioaie și plină de nuri“, așa cum el însuși i-o descrie prietenului Haller, în încercarea (reușită) de a-l face pe acesta să se ocupe o vreme de ea.

Vorbind despre strămoșii Mării, Andrei (cel de la 1877, firește) spune: „Pe lângă ciobanii ăștia, Mailații sînt niște parve-

niți“. Însuși contele Haller își aduce aminte că un unchi al său, profesor, „susține că tradițiile românești sînt imemorabile, mai vechi decît istoria, mai vechi decît primii locuitori cunoscuți“.

Sînt puse astfel cu subtilitate în balanță cele două feluri de noblete: aceea a unor precum Kendy de Balaszfalva, constînd în bani și moșii și alte bunuri, toate dobîndite prin „sînge și dureri“, și cealaltă, a „păstorilor din munte“, a păstrătorilor de grai și de obicei românesc, a continuaților firești ai unui popor care și-a menținut prin milenii, neîntinată, ființa umană și ființa națională, în ciuda tuturor năvălirilor, în ciuda tuturor jafurilor, silnicilor și omorurilor, în ciuda tuturor încercărilor de asimilare în masă.

Cumpănind cu luciditate toate acestea, Andrei, despre care prietenul său va spune că este „un romantic optimist“, refuză cu încăpăținare să fie obiectul tirgului pe care baronul Mailat l-a și pus la cale, chiar dacă perspectiva cealaltă — „să moară în pielea unui funcționaraș cu surtucul lustruit în coate și înșurat cu o femeie mereu însărcinată și căreia nimeni n-o să-i dea bună ziua“ — îi este înfățișată cu toată cruzimea de către contele Haller. Pentru că, deși nu cunoaște încă amănuntul că este fiul tribunului de la 1848 (el, copilul acestuia, fiind înfiat de baron, adică de părintele defunctei sale mame, și, în consecință, pîrînd a fi ultimul Mailat), Andrei cel de la 1877 simte, deocamdată nedeslușit, că undeva, cîndva, nu prea tîrziu, îl așteaptă o misiune adevărată, mai presus decît toate „fantomele“ care bintuie prin închipuirea neînduplecatului său bunic. De altfel, în această stare de spirit, ei i se spovedește prietenului său: „Nu ți s'a-ntîmplat niciodată să ai senzația că tot ce faci e provizoriu, că nu are cu adevărat importanță, că te lași amăgit și că de undeva, cîndva trebuie să răsunе un semnal, o chemare la care spontan, fără nici o ezitare și cu inima plină de lumină și certitudine să răspunzi: prezent?“

„Semnalul“ despre care vorbește Andrei vine chiar mai repede decît s-ar fi așteptat. La 9 Mai 1877, „Principatele valaha s-au declarat independente“, îi anunță, în toilu unei petreceri, contele Kendy de Balaszfalva, care, colonel în armata austro-ungară fiind, se grăbește spre unitatea sa militară, pentru că, așa cum remarcă baronul Mailat, „asta înseamnă război cu Turcia“, iar colonelul simte, chiar înainte de a primi ordinul de mobilizare, că „românii din Transilvania nu vor rămîne nepăsători“. Că este așa, o confirmă și starea de enervare a baronului, atunci cînd constată că „toate ziarele românești jubilează!“ — „Nu pricep, ce ți se pare nefiresc — îl înfruntă, pentru prima oară, Andrei. Crezi că o frontieră poate despărți un popor?“ —

„Care popor? Un popor nu există decît în măsura în care are o patrie — încearcă să-l aducă «pe calea cea dreaptă» baronul Mailat. Și patria noastră e Transilvania, nu țările de peste munți”. — „O patrie cu capitala la Viena! îl înfruntă, mai departe, Andrei. După cite știi, românii de aici vorbesc românește și nu ungurește sau nemțește“.

Dar transmitătorul propriu-zis al „semnalului” este, în piesa lui Horia Lovinescu, Hoinar — un personaj simbolic, de o frumusețe cu totul aparte, cumînd ceva din figura legendară a „zburătorului cu negre plete”, ca și din aceea, extrem de concretă, a creatorului lui „Luceafărului”. Hăituit de poliție și adăpostit pentru o vreme în castelul Mailaților, el mărturisește că a trecut munții ca să-și cunoască „frații și cîntecele lor”. Dezvăluindu-i varianta ardelenescă a **Mioriței**, Mara este cea dintîi care izbutește să-i descifreze cît de cît mesajul: „Omul ăsta e altfel decît noi — îi mărturisește ea lui Andrei. Nu știu cum să-ți spun, e foarte apropiat, prietenos, glumeț și totodată îl simți mai îndepărtat decît luna de pe cer. Zice că vine de dincolo, de peste munți, dar parcă ar veni de pe alt tărîm, unde noi nici cu inchipuirea nu ajungem. Știi cum mă gîndesc eu la el? Ca ia un sol!”

De altfel, „solia” aceasta îi va fi transmisă în întregime și în chipul cel mai distinct lui Andrei însuși, de către Hoinar, într-o scenă, socotim noi, memorabilă: „Cunoști imnul lui Andrei Mureșianu? Scris acum aproape treizeci de ani...”, îl întreabă Hoinarul pe Andrei. — „Știi că e interzis”, îi răspunde acesta. — „Da — acceptă Hoinarul —, oamenii îl îngînă sau îl murmură cu ușile închise și perdelele lăsate. Dar dacă ascuți bine, îl auzi cum se înalță peste munți și peste frontiere, în toată țara asta care odată și-odată va fi iar întregă. Asta-i viziunea mea. Și a lui Mureșianu, care nu degeaba evoca laolaltă umbra lui Corvin cu a lui Mihai și Ștefan”. — „Cum? se miră sincer Andrei. Chiar crezi că Ardealul va fi vreodată al vostru?” — „Dar este!” îi spune cu hotărîre Hoinarul, arătîndu-i apoi „treptele” ce duceau către **Marea Unire**: „Primul pas a fost unirea principatelor, al doilea independența și războiul de-acum, al treilea urmează inevitabil. Trebuie să fii orb ca să nu vezi. Unitatea națională nu poate fi numai o chestiune de conștiință, platonice. E o realitate concretă, cuprinsă într-un anumit spațiu. Și spațiul acesta al României viitoare reprezintă o unitate pe care nici o vitregie istorică n-o poate dizloca.“

Nu numai îndemnat, dar chiar convins de către Hoinar să-și caute „o cauză” în care să creadă, și hotărînd apoi, după aflarea adevăratei sale identități, să renunțe la numele de Mailat, ca și la titlul de baron, pentru a deveni,

asemenea tatălui său, un simplu Andrei Dumșa, adică un alt aprig luptător „pentru Dacia reinviată, pentru un viitor care să nu trădeze trecutul”, eroul piesei lui Horia Lovinescu, Andrei Dumșa cel de la 1877, află în el puterea unei confruntări tranșante cu impetuosul său bunic, căruia, după ce-i reproșează, cu o acidiă irome, intenția acestuia de a se îmbogăți prin comercializarea unor „tăurași de rasă” și după ce-i aduce la cunoștință, fără nici un fel de echivoc, intenția sa de a-și oficializa legătura cu Mara, de la care aștepta, de-acum, un copil, îi spune plin de mîndrie, cu acea demnitate a omului ce și-a găsit într-adevăr cauza pentru care merită să trăiască și, dacă e nevoie, să moară: „Un om care-și regăsește obirșiile nu e un negaț!”

De aici înainte, viața lui Andrei Dumșa — fiul tribunului de la 1848 și tatăl „dezertorului” de la 1918 — va fi închinată în întregime cauzei poporului său, care va constitui nu numai propria-i cauză, dar care va circula, precum sîngele prin artere, din generație în generație, prin conștiința tuturor celor din neamul său. Iar această cauză nu va fi alta decît aceea a idealului de unitate națională, și de dreptate socială. O cauză închinată binei și fericirii unui popor greu încercat de istorie.

Timis cu o misiune secretă „în țară” (era vorba de denunțarea unui complot care se urzea în spatele Armatei Române, în timpul strălucitelor ei victorii din zilele Războiului de Independență), Andrei Dumșa, nepotul baronului Mailat, este surprins de o patulă de grăniceri și împușcat mortal. La ceremonia de doliu, „pe sicriu Mara a așezat, fără ostentație, însă hotărîtă, o mică basma tricoloră”, ne informează Povestitorul.

Dar să-i lăsăm tot lui și ultimul cuvînt, cu care se încheie de altfel această **Patimă fără sfîrșit**, pentru a sublinia mai pregnant, dacă n-am reușit s-o facem pînă acum, eleganța simplă, reținută și-n aparență rece a stilului lui Horia Lovinescu, în spatele căreia, însă, ca în interiorul misterios al unui vas de-naltă presiune, clocotesc inepuizabile energii.

„După cum v-am spus la început, fiul lui Andrei și al Marei a murit spînzurat în 1918, iar nepotul său, prietenul meu, locotenentul Andrei Dumșa a murit necăsătorit în 1944 în luptele pentru Ardeal. Dacă povestea lor tragică pe care am încercat s-o evoc, pentru că mi se pare legată de istoria noastră frămîntată, a mișcat pe cineva dintre dumneavoastră, îl rog pe acela să dăruiască în cuget o clipă de tăcere amintirii lor“.

Bogdan IRAVA

PERMANENȚA MODERNITATE A CLASICILOR

Tudor Vianu, critic și teoretician al teatrului



Interesul lui Vianu pentru artele cu directe virtuți educative (teatru, film, plastică) stă în strinsă alianță cu ideea pe care și-o face despre mișcarea spirituală în societate. Oricât de ciudat ar părea, Vianu consideră cultura ca o condiție primordială a comunicării, a sociabilității superioare, și nu acceptă efectul cultivării acesteia din rațiuni idealiste. Dacă ar fi rămas la atare înțelesuri restrictive, cu siguranță că ar fi considerat nesatisfăcătoare legitimarea lor exclusiv sub presiunea speculațiilor filozofice. De altfel, de ce să nu observăm că, prin totalitatea activității depuse în slujba valorilor, Tudor Vianu postulează consecvent necesitatea de a pronunța despre existență (deci și despre cultură) un imperativ: fundarea pe cunoaștere, pe experiența practică.

Artele ce se definesc sociologic ca imagini (și prin imagini) ale realității trăite ori înclăpuite ne transpun într-o stare emoțională grație modului în care percep realul, îl reprezintă fenomenal, îl descoperă sensibil.

Artele ar fi incomplete dacă, în dialogul lor cu publicul, nu s-ar sprijini deopotrivă pe o natură vibrantă la frumos, dar și pe influența acesteia, considerabilă, asupra celor ce simt nevoia să le recepteze mesajul. Rezultă — în cele din urmă — că teatrul, cinematograful, plastica, muzica nu înlătură iluziile simțului comun. În schimb, accentuează dependența organelor de simț de experiențele cunoașterii prin legitatea iluziilor artistice, ca acte de reprezentare, de activă raportare la tot ce se petrece în jurul nostru.

Cit privește teatrul, pentru care Tudor Vianu a avut vreme de o jumătate de secol numai cuvinte de caldă prețuire, el se raportează primul la raționamentul pe care l-am amintit. Primatul în teatru al **imaginii scenice** (ca rod al relației **reprezentativ — reprezentat**) apare deosebit și, cumva, de sine stătător. Cu o condiție. Ca teatrul să mijlocească, obiectiv vorbind, cu un ceas mai devreme, contactul dintre opera dramatică și spectatori. Să concretizeze (întărească termenul) prin sugestie scenică textul, să-i atribuie plasticitate. Nu altfel explică Vianu unul din meritele lui Cehov când ia în discuție ce finisaj primește scrisul acestuia în lectură regizorală. Cehov, sublinia Tudor Vianu, are talentul că elimină în piesele sale procedeul clasic abstractiv. Aduce, în schimb, cu mare profit de prospețime, ceea ce se cheamă **ambientă**. Aceasta joacă un rol deosebit în teatrul cehovian „în sensul stării de spirit pe care o reflectă și o provoacă în spectatorul lor ca prezentă difuză”¹. Ea face „din presimțirile, din melancoliile, din nădejdiile și planurile către o lume mai bună” flamura unei spiritualități tăioase și totuși tainice...

Tainică, întrucât ne întrebăm și astăzi: cum creează Cehov magia lui „atmosferă”? Grație, stabilește Vianu, aderențelor dialogului cehovian. Un dialog ne-

¹ T. Vianu, *Arta poetică a lui Cehov*. Opere, vol. 5, București, Minerva, 1975, p. 607—609.

legat, în relație independentă de unele personaje, însă determinat de starea lor de spirit comună.

„Dialoagul negat“ unește, definește în cele din urmă, relația personajelor cu simptomatologia generală, iar ce rezultă primește înțelesul de „instantaneitate a imagini“.

Este mai greu de explicat cum se instalează în privitor și cînd anume. În mod sigur, curînd după ce în ființa sa intimă privitorul/spectatorul descoperă în universul lui Cehov înfruntări dure între poziții anacronice și respectul față de rațiune, între impostură și seriozitate, între limbaj și convingeri ferme. În sistemul cehovian de referințe figurează constant o cerință la care Vianu face aluzie: comunicarea umană dincolo de orice congrese.

Partea activă a spiritului de cunoaștere vine, în termenii fiziologiei teatrului, să afirme pentru cul sensibil o cvasisimultanitate: succesiunea internă de trăiri trece imperceptibil în afară într-o suită de răsfrîngeri ce intervin modelînd un curent de simpatie. Avem, pînă la urmă, stări de spirit ce se amestecă, se desfac, se repercează de la autor la public într-o infinită multiplicată de fațete ale textului. Tudor Vianu a numit o asemenea fuziune, acel **quid proprium** al motivării rațiunii tangibile în limbajul sentimentelor, „simbol intelectual“. Iar cînd va aduce în discuție dezvoltarea lor polifonică, Vianu va reține în seama lor că, împreună, simbolurile intelectuale stabilesc acea armonie profundă dintre elementele componente ale operei de artă. „Planta literară înfloréște fericită, în toată splendoarea ei“² cînd polifonia de care pomeneam devine purtătoare proteiformă de cuvînt a unor atitudini de viață, de creație.

Prefigurări esențiale ale examenului estetic la care va supune, curînd, teatrul, Vianu propune încă din culegerea de articole apărute în 1925 sub titlul **Fragmente moderne**, cînd consacră expresionismului o sumă de comentarii. În linii mari, emoția culturală recuperează tonalitățile depresive ale noului curent. Dar Vianu face mult mai mult decît să închege notele distinctive ale modernității expresioniste. El limpezește de ce este înnoitor expresionismul, ce îl conduce spre un teatru al esențelor altfel condiționate decît în realism sau naturalism. Căci este protestatar într-un model propriu, probează o atitudine proaspătă în promovarea polemică, demistificatoare a relației dintre temperamentul uman și mersul irezistibil înaintea al societății.

² T. Vianu. Opere, vol. 12, București, Minerva, 1985, p. 539.

În Jurnal Vianu a inclus și medaliajul pe care i l-a dedicat lui Ion Sava, apreciat regizor și animator al mișcării teatrale din perioada interbelică. Textul, prin amplitudinea reflecțiilor, depășește stricta comentariere a unei personalități. Tocmai pentru că, înainte de toate, clarifică nu puține din datele procesului artistic ca spectacol. Astfel citim: „El (regizorul — n.n.s.) este artistul care face dintr-o multiplicitate o totalitate unitară. Insemnătatea pe care i-au dat-o împrejurările speciale ale teatrului modern justifică îndeajuns faptul notorieității lui în creștere. Dar importanța actuală a regizorului nu legitimează nici tendința de a dilata elementul spectaculos în dauna celui literar, nici tendința de a da părții văzute a spectacolului o preocupare mai întinsă decît lucrului cu actorii...“.

S-ar părea că Vianu trădează aici un accent conservator, de repliere în aria tradiției sacrosancte. Ar fi să nu-l cunoaștem bine, să ne îndoiim de manifestarea lui deschidere și permeabilitate la nou. Pe această linie, exact în medalionul despre Ion Sava, Vianu povestește cum a colaborat cu acesta în lunile directoratului pe care profesorul l-a asumat în anul 1945 la Teatrul Național.

Ion Sava a pus în scenă **Macbeth**. L-a jucat cu măști, deși experimentul avea în el ceva revoluționar. La premieră, publicul a văzut, cum notează Vianu, o reprezentatie dintre cele mai interesante. De o parte, pentru că Shakespeare însuși îndepărtase masca din teatru, ca să ofere actorilor revelaarea deplină a fizionomiei vii și a penetrației psihologice. Dar Ion Sava, dorînd să marcheze tenebrosul dintr-un univers terorizat de crimă, a readus măștile la rampă.

În fecunda lui carieră, marele om de teatru a realizat încă un spectacol „fantastic și zguduitor“, în condițiile creșterii moderne a însemnătății demersului regizoral.

Mestesugul acestuia, ca și al lui C. I. Nottara, în alt plan, intervine spre a valoriza un tezaur de observații. Vianu îl recunoaște, ca parte esențială din circulația morală prin care actorul face să vibreze „durerea și iubirea, ura și spaima, perversitatea și candoarea“.

Tot în Jurnal, în tulburătoarea secțiune intitulată **Fotoliu**, ne reîntîlnim cu ideile expuse de Vianu încă din cercetarea sa **Lumea ca teatru**, inclusă în volumul **Studii de literatură comparată și universală**.

Este afirmată, întreg și plenar, adeziunea lui Vianu la corespondența (ca în-

³ T. Vianu. Jurnal, București, Edit. Eminescu, 1970, p. 49.

deletnicire, dar și ca modalitate de studiu) frământării emotive cu rigorea disciplinei mentale. Vianu mărturisește mereu înrudirile între arte, cum și constată interferențele între tehnicile de comunicare: „Cînd am fost în India, am aflat din explicațiile unei dansatoare învățate că primul gest al ei era un simbol ieroglic și că dansul în întregimea lui reia o întîmplare. Dansatoarea ridica mîna stîngă, arătîndu-și degetul mic și arătătorul, și asista înțelegea că i se arată coarnele unei vite, o cireadă întregă. Cu mîna dreaptă dansatoarea îndemna cireada care începea să se miște. Eroul povestirii își ducea turma la pascut. Gîndirea conceptuală nu este exclusă din arta mimului, a dansului și a baletului și această împrejurare le înrudește cu literatura.

(...) Pe acesta se înalță o structură de alte valori artistice, apărute ca o unitate în fantezia regizorului și realizate prin contribuțiile conjugate ale dansatorilor, ale compozitorului, ale pictorului scenograf etc. Grupuri plastice, văzute parcă de un sculptor, se încheagă și evoluează în atmosfera difuză de culori, care se așează pe rețeaua ușoară a veshmintelor, pe catifeaua sau mătasea lor, cu nuanțe variate în fiecare clipă. Este o picătură în mișcare, într-un cadru arhitectonic sau peisagistic. Muzica devine viziune⁴.

În numele ei, al centrării artelor într-un ansamblu umanist, Tudor Vianu a anticipat perpetua actualitate a actului creator. Unificat prin inteligență, intruchipat de simțire, nuanțat în registrul interior al examenelor de conștiință.

Imago mundi (cu distincția aferentă privind artele de obligatorie percepție imagistică) nu i-a apărut niciodată lui Vianu drept o simplă încropire; unda fervorii artistului trece cu intensitate prin spațiul de expansiune care, pe măsura lui **imago mundi**, are o mare putere de absorbție. Surprindem astfel adevărul central al temperamentului unui om ce a putut trece

drept cerebral. Însă, pentru a respecta adevărul devenirii sale, să spunem că biografia strictă respectă biografia ideilor vianesti: un meiancolic dionisiac, paralizat în răstîrșuri de crize ale afectului, se metamorfozează într-o structură ambivalentă. Fondul inițial tinde, sub îndrumarea opțiunilor critice, spre distincție apolinică, nu înainte de a conveni să peregrineze faustic între extreme.

Scrierile despre teatru îi rezumă cumva traiectoriile. Dacă alcătuiesc, pe undeva, o soluție teoretică de mijloc, nu putem considera atare manifestări nici marginale, nici conciliatorii. Cum s-a văzut în calificările rezervate de Vianu teatrului expresionist (Lucian Blaga, August Strindberg etc.), solida lui armătură teoretică nu înlătură, vreodată, simburile generator, întemeiat simpatetic. Avem, de fiecare dată, în termeni remarcabili, ferestre deschise către subtextul formulei.

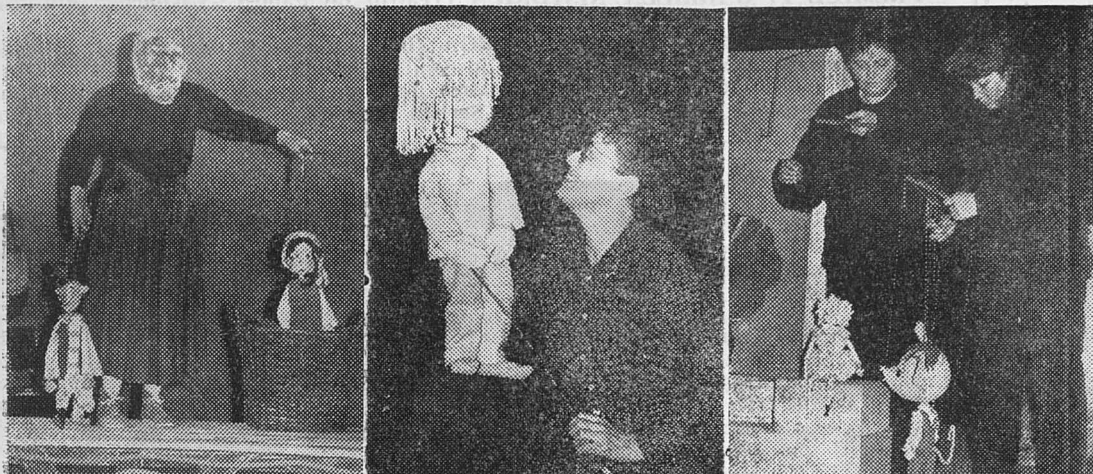
Ca un diagnostician decis și convingător (vezi volumul din 1926, **Masca timpului**), Vianu descoperă în teatrul lui Lucian Blaga (deși precizează tehnica de elaborare) altceva. Îl preocupă datul natural, rolul binevenit al lirismului. Acesta dă teatrului, mai exact și teatrului, cum va da și filozofiei lui Blaga, caracteristica esențială. Vianu, într-un strîns comentariu (pag. 113—126), stabilește că în **Zamelxe** și în **Tulburarea apelor** drama are substrat poematice pentru că la Blaga simbolul general, expresionist, se însurează dintr-o serie de situații simbolice parțiale, irigate poetic de frenezia sentimentului comprimat. Om de idei, Lucian Blaga extrage din univers esențele cele mai pure și le dispune în formă mitică.

Cînd nota aceste pertinente observații Vianu postula (nu greșim, afirmînd, în stil definitiv) cîteva din judecățile de delectabilă fosforescență ce aveau să mărcize sunetul vocației sale de interpret și îndrumător al artelor.

⁴ Jurnal, p. 152—153.

Henri ZALIS

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI



Brîndușa Zaița-Silvestru (Teatrul „Țândărică”), Aneta Forna (Teatrul de Păpuși din Constanța), Aurica Spirk și Adela Moldovan (Teatrul de Marionete din Arad)

Conștiința profesională în prim-plan

Meritoriul și admirabil în această Gală e faptul că minutorii, colectivele teatrelor participante și-au vădit, în prelungile discuții purtate seara pînă tîrziu, după fiecare din cele trei runde de recital, dorința de a-și instrumenta teoretic cit mai complet posibil conștiința profesională. Fiecare participant, indiferent de nivelul artistic al reprezentației prezentate și supuse inerentelor dezbateri colegiale, s-a străduit să-și exprime convingerea că tentativa sa de a străluci în această competiție nu este expresia unui orgoliu steril, ci o necesitate izvorîtă din respectul și atenția acordate spectatorilor — fie ei mici sau mari. Aproape toate recitalurile s-au desfășurat în fața unor săli pline de copii preșcolari și școlari; astfel că, grație excelenței organizării a Galei, participanților le-a fost îngăduit să verifice practic efectul real asupra publicului avut de aceste spectacole „speciale”. S-a putut astfel constata încă o dată substanțiala diferență dintre ropotele de aplauze ritmice care, de obicei, însoțesc fiecare me-

lodie mai sincpată din orice spectacol și reala emoție stîrnită de mesajul și de virtuozitățile artistice ale reprezentației. Copiii sînt generoși și expansivi, predispuși către imediate încintări și inocente exuberanțe; nici un minutor, nici un artist al teatrului de animație nu mai confundă, acum, participarea, exersată didactic în grădinițe și școli și practică la silabisirea cîntecelor, cu implicarea emoțională și intelectuală a copilului la cele ce se întîmplă pe mica scenă: iată o schimbare de mentalitate al cărei corolar este un important salt pe tărîmul exigențelor pe care și le pot stabili ei înșiși, artiștii minutorii. Palmaresul galei reflectă cu cea mai posibilă fidelitate ierarhia valorică a recitalurilor prezentate. Consensul spontan al participanților cu aprecierile exprimate de juriu a fost posibil întrucît manifestarea a avut o strălucire aparte: cele două recitaluri extraordinare care au încheiat prima și cea de-a doua zi a Galei au constituit indiscutabile și entuziasmante culmi de măiestrie, astfel că toate comentariile și toate comparațiile au avut drept model practic și reper teoretic recitalurile realizate de Aneta Forna și Brîndușa Zaița Silvestru. Chiar și naivitățile teoretice ivite în dis-

* Gala Recitalurilor Păpușărești — Botoșani, ediția a II-a, 11—13 noiembrie 1988.

PALMARES

TROFEUL GALEI: ADELA MOLDOVAN și AURICA SPIRK (Teatrul de Marionete din Arad), pentru recitalul O rază de soare de Al. T. Popescu
PREMIUL SPECIAL AL CONSILIULUI JUDEȚEAN BOTOȘANI AL ORGANIZAȚIEI PIONIERILOR: DOINA IARCUCIEVICI și VIOREL VÎRLAN (Teatrul „Lucefărul” din Iași), pentru recitalul Punguța cu doi bani după Ion Creangă

PREMIUL I: GABRIELA NISTORICĂ (Teatrul de Păpuși „Vasilache” din Botoșani), pentru recitalul Să rămănem copii de Sanda Diaconescu

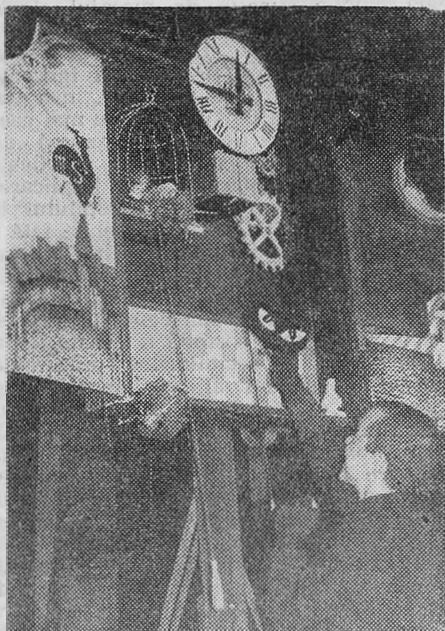
PREMIUL II: CSAK ZSOLD și VARGA IBOLYA (Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca), pentru recitalul Jocuri de copii (pantomimă)

PREMIUL III: IONUȚ BRANCU (Teatrul de Păpuși din Timișoara), pentru recitalul Povestea cucului din ceas de Șerban Foartă

Viorel Virlan
(Teatrul „Lucefărul”
din Iași)



Ionuț Brancu
(Teatrul de Păpuși
din Timișoara)



cuții porneau tot de la cele două performanțe interpretative; întrebarea „cum s-ar putea defini recitalul?” revenea cu obstinație în dialogurile iscate între participanți. Opiniile potrivit cărora recitalul ar fi o reprezentare „pură” — realizată de minuiitor fără ajutorul scenografului, regizorului și scenaristului —, opinii stârnite de bijuteria interpretativă a Anetei Forna, ar fi exclus de la dreptul de competiție șapte din cele nouă participări. Faptul că Aneta Forna are alături virtuozitate încât textul, coloana sonoră și chiar păpușa pălesc în comparație cu forța ei de a însufleți, de a vitaliza orice obiect ce încapă pe mâinile sale, este o fericită excepție. Refuzind dreptul și accesul minuiitorului la amintitele componente ale unui spectacol de animație, într-o asemenea Gală ar trebui invitați, fatalmente, numai performerii care multiplică acea specială factură interpretativă întrupată de Aneta Forna. Pot fi oare defalcate dintr-un spectacol procentele de valoare care aparțin textului, scenografiei, sonorizării, luminilor? O atare definiție restrictivă se înnămo-

lește în complicații de procedură și în imposibilități de cuantificare. Trofeul Galei acordat spectacolului **O rază de soare** a făcut inutil excesul de rigori coercitive; spectacolul teatrului arădean, din câte au fost prilejuite de textul lui Al. T. Popescu, este cel mai strălucitor, cel mai emoționant. Și a fost evident că actorii Adela Moldovan și Aurica Spirk și-au dat măsura profesionalității lor în mînuirea micilor obiecte neînsuflețite. Recitalul **Jocuri de copii (Doi ori doi)** interpretat de Csak Zsold și Varga Ibolya — de altminteri validat cu premiul II pentru excelența impresie artistică — a iscat alte discuții între cei prezenți la Botoșani: poate fi socotită recital de păpușărie o reprezentație în care personajele sînt două perechi de miini înmănușate la fel, și diferențiate doar prin culoare? (spectacolul celor doi actori de la Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca amintea de cel al teatrului londonez de pantomimă, intitulat „Handlet“). Juriul i-a validat prezența și valoarea sugerîndu-ne prin justetea aprecierii sale că teatrul de păpuși este, de fapt, una din subspeciile teatrului de... animație. Teatrul pentru Copii și Tineret din Iași a prezentat spectacolul **Punguța cu doi bani**, un inspirat recital de actorie, scenografie și mînuire, airacțios și prin aura stilistică „retro“ cultivată cu măsură și ingeniozitate. Brîndușa Zaița Silvestru avea să ofere în spectacolul său cu **Arvinte și Peplea** o mostră de energie, de vitalitate, de măiestrie și înventivitate artistică uimitoare, reinviind în fața publicului fascinantele momente de teatru popular care vor fi fost cîndva în veac și grație cărora, astăzi, putem spune că arta scenică este fără de moarte... Nu e exagerată afirmația că această artistă de primă mărime marchează una dintre direcțiile teatrului contemporan de animație, și anume aceea de redescoperire și de reevaluare a vechilor tradiții, care, iată, încăpute pe miini de virtuoz ingenios, își redescoperă modernitatea. Dacă excelența trupă din Iași izbutește prin Doina Iarcucievici și Viorel Virlan să ofere o reprezentație amintind de cea admirabil realizată de teatrul din Sibiu, cu **Tică picătel**, recitalul **Păpuși de altădată**, al teatrului „Vasilache“ din Botoșani, rămîne doar la nivelul buneii intenții.

O posibilă altă direcție ar fi cea marcată, pe de o parte, de Diana Cosma (Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca, recitalul **Havuzul**), pe de altă parte, de Ionuț Brancu (Teatrul de Păpuși din Timișoara,

recitalul **Povestea cucului din ceas**). Diana Cosma pare a fi intuit că relația dintre mînuitor — ca mască în spectacol — și măști — ca personaje manevrate în scenă — poate revigora metaforic, alegoric și speculația livrescă în spectacolul de animație. Tentativa e însă, deocamdată, confuză și inconsecventă. Ionuț Brancu tinde să introducă mișcarea filigranată, pauza elocventă și surpriza eventualei dedublări ventriloce; impedimentul, deloc neglijabil, este alura de teatru familial, prea cameral, pe care l-a luat reprezentația sa.

Inteligența organizare a Galei s-a vădit nu numai prin inițiativa de a invita două autentice valori ale acestei arte — căci, într-un fel, cele două invitații de onoare asigurau fără nici un efort prestigiul manifestării —, ci și prin ideea de a găzdui spectacole „obișnuite“, „normale“, cu puzderie de personaje și mai mulți mînuitori. Prin aceasta, manifestarea a îngăduit scurte priviri prospective asupra posibilei traiectorii artistice a colectivelor care s-au încumetat a veni la Botoșani. Dintre oaspeți. Teatrul de Păpuși din Cluj-Napoca (secția română) a prezentat un astfel de spectacol. Dar, **Trei pisicuțe drăguțe** s-a dovedit a fi o montare dezlinată, pretențioasă și sterilă, în ciuda abuzului de artificii spectaculoase și a efortului depus de excelenții mînuitori. Teatrul-gazd a oferit în deschidere spectacolul **Păcălici și Tindălet**, iar în finalul galei, cel intitulat **Aventurile unui cocoș**, ambele în regia lui Liviu Steciuc. Dacă primul dintre ele păcătuia printr-o molcimeală prea puțin colorată, printr-o lentoare ușor didactică, cel de al doilea — vesel, strălucind de umor și ironie, de o sensibilitate incântătoare — se arată a fi un spectacol pentru toate vîrstele. Întiept și mucalit, amuzant și alert, care a demonstrat că trupa acestui teatru, de o indiscutabilă profesionalitate, este devotată cu trup și suflet artei păpușărești. Un spectacol care a însuflețit mulțimea de invitați și participanți, încredințîndu-ne că acest teatru își iubește pretențiosul privilegiu de a fi gazdă a uneia dintre cele mai importante și mai utile întîlniri între trudiții acestei arte dedicate copilăriei și dragostei de frumos.

Paul Cornel CHITIC

UN TEATRU... O STAGIUNE...

Teatrul
Municipal
„Maria
Filotti“
din
Brăila

În ansamblul teatrelor țării, Teatrul Municipal „Maria Filotti“ își impune prezența prin seriozitate, hărnicie, angajare civică, rigoare profesională. Numărul mare al pieselor vehiculate în repertoriul curent este validat de calitatea lor, ca și de valoarea expresivă a transpunerilor scenice, atestând conștiința profesională a unui colectiv stabil, bine încheșat, capabil a răspunde oricăror solicitări. Ne-am putut convinge de această realitate, cu prilejul unui turneu întreprins în această toamnă la București, turneu în cadrul căruia au putut fi văzute de publicul capitalei cinci spectacole variate ca gen, ca formulă artistică, dominant contemporane, expresie a unui program riguros și echilibrat, reprezentând o parte a roadelor unei stagiuni.

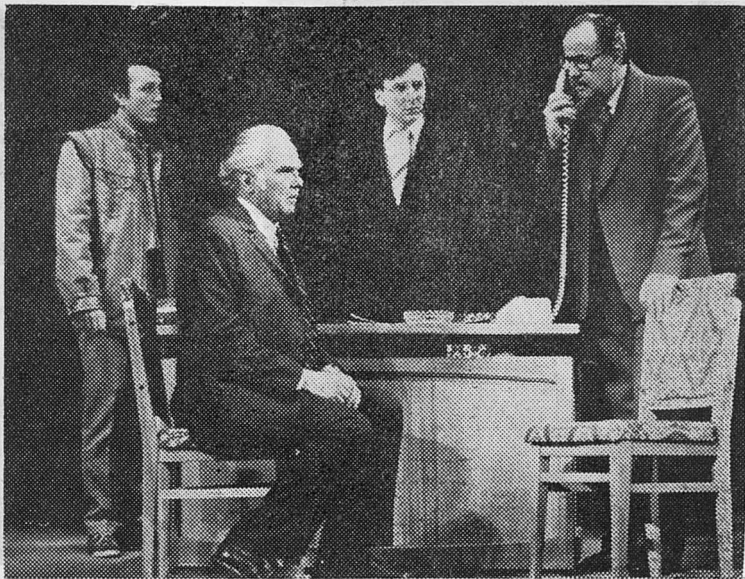
Mobilă și durere de Teodor Mazilu, Ultimul set de Marica Beligan, O femeie cu bani de G. B. Shaw, Șapte martori de Peter Karvas, Cei care plătesc cu viața (Condamnat la libertate), dramatizare de Ion Bălan după romanul lui Dinu Săraru (le-am citat în ordinea prezentării în turneu) — iată un program care poate onora firma oricărui teatru din țara noastră, fidel misiunii sale de instituție de educație prin artă. Dacă mai adăugăm și câteva din titlurile pieselor aflate în repertoriul curent — **Vlaicu-Vodă de A. Davila, Familia de Dina Cocea, Balustrada de Paul Everac, A douăsprezecea noapte de Shakespeare, Evantaiul de Goldoni** — fizionomia teatrului câștigă încă în culoare și substanță. Aceasta explică și faptul că publicul îl frecventează cu interes („avem public” — ne-a asigurat directorul Ion Bălan, la consfătuirea organizată la A.T.M. cu prilejul turneului) și că o politică înțeleaptă și echilibrată de turnee și deplasări (o stagiune permanentă la Focșani, un schimb de microstagiuni cu Teatrul din Galați) îi lărgeste aria de acțiune, fără a produce perturbări în organizarea activității de la sediu, în ritmul repetițiilor, al premierelor etc. Recent inaugurata sală Studio contribuie la diversificarea profilului spectacolar, iar noua sală mică, în curs de construcție, va permite și desfășurarea altor activități artistice și culturale.

Opțiunea pentru comedia lui Teodor Mazilu nu strălucește prin originalitate. Recenta stagiune a cunoscut vreo cinci-șase versiuni scenice la diverse teatre din

țară, pe lângă cele care-și continuă cariera pe alte câteva scene, de câțiva ani. Mi-am amintit de situația de acum 30—35 de ani, cind penuria de piese noi, inspirată din realitatea construcției socialiste, obliga la înscrierea aceluiași titlu în repertoriul a cel puțin 10—15 teatre într-o singură stagiune. Acum nu ne putem văita că ne lipsesc piesele. Dar uneori apar obsesii, sau fenomene epidemice, care pot da repertoriului un aer de monotonie.

Din fericire, calitatea spectacolului brăilean justifică alegerea piesei. Nu că ar fi lipsit de cusururi. Dar regizorul Mihai Lungeanu ne propune o formulă convențională interesantă, pe care o dezvoltă cu ineligență, cu rafinament pe alocuri, dând spectacolului o finalitate satirică limpede, metaforizând, esențializând sensurile textului. Calitatea principală a spectacolului este tocmai modul cum pune în valoare comical de replică, specific lui Mazilu, printr-o rostire fals emfatică ce dă valoare emblematică aforismului. Personajele apar propulsate în scenă ca de o mașină a timpului și dispar, în final, înghițite de timp — un ceas enorm. Costumele, de un alb imaculat, pot fi și un semn ironic la adresa maculării lor morale, dar și negativul unei fotografii — ceea ce tot acolo bate, pentru că intenția e de a ne sugera caracterul lor convențional, de ipostaze, de entități morale, și nu de oameni vii, concreți. Colorarea costumelor în ultimul tablou pare să sublinieze umanizarea prin dramă. Ilustrația muzicală, aparținând regizorului, creează

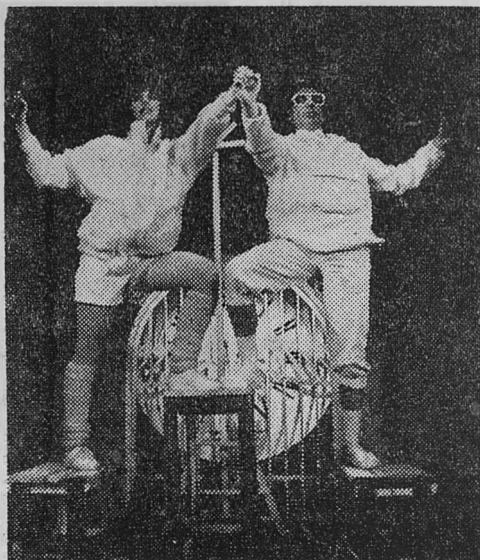
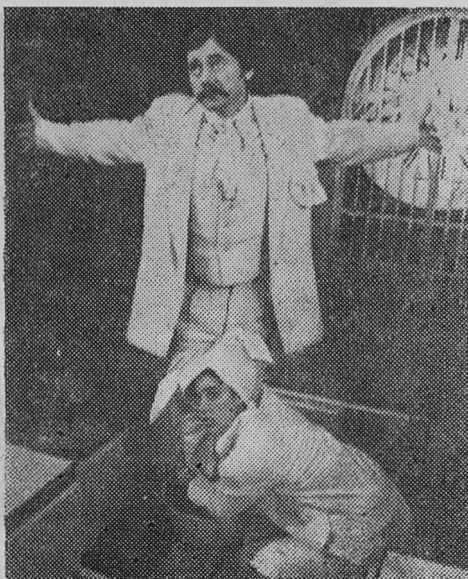
Scenă din
spectacolul
„Cei care plătesc
cu viața“



Greta Manta și George Țoropoc în
„O femeie cu bani“



Marilena Negru și Sorin Dinculescu
în „Ultimul set“



Doă secvențe din spectacolul „Mobilă și durere”, cu Anamaria Pîslaru, Marin Benea și George Ţoropoc

un comentariu ironic permanent, prin folosirea muzicii de operă, a corurilor îndeosebi, procedeu care, chiar dacă nu e nou, se dovedește și aici eficient. Sînt însă în spectacol inegalități și inconsecvențe stilistice, protuberante disarmonice, unele scene naturaliste care ies din convenția spectacolului, jocul uneori încercat, care anulează tocmai umorul de replică, ritmul greoi, lent, al ultimului tablou — petrecerea —, în care o cortină de tul secționază în mod inexplicabil grupurile. Scenografia lui Radu Corciovia, reușită în cazul costumelor, e mai puțin inspirată în ceea ce privește decorul, care încadrează scena între niște duapuri uriașe, prea puțin funcționale, și prin sertarele cărora ies — adică intră în scenă — din cînd în cînd, unele personaje.

Actorii s-au integrat cu aplomb, pe alocuri cu strălucire, convenției. Ei sînt aceia care dau valoare replicilor, dîndu-le o rezonanță de o pregnantă și surprinzătoare actualitate. Se remarcă în primul rînd Marin Benea, excelent, organic în conturarea servilismului și a ambiției de a parveni ajunsă la dureroasa culme a siluirii sufletului, caracteristice lui Gore. Actorul sugerează convingător imaginea unui vierme. George Ţoropoc împrumută un fel de bătărie jovială lui Sile, schițînd o ușoară parodie amuzantă de gangster á la Humphrey Bogart. Un relief deosebit față de alte spectacole văzute cu această piesă capătă cuplul Paul-Melania, prin interpretarea de un comic amar a lui Mihai Stoicescu și aceea exuberantă a Anamariei Pîslaru, care, totuși, pe alocuri, subliniază ostentativ intențiile, ratînd mo-

mentul muzicii folk din prea mult zel parodistic. Cu dezinvoltură și ironie lansează Ildy Codrescu, în sală, replicile aforistice ale Lizicăi, în timp ce George Custură desenează cu ambiguă eleganță chipul dascălului de mondenitate Urechiatu.

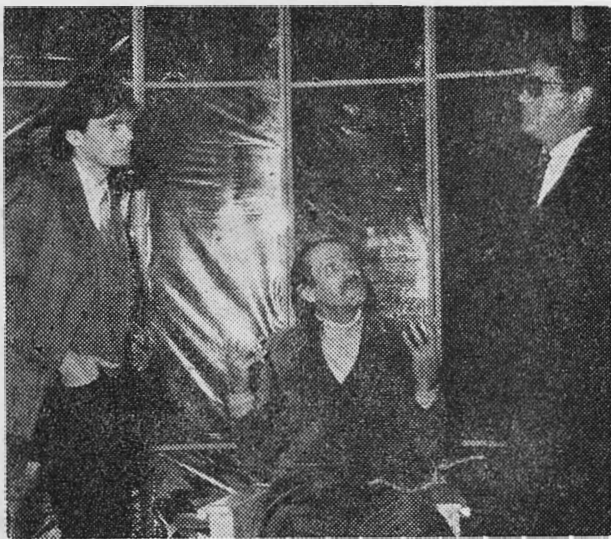
Un bun recital actoresc a oferit **Ultimul set**, pe un text bine scris de Marica Beligan, virulent critic la adresa societății burgheze, în care relațiile bazate pe interese materiale duc la dezumanizare. Este drama unui cuplu ajuns la un moment-limită, o seară a adevărului, în care, treptat, fiecare dezvăluie abjecția celuilalt, ca într-un meci „care pe care”. Într-o tensiune crescîndă, cu surprize și momente de suspans, cu un deznodămînt catastrofic. Regia actorescă, de matură experiență, a lui George Motoi i-a condus pe cei doi interpreți spre un joc organic, nuanțat, de înaltă tensiune, în care se reînarcă Marilena Negru, lucidă, rațională, străbătută de unde de dramatism, de emoție, în rolul Laurei, și Sorin Dinculescu, mobil, agil, bogat în mijloace, construind un personaj cu false candori și mari perversități, victimă, în esență, a unui mecanism social, Luc. Scenografia sugestivă a lui Constantin Russu a creat un cadru și o ambianță favorabile desfășurării dramei.

Cu spectacolul **Sapte martori** a fost inaugurată sala Studio a teatrului din Brăila. Și este, într-adevăr, un spectacol de studio, de profundă concentrare interioară și susținută tensiune, într-un spațiu mic, de cameră. Interesată îndeosebi de relația dintre cei doi anchetatori în cău-

țarea adevărului, relație văzută ca un proces al cunoașterii de sinc, tinăra regi-zoare Anca Florescu a conceput spectacolul pe două planuri, dând planului doi, simbolic, metaforic, funcția unui comentariu vizual-auditiv asupra fiecărei scene desfășurate în planul întâi, realist. Interesantă la început prin insolitul ei, prin sugestiva prezență a măștilor și motivul muzical insinuant, mediativ, creat de Mircea Bodolan, imaginea plastic-muzicală din fundal a devenit însă monotonă și plictisitoare prin repetarea ei statică, pierzându-și eficiența. În schimb, jocul concentrat, bine gradat, al actorilor, condus cu fermitate, a pus în valoare ațit decalajul de mentalitate dintre cei doi anchetatori (Virstnicul, blazat, cu un veșnic zîmbet sigur de el pe figură, interpretat de Nicolae Tăranu cu calm și măsură, Tinărul, „mistuit” de dorința de a cunoaște adevărul, clocotind de revoltă și nerăbdare pînă la izbucnirea revelatoare, interpretat cu o totală angajare de Mircea Bodolan), cit și ideea majoră a piesei lui Karvas, pledînd pentru responsabilitatea civică a fiecăruia dintre noi, prin creația substanțială, adevărată performanță actricească, a lui Bujor Macrin, care, cu finețe, subtilitate și siguranță profesională, a conlurat cele șase ipostaze ale lașității și indiferenței, diferențiînd personajele din interior, cu elemente discrete de costum, gestică și mimică. Mai puțin angajată în dezvoltarea ideii centrale, Liliana Ghiță a prezentat, totuși, o compoziție interesantă. Scenografia laconică a lui Gheorghe Mosorescu i-a fost regi-zoarei un partener fidel.

Programarea spectacolului **O femeie cu bani** în paralel cu altele m-a împiedicat să îl revăd în cadrul turneului. Păstrez însă, din cadrul Galei Comediei de la Galați, amintirea unui spectacol alert, bine articulat și ritmat, care exploatează situațiile comice ale textului lui G.B. Shaw cu bune mijloace din arsenalul tradițional al genului — uneori și tradiția își dovedește viabilitatea, și Marius Popescu a demonstrat că o stăpînește de minune —, fără a neglija citusi de puțin accentele de critică socială. Verva, ritmul lăuntric, temperamentul năvalnic ale Greței Manta s-au coalizat cu succes în configurarea eroinei principale (totuși, pe alocuri, cam prea autohtonizată), cu concursul plin de haz al actorilor George Toropoc, Petre Simionescu, Nicolae Ciocoiu etc., ansamblul realizînd un șir de scene ilariante, spre deliciul publicului.

Turneul bucareștean al brăilenilor s-a încheiat în tonalitatea gravă, majoră adînc mediativă, transmisă de spectacolul **Cei care plătesc cu viața**. Un spectacol de idei, dens, esențializat, începînd cu decorul lui Gheorghe Mosorescu și continuînd cu jocul actorilor, care au creat cu bune mijloace caracterizante, laconice și suges-



„Șapte martori” de Peter Karvas.
În centru, Bujor Macrin

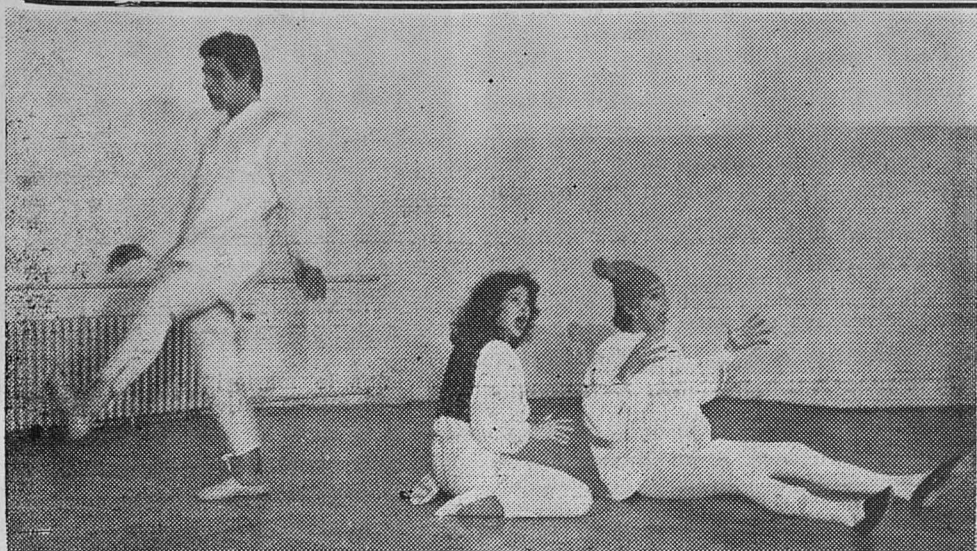
tive, tipuri, atitudini morale, mentalități în cadrul unei categorii tipologice mai cuprinzătoare, de mare importanță politică și ideologică, aceea a activiștilor de partid, dar și în cadrul altor categorii sociale, reprezentînd epoci revoluate. Un spectacol construit de Mircea Marin cu rigoare, cu claritate și austeritate totodată, cu puterea de a potența dinamica ideilor, de a da unitate caracterului mozaicat al textului — inevitabilă capcană, datorată dorinței autorului dramatizării de a țese în materialul dramatic toate firele epice ale romanului și de a coagula totul în jurul unei idei dominante, aptă a declanșa înfruntările și a crea și o stare de tensiune continuă: căutarea adevărului și triumful acestuia, în numele supremului ideal al revoluției socialiste: demnitatea umană. Avea, desigur, dreptate Natalia Stancu, care observa, în cadrul discuției de la A.T.M., că ațit dramatizarea, cit și spectacolul au acordat o pondere prea mare relației Alexandra Kudeanu-Anghel Tocsobie, impiedînd asupra echilibrului construcției și confruntării de idei. Dar ansamblul se constituie într-o reușită de nelăgăduit a teatrului, care a aliniat, în numeroasa distribuție, un șir de actori de prim rang, într-o remarcabilă omogenitate stilistică și angajare ideatică.

Mircea Valentin (ușor ritos, dar impunînd prin calm și reflexivitate în Dumitru Dumitru), Marin Benea (concurînd cu sobrietate un birocrat al sufletului ca Vi-sarion), George Custură (schițînd cu fi-

(Continuarea la p. 72)

Margareta BĂRBUȚĂ

TINERII, VIITORUL TEATRULUI ROMÂNESC



Scenă din spectacolul „Poveste“ (I.A.T.C. București)

A doua ediție a Galei Recitalurilor de Pantomimă, organizată de C.C. al U.T.C. și de Biroul de Turism pentru Tineret în stațiunea Piriul Rece, a prilejuit întâlnirea unor personalități ale vieții artistice din diverse domenii și prezentarea în concurs a unor tineri actori profesioniști și amatori, pasionați ai genului. Manifestarea și-a propus să stimuleze și să întrețină interesul pentru un domeniu cu statut deocamdată marginal. Scopul său a fost, credem, atins. Dintre oamenii de artă și cultură prezenți, câțiva au consemnat sub forma interviului, a notelor sau comentariilor impresii despre Gală. Le reproducem alăturat în dorința de a pune în dezbatere această inițiativă, pe cât de originală, pe atât de meritorie. Poate că astfel, la următoarele gale, numărul criticilor de specialitate va rivaliza cu cel al creatorilor.

Tradiție și pantomimă

Am auzit adeseori în ultima vreme afirmația că pantomima este un gen nou la noi, deși în „Anabasis“ există o descriere a unei pantomime jucate de războinici traci sub ochii lui Xenofon la începutul secolului al IV-lea î.e.n.

În perioada cuprinsă între tabăra grecilor de la Cotyora și tabăra de panto-

mimă de la Sibiu, pantomima poate fi întâlnită în teatrul popular tradițional (Mutul din dansul Călușarilor, pantomimele funerare cu măști de la Nereju-Vrancea, cele prilejuite de sărbătorile de iarnă — Urișii din Moldova de nord — sau de primăvară — Cucii în sudul țării). În aceeași perioadă mai sus amintită pantomima a fost practică și de personalități marcante ale teatrului românesc cum ar fi Ion Sava (care este și autorul unor mimodrame). Pantomina a fost prezentă în multe spectacole de teatru dramatic.

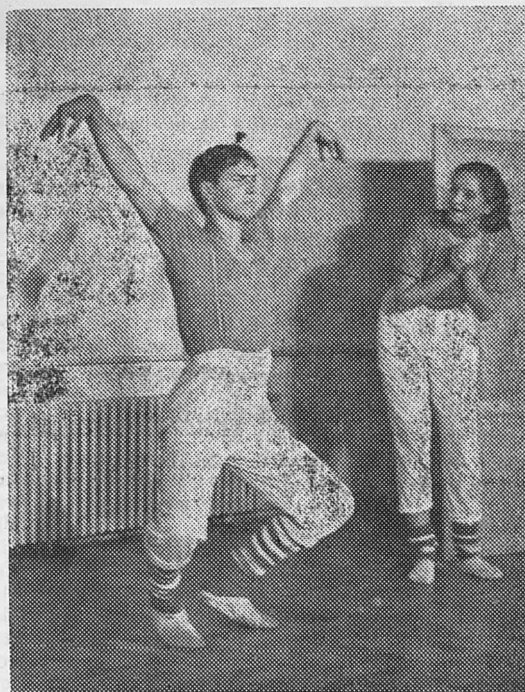
Pantomima
în
patru
scenarii
posibile



Grupul „Facies“ al Casei de Cultură a Tinerețului din Botoșani într-un recital plin de dinamism și imaginație : „Secvență“ japoneză...



...În tren



Altă „secvență“ japoneză



Grupul de balet „Contemp”
intr-un recital de înaltă tinu-
tă artistică



La Teatrul Tineretului din Piatra Neamț au existat momente de pantomimă memorabile în spectacolele **Tinerete fără bătrânețe** (regia Cătălina Buzoianu), **Zigger Zagger** (regia Cornel Todea), **Slugă la doi stăpîni** și tot aici Costin Anghel a pus în scenă un spectacol de pantomimă și dans (**Trepte**). Pantomima a constituit o preocupare constantă a Teatrului pentru Copii și Tineret din Iași, a Teatrului Studențesc „Podul” și în multe din spectacolele de la „Casandra” pantomima a fost bine reprezentată. Montările în genul *commedie dell'arte* au apelat în majoritatea cazurilor la pantomimă, ca și multe spectacole de balet sau dans modern. Istoria acestui gen la noi este deci destul de bogată, iar cunoașterea ei nu poate decît să contribuie la evoluția intelectuală a aceluia care practică această artă străveche.

Manifestarea de la Piriul Rece (excellent organizată de către C.C. al U.T.C. și B.T.T.) a scos în evidență faptul că în acest moment pantomima tinde să fuzioneze cu dansul și cu teatrul dramatic. Un singur spectacol de pantomimă pură

a fost prezentat în concurs: momentul „Păpușa” interpretat de Crenguța Hariton. Actrița a dovedit o pregătire tehnică serioasă, maturitate artistică, sensibilitate. În toate celelalte spectacole prezentate în concurs am asistat la imbinarea teatrului dramatic cu pantomima. Acest fenomen nu e grav dacă sîntem conștienți de el. Mișcarea actuală grupată în jurul ideii de pantomimă a determinat de fapt practicarea unui gen de teatru în care absența cuvintului rostit stimulează creativitatea actorului, îi atrage atenția asupra posibilităților de expresie ale corpului. Un exemplu de creativitate a fost spectacolul grupului „Facies” din Botoșani condus de către actorul Dan Puric, spectacol care a încîntat publicul prin noua temelor abordate, abundența gagurilor, ritmul susținut, bucuria jocului. Un spectacol viu, viguros, proaspăt, expresiv a unei atitudini creatoare, a unei atitudini personale față de realitate. Aceasta mi se pare o cale fertilă. Mergînd în această direcție, grupul de tineri conduși de către Dan Puric poate realiza spectacole importante, mai ales dacă va face

o selecție matură a temelor și mijloacelor de expresie.

Gala a mai pus în evidență și un alt aspect — deosebit de important: pregătirea profesională a studenților de la I.A.T.C. Spectacolul realizat de către Mihai Mălaimare cu studenții săi a ilustrat nivelul profesional la care se poate ajunge prin educația expresiei corporale.

Lipsa de idei, lipsa de expresivitate, lipsa de claritate, banalitatea, diletantismul, confuziile estetice prezente în unele spectacole văzute la Pîriul Rece pot compromite acest gen de teatru, pot îndepărta publicul spectator. Prezența activă a criticii de teatru profesionist, obiectivă și competentă, este absolut necesară într-o asemenea manifestare întrucît o serie de personalități marcante ale vieții artistice de la noi au prezentat puncte de vedere interesante și propuneri constructive. Manifestării, deși plină de contradicții, i-a lipsit conflictul (care, se știe, este o condiție a progresului). Privită ca atelier al tînărului actor, ca tabără de creație, ca întîlnire de lucru, Gala a fost excelent organizată. Dar condițiilor de lucru excelente puse la dispoziție de către organizatori ar trebui să li se răspundă cu o pregătire mai temeinică a spectacolelor.

S-a afirmat în acest festival că între teatrul de păpuși și pantomină este o strînsă legătură și că practicarea pantomimei îl ajută pe actorul păpușar în profesia lui. Dacă este într-adevăr așa, atunci ar trebui să fie valabilă și reciproca: actorii mimi se pregătesc pentru pantomină mînuind păpuși. Am fi cu toții fericiți să putem constata vreo influență benefică a practicării pantomimei asupra artei păpușarilor; dar ne lipsesc pînă acum exemplele. Pot da însă numeroase exemple de mari maeștri ai teatrului de păpuși care n-au făcut pantomină niciodată în viața lor. Este drept că au pictat, au construit păpuși, s-au uitat la televizor și au făcut poate drumetii, dar n-au putea să afirm că există o relație prea strînsă între aceste activități și meseria lor și că una ar fi cauza, iar cealaltă efectul. Deși a fost cîndva un funcționar care s-a lăsat de meseria lui și s-a apucat de pictură, totuși nu a stabilit nimeni legătura dintre cele două activități și nu cred că ar folosi la ceva. Eu sînt de acord ca alpinistii să mîncească orez cu lapte dacă le face plăcere, dar nu mă obligați să cred că acestea sînt activități echivalente și complementare.

Cristian PEPINO

Pseudojournal Pîriul Rece

Colocviul de la Pîriul Rece — un apendix la Gala Recitalurilor de Pantomimă — a debutat sub semnul teoriei pure. Avînd ca invitat dansul (Grupul „Contemp“), Gala și-a vădit ipso facto convingerea teoretică a necesității într-unirii celor două arte desprinse cîndva din ceea ce Zielinski a descris sub denumirea de triuna horeia (amalgam de poezie, muzică și dans, în care dansul, „horeia“, avea rolul crucial).*

Liana Tugearu, deschizătorul de cuvînt, a citit un contrapunct — poate necesar — în două pagini axat pe „diferențele specifice“, pe ceea ce separă acești gemeni biunivitelini: dansul și pantomima. Improvizarea în teoretician al pantomimei este inevitabilă atunci cînd vrei să privești cu o distanțare metodologică un fenomen care face primii pași în sensul unei apropieri de critică. Aflată abia la a doua ediție, Gala nu se află totuși abia la al doilea său pas înspre această întîlnire; inflcărații pantomimi reușind o „ardere a etapelor“, o rapidă maturizare artistică și teoretică.

La nivelul id.ilor, încrucișările de florete — mînuite cu artă

* T. Zielinski — S. Srebrny, Literatura starozytny Grecyi niepodległości, I, 1923

Știința și miracolul meseriei noastre

Cu Dan Puric

— Dan Puric, tocmai am văzut la „Cassandra” spectacolul de pantomimă Secvențe pe care l-ai realizat împreună cu un grup de tineri din Botoșani și cu care știu că v-ați prezentat și la Gala de pantomimă de la Piriul Rece. De unde a venit ideea acestui spectacol?

— Ideea a venit de la instructora Elena Hariuc de la Casa Tineretului din Botoșani — o mare iubitoare de frumos, de artă. După ce a venit ideea, au venit copiii...

— Cine sînt copiii?

— Să-ți spun numele lor, nu? Dana Tapalagă, Carmen Ungureanu, Vlad Ivanov, Daniel Badale, Duiu Onofrei și fetița Joana Hariuc. Sînt membri ai cercului de pantomimă care funcționează la Casa Tineretului. ...Uite, vreau să-ți spun următorul lucru: toată cunoștința mea în materie nu ar fi dat rod dacă nu aș fi înfîlnit niște naturi creatoare în stare să asimileze rapid și să se bucure de ceea ce au învățat — NU SĂ EXECUTE! Înflînirea cu acești minunați copii a fost o relație în care am dat și am primit reciproc. De aceea spun că spectacolul a

fost făcut împreună și, dincolo de toate stîngăciile inerente vârstei și lipsei de experiență, de timpul scurt de lucru, fericirea mea este că din el a rezultat ceva esențial: **bucuria creației!** Asta demonstrează că există talent pentru exprimarea în acest limbaj care la noi încă n-a fost investigat decît foarte timid.

Aș dori să scrii o idee a mea de credință (pentru că mi s-a reproșat că nu folosesc codul exact de pantomimă — ca și cînd ar fi fost legiferat o dată pentru totdeauna de o personalitate!!!) — după o minunată expresie a lui Beethoven: **Nu există lege pe care să n-o încalci atunci cînd există loc pentru mai frumos!** Dincolo de asimilarea limbajului tradițional — obligatorie în etapa de ucenicie — este vital pentru noi, la ora actuală, să re-formulăm acest limbaj în funcție de dimensiunile spiritualității noastre. Concret — pe mine m-a pasionat extraordinar (și subliniez: acest spectacol este doar o etapă!) să transpun în spectacol umorul românesc, care face parte din ființa noastră și reprezintă o latură a atitudinii noastre în lume. Vorba lui Nenea Iancu: noi avem atîta umor încît putem da întregii Europe!

— Cum ai ajuns la pantomimă?

— Primele lecții de limbaj în pantomimă, de ceea ce se poate numi „gramatică corporală”, le-am primit la I.A.T.C. de la minunata profesoară Victoria Moidovan; din ea cunoștea limbajul clasic, știința mișcării: a judeca în acțiune, a gândi cu trupul... Apoi am continuat cu colegul meu, actorul Ionel Mi-

și sportivitate (iată o altă întru-unire fericită), au transformat colochiul într-o mică sărbătoare a spiritului. Bogdan Ulmu, în mijlocul acumulărilor heteroclite de șpan rezultat din încercările multiunghiulare de „așchiere” a subiectului, a rămas în memorie prin folosirea unei prese sintetizatoare, conglomerind spiralele aserțiunii într-un bloc compact, coerent. Sintagma „Cercului de cretă caucazian” ar valida, după el, în „disputa” celor două arte pentru atribuirea unilaterală a mijloacelor pantomimei, adevărata „mamă”, arta din care s-a născut cealaltă, prin gestul unei renunțări constructive, capabil să împiedice sfișierea „copilului” revendicat.

Profesorul I.Sălișteanu, veritabil Proteus, vorbește ca un dansator despre dans, ca un pantomim despre pantomimă, ca un pictor despre pictură, ca un artist despre toate, vădînd o admirabilă capacitate de pătrundere sincronă în interiorul ramificat al artelor întrunite. I. Cristoiu a făcut un competent semn de aducere pe o terra ferma a unor probleme ce păreau că țin de imponderabil (profesionalitate, profesie, profesiune de credință etc.), într-o necesară chemare ad res. Făcînd salturi de 99 de picioare între citate (bine reconstituite din memorie) din Mircea Eliade, M. Gorki, Brâncuși, a surprins Dan Puric, prezent cu un spectacol izbutit.

hălescu (un mare talent în materie), și împreună am căutat să aprofundăm ceea ce am învățat. În perioada stagiului am lucrat singur. Dar ceea ce consider foarte important privind mentalitatea față de acest limbaj — poziția de pe care faci această artă — mi-a clarificat-o unul dintre marii noștri pedagogi de teatru, profesorul Ailenei Traian, sub îndrumarea căruia am realizat două recitaluri (**Jocul și Muzică și pantomimă** — ultimul, alături de Mathe Göző de la Filarmonica din Botoșani) și căruia mulți actori din tinăra generație îi sînt datori. Am urmărit împreună idei cum ar fi: dezinhibiția ca atitudine creatoare în fața vieții și apoi reconsiderarea naturii proteice a actorului. Pentru mine contactul cu profesorul Ailenei Traian este atât de important deoarece din nealului să cred că naturii creatoare a actorului, îl reinvestește cu o demnitate aproape pierdută — cea de „rege al scenei“ din perioada commediei dell' arte.

— Există, văd, pregnantă, ideea pantomimei ca limbaj individualizat. Este arta actorului într-un moment în care are nevoie de întoarcerea la acest limbaj?... În fond, de ce faci pantomimă?

— Sincer: eu fac pantomimă ca să pot vorbi! Pantomima este o stare de comunicare prin intermediul „gestului“ ca semn al sufletului și poate de aceea calea cea mai directă de comunicare de la om la om. Deci — din nevoia de a vorbi dincolo de starea de suferință a adevăru-

lui care este uneori cuvîntul.

Ideea centrală este că în pantomimă trupul nu mai este sluga sufletului, ci chiar reprezentantul lui. Trupul nostru este o minunată plasmuire a naturii, pe care noi o neglijăm, sau am uitat-o în existența noastră de zi cu zi, în care cu picioarele mergem, cu miinile mîncăm... Pantomima este redescoperirea unui țărîm uitat...

Există o dimensiune a pantomimei pe care eu o numesc **pantomimă comportamentală** și care reproduce acțiuni fizice, atitudini, comportamente omenești, bazîndu-se pe „mimesis“ și exprimată tehnic prin puncte fixe, poziții izometrice, izolare corporală, și există o altă dimensiune a pantomimei — pe care eu o numesc **pantomimă poetică** și în care o mină întinsă poate să devină un vers, corpul întreg — un poem; este acea pantomimă care te face să transcenzi condiția umilă a trupului și să redescoperi virtuțile lui inițiale. Așa cum în cea comportamentală mîna mîmăului trebuie să aibă memoria obiectelor, a atingerilor concrete, în cea poetică trupul trebuie să aibă memoria bucuriilor și suferințelor sufletești. Prin această pantomimă se ajunge la simbol. Cele două genuri nu se exclud; ele coexistă în aceeași măsură în care coexistă viața cu poezia și au nevoie una de alta...

Pantomima este o artă care, ca orice artă, reflectă realitatea, însă nu cu umilința servilă a oglinzii, ci cu modelul ideal în față, avînd drept scop permanent reabilitarea condiției noastre.

Afirmația lui Eliade: „Romantismul este o poziție în Univers“ pîeda în favoarea unei pisici neorealiste al cărei olfact suferea într-o sală de așteptare, truvai pus pe banca acuzării de către juri. Ioan Tugearu a vorbit cu profesionalitate despre amatori. Adina Cezar — într-o secvență practică a colocviului — ne-a demonstrat, printr-un mic laborator de tehnică Martha Graham, de ce a obținut calificativul „très bien“ pe diploma ei conferită de „Schola Cantorum“ din Paris. Liliana Iorgulescu a avut un schimb de păreri „tehnice“ cu Mihaela Mălaimeare pe tema incongruenței deliberate a unor mișcări într-o coregrafie. Subsemnalul a prezentat o lucrare din anul 1973 (an al începutului), un sel de „antet“ al grupului „Contemp“, pe muzică de T. Albinoni, explicînd cum îi înțelege din perspectiva actuală demersul cvasiinconștient de atunvi.

Tema colocviului, „Aspecte educative ale spectacolului de pantomimă“, a fost trăită, în fapt, de toți participanții, care au recunoscut că au avut fiecare în parte ceva de învățat de la ceilalți și cu toții de la spectacolele prezentate. Incitat de interesantele debateri, am redeschis acasă „Despre dans“ a lui Lucian din Samosata, din care citez în continuarea temei colocviului: „4. Lykinos: Dacă e să vorbesc fără ocolișuri, eu de la teatru mă reintorc cu mult mai înțelept, așa încît pot să privesc cu o pătrundere mai mare lucrurile vieții. Mi se pare potrivit a-ți aminti însuși versul

— Dar celălalt mod de expresie? Ce ți-a oferit scena de la Botoșani în cei trei ani de stagiatură pe care tocmai i-ai încheiat?

— Am debutat în Bacalaureații (de Constantin Axente) — un spectacol care vorbea despre adolescență, pe care l-am iubit foarte mult și care mi-a dat mari satisfacții. Tot în regia lui Eugen Traian Bordușaru, a urmat *Mătrăguna* (de N. Machiavelli), iar după ea o experiență artistică de o factură mai deosebită: musicalul *Romeo și Julieta* la *Mizil*, în regia actorului Mihai Mălaimare.

— În privința colaborării cu un regizor a existat o întâlnire?

— Da! *Cercul în patru colțuri* (de V. Kataev), regia a aparținut lui Laurian Oniga. Întâlnirea a fost esențială în mica mea carieră și experiență artistică pentru că m-a marcat în munca mea cu mine. După părerea mea (și fără să vreau să supăr pe nimeni!) este cel mai puternic regizor din tinăra generație. M-a provocat și am sondat împreună dincolo de limitele obișnuitului. Un asemenea regizor cred că este absolut necesar pentru tinăra generație!... Am făcut apoi, tot în regia lui, *Truffaldino din Slugă la doi stăpîni*; nu știu dacă spectacolul a fost foarte bun, dar ne-a marcat pe toți. De-asta mi se pare important contactul cu Laur — un spectacol lucrat cu el presupune ori înfrîngere, ori victorie, în nici un caz, mediocritate! Acest lucru declanșează în tine, interpret, o stare de criză... creatoare. Din acest punct de ve-

dere — și nu numai — a lucra cu Laur este un privilegiu!

— Să vorbim și despre film?

— ...Eu am făcut filme, dar n-am făcut roluri în film... Cred că mai bine ar fi să scrii altceva: am un gând care mă urmărește tot timpul de cînd am început să fac această meserie, ceva care în momentele de neliniște și descurajare vine și-mi dă forță: bucuria jocului! Ea mi-a fost dăruită an de an în Institut de către marele actor și profesor Dem Rădulescu. Un om care poate recunoaște dintre mai multe persoane ființa creatoare, care știe s-o crească, fără a-i dărîma inițiativa, fără a-i strivi personalitatea cu propria-i mare personalitate, bucurîndu-se de inițiale izbinzi ale elevului ca de propriile-i mari bucurii, certîndu-te fără să te lovească, iubindu-te fără să-ți arate — acela este după mine un mare pedagog.

Șansa mea a fost întâlnirea cu profesorul și artistul Dem Rădulescu! De ce spun „șansă” — pentru că de la un profesor poți învăța multe lucruri folositoare ce țin de „știința” meseriei (și pe care le-am învățat!), dar dincolo de ele există ceva care se nvață la nivelul afinității sufletești, ceva ce se transmite prin contaminare, fără cuvinte, și ceea ține de miracolul sau misterul meseriei noastre, ceva prin care un pedagog se poate instala în sufletul tău ca un părinte într-o meserie. Și de aceea profesorul Dem Rădulescu este părintele meu întru teatru!

Interviu realizat de Mihaela BURDA

*lui Homer care ne spune că privitorul «s-a întors desfătut și cu știința sporită»***

Poate în aceeași idee de îmbinare a celor două arte, participanții au hotărît să facă puțină mișcare (8 km) de la Piriul Rece pînă la gara Predeal, pantomîma arătîndu-și eficiența în rapiditatea cu care primul șofer a înțeles din semne dorința noastră de a ne despovăra de bagaje.

Ca o curiozitate, power play-ul colocviului l-a jucat cuvîntul „ușă”, rostit de 150 de ori de Ioan Tugearu și o dată de Mihai Mălaimare la „închiderea” lucrărilor.

★

Lipsită deocamdată de o muză (Ausonius, sec. IV e.n., considera că Polymnia ar putea fi muza pantomimei, chestiune discutabilă), „Gala Recitalurilor de Pantomimă” și-a găsit în schimb în entuziasmul Mihai Mălaimare un veritabil musoget.

Sergiu ANGHEL

** Vezi *Odiseea*, XII, 264—265.

Profesie, profesionism, pantomimă

Profesie, fiindcă indeletnicirile artistice ale celor prezenți la Piriul Rece între 9 și 12 octombrie 1988 sînt baletul, pictura, regia, actoria, mînuirea păpușilor, critica și, bineînțeles, ...pantomima.

Profesionism, fiindcă participarea în concurs a unor artiști neprofioniști a dat naștere unei îndelungi și pe alocuri amuzante controverse privind statutul amatorilor și dreptul lor de a rivaliza cu cei „de meserie”.

Pantomimă, fiindcă sub acest generic s-a desfășurat gala, ca pentru a demonstra cit de multe cuvinte se pot isca în afara scenei, pe marginea unor reprezentații a căror regulă de bază este tocmai lipsa cuvintului.

Așadar, Gala Recitalurilor de Pantomimă de la Piriul Rece a reușit câteva originale performanțe. În primul rînd, înțîlnirea profesioniştilor din variate domenii artistice, reuniți în dialogul despre o artă a interferențelor. În al doilea rînd, confirmarea faptului că pasionații pantomimei nu prețetă să-și împărtășească patima, urmărind permanentizarea și continuitatea domeniului în circuitul cultural românesc. (Existența taberei de pantomimă de la Sibiu, a grupului de tineri din Botoșani, condus de Dan Puric, a tinerilor de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică conduși de Mihai Mălașmare este, în sine, revelatoare.) În sfîrșit, punînd problema condiției amatorului, ca și pe cea a condiției profesionistului, gala a oferit prilejul unor parțiale clarificări, din felurile unghiuri de vedere. Însemnătatea competiției s-a cristalizat ca urmare nu atît în calitatea reprezentațiilor, cit în comentarea lor de către asistența mai mult sau mai puțin avizată.

Un film realizat la Cluj și intitulat *Atelier 7*, în care grupul de pantomimi condus de Kovács Ildiko prezenta câteva aumere clasice ale genului, a fost un junct de reper necesar pentru necunoscătorii rigorilor tradiționale ale pantomimei. Prin raportare la acest film participanții la concurs par (în marea lor majoritate) să fi trădat convenții specifice domeniului. Astfel, recitalurile au adus pe scenă uneori mai mulți interpreți, au folosit benzi vorbite sau benzi muzicale, au sacrificat exclusivitatea modalităților corporale de expresie în favoarea unor inovații care să mărească dramaticitatea anecdotică. Nu cred însă

că aceste modificări de convenție să fi urmărit altceva decît extinderea granițelor între care pantomima devine spectacol. Așa cum nu cred că amatorii din Botoșani ar fi evoluat cu mai multă acuratețe, dinamism și originalitate dacă ar fi fost studenți la Institutul de Teatru. Sau profesioniști. Discuția rămîne însă în aceste privințe deschisă. Sau oțioasă. Splendida demonstrație (teoretică și practică) a profesioniștilor grupului de balet „Contemp” (Adina Cezar, Liliana Tudor, Sergiu Anghel) care a încheiat această gală a gestului mă obligă să recunosc ceea ce unul dintre participanți observa la un moment dat: „Atunci cînd nu mai poți vorbi, atunci cînd cuvintele nu-ți mai sînt suficiente, începi să dansezi”. Iar pantomima se dezvăluia și ea ca o artă de dincolo de cuvînt. Să-i oferim așadar, într-un spațiu al tăcerii, după spusele lui Italo Calvino, „dreptul la existență”.

Corina ȘUTEU

**Fotografiile din grupaj :
Sorin LUPȘA**

PALMARESUL GALEI RECITALURILOR DE PANTOMIMĂ

Piriul Rece, 9—12 octombrie 1988

MARELE PREMIU :

Spectacolul Năluciri (Teatrul de Păpuși din Sibiu)

PREMIU DE INTERPRETARE :

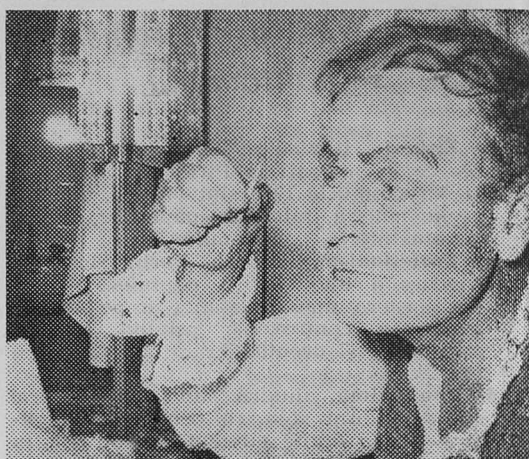
1) Spectacolul Șeșvențe (Grupul „Facies”, Casa de Cultură a Tineretului din Botoșani)

2) Recitalul Păpușa (Teatrul de Păpuși din Ploiești, interpret: Crențuța Hariton)

3) Ex-aequo, recitalul Ușile (Teatrul de Stat din Sîntu Gheorghe, interpret: Ionel Mihăilescu), recitalul Fantezie (Teatrul Național din București, interpret: Eugen Cristea)

PREMIUL SPECIAL AL JURIIULUI

Spectacolul Poveste (I.A.T.C. București)



Valoarea expresiei

Christian Maurer

Foto : Ileana MUNCACIU



SECVENȚE ANTOLOGICE
DIN SPECTACOLUL...



...„Trei surori” de Cehov

la Teatrul Național din Timișoara

www.ziuaconstanta.ro



Irina (Margareta Avram), Maşa (Larisa Stase Mureşan), Olga (Irene Flamann Catalina) şi Cebutikin (Daniel Petrescu) în finalul spectacolului

Un final memorabil

Cînd redacţia mi-a propus să comentez o „secvenţă antologică” din spectacolul *Trei surori*, versiunea timişoreană, am rămas descumpănit. Nu reţinuserăm vreuna cu prioritate. Am revăzut spectacolul şi impresia că nu avem de-a face cu un spectacol secvenţial mi s-a întărit. Montarea lui Visarion nu e fotogenică, nu invită la fotografiere. Nu incintă ochiul mai mult decît trebuie. Putem decupa mult, dar nici un decupaj nu este elocvent pentru tipul de creaţie realizat aici. *Trei surori* ai lui Visarion e un spectacol puternic, care îl descoperă pe Cehov din interior. Înainte de a fi o exhibiţie actoricească, e un eseu, înainte de a propune metafore, oferă un discurs coerent despre o lume, să o numim cehoviană. Pentru coerenţa discursului importante sînt toate „părţile”, toate secvenţele.

Observ că acest tip de creaţie este relativ rar, şi cînd scriu rar nu mă refer cu precădere la teatru: mă refer, în general, la tipul de creaţie care nu mizează pe metaforă, ci pe metonimie. Nu trăieşte din licitarea imaginii, ci din viziune. Nu exploatează resursele unui limbaj, ci devine, el însuşi, limbaj.

Fiindcă nu vreau să evit, totuşi, un răspuns, optez pentru finalul spectacolului. Cele trei surori îşi rostesc, împreună, monologul final. Cuvintele se suprapun, se adună, se risipesc unele într-aletele, într-un bocet ce trebuie să fie doar afit: un bocet, o plîngere, un limbaj dezarticulat. Sîntem pe o Vale a Plîngerii. Cuvintele nu mai pot rămîne ele însele. Nu mai pot exprima decît o durere prea profundă ca ea să fie doar a piesei. Odată plecaţi ofiţerii, odată încheiată sărbătoarea, putem asculta şuierul ameninţător al subteranei. Încheiat Cehov, putem să-l ascultăm pe Dostoievski. Inceînd sonorile fanfarelor, putem asculta acel *ex nihilo* pe care Sestov îl leagă, cu atîta încrîncenare, de numele lui Cehov. Şi cînd Olga (Irene Flamann Catalina) spune: **Surorile mele dragi, viaţa noastră nu s-a sfîrşit încă şi Dacă am şti, dacă am şti, dacă am şti!** înţelegem că şi pe această Vale a Plîngerii poate exista o umbră a speranţei. Afit mai rămîne: **Viaţa noastră nu s-a sfîrşit încă şi Dacă am şti.** Acestea sînt cuvintele care mai rămîn. Care au rămas în urma dezastrului. Ele sînt Arca

Dar mai rămîn cîteva cuvinte. De fapt, o interjecţie: **Tarara-bumbia.** S-au scris studii despre **Tarara-bumbia.** Este interjecţia care, rostită de Cebutikin (Daniel Petrescu), vorbeşte despre celălalt tip de revărsare în gol. Despre alt tip de inecţie. Vocea hîrîită a lui Daniel Petrescu, chipul emaciat al actorului vorbeşte des-

pre o uzură a omenescului. Limbajul s-a deteriorat, comunicarea nu mai e posibilă decât prin aceste ritmuri timpe. Așezat pe un scaun, în fața scenei, doctorul face trecerea către un public care poate percepe așa plinsetul lung, agonia celor trei surori. Între Beckett al limbajului dezarticulat și Ionescu al cuvintelor goale de sens, Cebutikin Ivan Romanovici trăiește, în deplinătate, înalul. Grupul surorilor îl prelungeste într-un necunoscut tulburător; medicul îl trăiește, cu fața spre public, lingă public. Ceiații au fost, el a rămas. El e nu numai agonia, el e moartea.

Cornel UNGUREANU

În jurul unui fotoliu din proscenium

Există, într-adevăr, în colțul drept al rampei, un fotoliu. Foarte aproape de limita scenei. Destul de departe de intrarea în spațiul scenografic — pătrundere liniară, îngustă, din scîndură: un fel de podeț din lemn, deci. Pașii celor ce vin, revin, pleacă, bat cadența, câteodată enervant de tare, astfel că mișcarea de du-te vino, a personajelor, nu poate trece neobservată. Sînt clipe cînd nimeni nu știe încotro trebuie să se îndrepte. Deosolairea de direcție e unul dintre semnele — sonore — ale nevrozei de așteptare. Apoi, cuvintele, valul de cuvinte, orgia spunerii, filozofardă, poetică, într-un ritm tot mai strîns, ridicîndu-se în atmosferă asemeni unui turbion. Pînă cînd surorile, nemaiștiind să se opună vîrtejului, vor începe să urce, câteodată, împreună, purtate de o chinuitoare vorbire, într-un discurs pus-tiitor, din care urechea nu mai poate recupera decât mici fragmente verbale, și care este un strigăt comun-patetic-disperat, sau o întrebare către destin...

Dar, există, în proscenium, un fotoliu retras întrucîtva din imaginea plastică, un scaun aflat la țărmlul dintre „aici” și „acolo”, pe granița undeii tăcute — care țese, întrețese, lucrează continuu, insidios —, caută figura și o găsește, pătrunde interstițiul sonorității generale, marele zgomot. Răstimpul dintre replici tinde să configureze, despre lumea celor trei surori, o poveste teribil de tristă, „de nerostit în cuvinte”, doar în gesturi care se

aplăcă, moale, unele spre celelalte, și în priviri subțiate, trimise în zadar spre o țintă — o speranță particulară —, lucind, parcă, în imediată apropiere... Nimic nu este, încă, la capătul drumului prin tăcere. Nimic decât solitudinea enormă, în care surorile au iocuit de la bun început, și care era în ele, în toți, în fiecare. Și atunci, cît de straniu se petrece totul, în acel cocon pentru fluturi de mătase, treieră, cutureieră pe dinăuntru umbriței sfere, construind ceea ce lusesse dintotdeauna cuprinderea dramei lor. Rezumata, poate, de neliniștita bolboroseală a lui Cebutikin, care privește amețit cioburile prețiosului ceas scăpat din mînă înainte să se consume sensul gestului întins spre obiect (il luase pentru a-l privi „cu încordare”): „Poate ni se pare numai că trăim... dar de fapt nici nu existăm...”

Zărea rotunjită a scenei, parte din cercănușul ce încondeiază universul surorilor, ca un perete perfect etans, cîteva trunchiuri de arbori uscate, un pian, în miezul lucrurilor din decor, e, undeva, spre fundal, cofrajul improvizatei pentru teatru în aer liber, între arlechinii căruia, odinioară — sau într-un oarecare moment din viitor —, sau tot timpul monologhează Nina Zarecinaia, „nimeni nu mai știe nimic”, deoarece instrumentul de măsură s-a făcut țândări, ca și existența, iar timpul devenit „totuna” abia mai ticăie, dincetro-încotro, „dacă am ști”... Iar fotoliul care există în proscenium e un loc surd: dialogul promisiunilor pe care și le fac Andrei și Natalia Ivanovna, în timp ce



Solionii (Ion Haiduc)

lumea dansează, nu se distinge, de fapt, nici ei nu vor mai înțelege, în curînd despre ce a fost vorba; deopotrivă cu Verșinin și Mașa, care promit acolo, în amăgitoarea oază de liniște figurată de scaunul retras ambianței, o altă desfășurare decît aceea la care vor asista... Nici un proiect nu rezistă. Nici o întîlnire. Mirosul mîinilor lui Solionii e impregnat în obiecte, în gesturi, în priviri, în cuvinte, în silabe, în litera scenariului rotund. De jur-împrejurul fotoliului din proscenium... În întreagă „secvența” celor „trei surori”.

Antoaneta C. IORDACHÈ

Ce-i spune Verșinin Mașei

Incendiul a fost stins. E greu de știut, numai după zarva stîrnită, dacă a fost pojar sau bagatelă. Nu-i exclusă bagatela, dacă ne gîndim că provincia cehoviană, depărtată de aștările capitalei, își face un eveniment din orice fiece. Oricum, e liniște. Acca liniște zdrențuită urmînd, de obicei, agitației inutile. Așezați de o parte și de alta a mesei, Mașa și Verșinin sînt singuri. Kulighin și Tuzenbah au adormit. Nu e singurătatea celor patru pereți, ci — grație imensului spațiu al scenei — singurătatea universului întreg. Verșinin îi vorbește Mașei. S-a apropiat de ea și, stringînd-o în brațe, mîngîind-o, îi vorbește întruna. Gesturile, cuvintele stau sub o patimă devastatoare. Se vede limpede că ele nu ajung tumultului care-l stăpînește pe bărbat. Despre ce-i vorbește Verșinin Mașei? Nu despre iubire, nu despre ei doi, cum te-ai aștepta după gesturi, ci despre viitorul omenirii: „Sînt încredințat că, peste două-trei sute de ani, lumea va privi înapoi spre vrenurile noastre cu groază, cu batjocură. Viața noastră de azi li se va pîrea greoaie, apăsătoare, stranie... (...) Și cum vă spuneam, ce viață frumoașă va fi atunci! Încîlpuiți-vă numai... Acum sinteți numai trei în tot orașul. Dar în generațiile viitoare, numărul celor de-o seamă cu voi va fi



Verșinin (Vladimir Jurăscu) și Mașa
(Larisa Stase Mureșan)

mare, din ce în ce mai mare... Și va veni vremea cînd totul se va schimba și se va trăi după cum gîndiți voi. Dar și voi veți îmbătrîni. Se va naște o lume nouă... mai bună, din ce în ce mai bună...

Secvența e semnificativă pentru forța întregului spectacol de a surprinde amestecul de comic și tragic din universul cehovian. Momentul e comic, pentru că, într-o astfel de situație, Verșinin ține un discurs despre viitorul umanității. Din acest punct de vedere, el se dovedește un tipic personaj cehovian. Ca toți marii satirici, Anton Pavlovici Cehov e un nemilos radiograf al vanității omenești. Nu i-a fost lui greu să observe că, în Rusia vremii sale, vanitatea lua înfățișarea dă-tului cu părerea. S-a spus despre eroii lui Cehov că vorbesc la nesfîrșit. S-a adăugat, cu titlu de subtilitate, că ei filosofează prea mult. Prin aceasta, Cehov e un lucid observator al timpului său. Rusia prerevoluționară e o babilonie de păreri. Se discută despre orice. Despre maica Rusie, despre eliberarea iobagilor, despre catar și împăduriri, despre nemurirea sufletului, despre tradiționalism și modernism în literatură. Aceste lungi și interminabile discuții au loc nu numai în cărți și broșuri, dar și în viața de toate zilele. Ele se desfășoară nu numai în capitală,

în redacții și cafenele politice, dar și în provincie, la ceaurile de pe terasă, la balurile anuale ale zemstvei, la mesele cu musafiri din județ. Nu numai publiciștii și scriitorii se arată îngrijorați de viitorul planetei, dar și boiernașii ruinați, actrițele ratate, impiegiații, judecătorii de pace, fețele bătrâne, gradele superioare din armată, învățătorii și medicii, literații moderniști și generalii în retragere. Doar mujicii n-au astfel de obsesii, apanaj exclusiv al inteligenței. Ei se mulțumesc să bea vodcă, să asude și să bată mătânii. Dar Cehov, ca orice mare scriitor, depășește simpla radiografie a realului social. El cată a surprinde, dincolo de acest dat cu părerea, vanitatea. Vanitatea de a avea o soluție, numai a ta, într-o chestiune morală, socială sau chiar filosofică, aprig discutată în acel moment. Vanitatea de a susține și impune în fața celorlalți acest punct de vedere. Puțin importă cum s-a format el. Puteam presupune, citind un alt mare radiograf al datului cu părerea, Ion Luca Caragiale, că e rezultatul literaturii și publicisticii ieftine a vremii. Important e faptul că acest dat cu părerea constituie rațiunea de a fi a personajului. În mediocritatea vieții depărtate de capitală, a avea un punct de vedere în problemele vinturate de ziare ca vitale pentru omenire înseamnă a te crede, o clipă, cineva foarte important. Comicul cehovian se întemeiază, ca orice comic, pe discrepanța dintre aparență și realitate. Eroii lui Cehov, asemenea lui Verșinin, își expun tezele privind chestiunile arzătoare ale vremii cu aerul că de ei ar depinde soluționarea acestora. În realitate însă, ei sînt niște mărunți provinciali. Discrepanța dintre ce sînt și ce se cred ei ca importanță stîrnește risul. O discrepanță asemănătoare vizează și domeniul moral. În nesfîrșitele lor filozofării, eroii lui Cehov sînt generoși, lirici, sentimentali. În viață sînt însă de un egoism feroce. Pe cit de buni sînt ei cu omenirea în general, pe atît de cruzi sînt ei cu semenii din jurul lor. Și nici nu e de mirare, dacă ne gîndim că, spre deosebire de omenirea teoretică, oamenii concreți le pot afecta interesele. Ca toți marii lirici, Cehov e un dușman neîmpăcat al sentimentalismului ieftin. El suspectează, și pe drept cuvînt, vorbele mari, tiradele sfărtoare, deplingerile abstracte, vîlul care ascunde, de fiecare dată, interesul.

Această secvență e însă și tragică. Ea reliefează o dominantă modernă a teatrului cehovian: imposibilitatea comunicării. Intreaga ființă a lui Verșinin e încordată pentru a spune ceva esențial despre el însuși. În locul acestei destăinuri tulburătoare, el se trezește rostind un text fără nici o legătură cu trăirile sale. Un text știut pe de rost, pe care l-a spus de cîteva ori pînă acum. Distanța dintre ce simte și ce spune eroul e categorică. Exage-

rînd-o, Alexa Visarion a vrut să facă evidentă pînă la șoc drama comunicării în lumea din *Trei surori*. Deși vorbește atît de mult, Verșinin nu spune nimic. Și nu numai pentru că, văzut îndeaproape, el e un personaj înstrăinat, falsificat de clișeele literar-publicistice ale vremii, dar și pentru că el nu poate exterioriza nimic din ceea ce trăiește. Asemenea tuturor eroilor cehovieni, Verșinin rămîne închis pentru totdeauna în singurătatea ființei sale.

Modern, fără a fi strident, spectacolul semnat de Alexa Visarion e un exemplu de lectură în adîncime a unui text clasic.

Ion CRISTOIU

Aveți-vă ca frații...

Cum cîțiva intelectuali se pronunță în ultima vreme critic, deloc ceremonios, în scris și în felurite orații, despre arta regiei, în așa fel încît reiese limpede că nu cunosc nici care e natura acestei arte și nici cum se săvîrșește ea în practică, aș reaminti că una din prerogativele meseriei e organizarea a tot ceea ce se petrece în scenă pe fluxul unei idei deduse din text. Din această idee-ax se ramifică ideile personajelor, ale mediului, cele ce diriguiesc conflictualitățile și gradările. Alexa Visarion, care a lucrat mult asupra dramaturgiei cehoviene, a făcut de pildă interesanta descoperire că oamenii din lumea orașului provincial al piesei *Trei surori* au legături fragile, friabile. Cel mai important argument rezizorul îl află în „copiii generalului”: între surori și fratele lor relațiile sufletești, dacă au existat vreodată, s-au tocit (despre cele intelectuale nu poate fi vorba), sentimentele familiale au fost măcinate de izolarea fiecăruia în sine însuși și de ratarea, de către toți, a cuplului: Olga e singură, celibatară trecută; Mașa are o căsnicie nenorocită și apoi un amor ilicit, de scurtă durată, care se consumă în exaltării factice, disperare și recădere în starea anterioară; Irinei îi este ucis logodnicul în preajma căsătoriei — căsătorie acceptată de ea fără nici o bucurie. După ce, deci, două din surori au avut parte, într-un fel sau altul, de imbecilii (nu prea cunoaștem biografia Olgăi, dar nu este exclus să fi trăit și ea cîndva o atare experiență), mai cade peste ele și pacostea unui frate nevolnic, fire încert, provocînd

Irina (Margareta Avram), Olga (Irene Flamann Catalina) și fratele lor, Andrei (Mircea Belu)



incercături, mizerii domestice, dovedind incapacitate de a înțelege ce se petrece în jurul său, aducînd sub acoperișul părintesc o harpie, soție adulterină lacomă și grosolană.

În admirabilul spectacol timișorean surorile nu par a comunica. Cehov îi scria lui Gorki că a creat trei eroine cu același tată și aceeași mamă, „dar fiecare trebuie să-și aibă genul ei”. Pe scenă, chiar astfel și sînt. Larișa Stase Mureșan zugrăvește cu excelență mintea scurtă a înamoratei Mașa, despre care propria ei soră mai mare va spune (nu cu tandrețe surizătoare, ci sec și ritos): „dintre noi trei, tu ești cea mai proastă”. Olga e lovită de blazare și are o nuanță de cinism în indiferentismul ei rece. Irina mimează a fi transportată, romantică, suavă, dar divulgă, din cînd în cînd, calculul, vidul sufletesc și chiar o anume mîrginire tivită cu meschinării. Ea nu trăiește tragic vestea funebră ce i se aduce, ci mai mult dezamăgită și cu un aer damnat; n-a reușit nici de astă dată... În sporovăiala lor continuă nu există propriu-zis aspirația spre dialog, astfel că nici nu avem decît rareori ocazia să le ascultăm vorbindu-și, confesîndu-se una alteia, căutînd realmente sprijin ori sfat. Preocupările lor sînt divergente — sau, cu puține puncte de interferență; de aceea, finalul, cînd fiecare bocește pe cont propriu o viață irosită, fără sens, e o interesantă surpriză, legitimată logic. Iar Andrei e mai rău decît un frate vitreg. Combinațiile lui oneroase sau prostești, care rui-

nează casa, supușenia timpă față de oribila-i nevestă, slugărnicia față de șeful său ierarhic — amantul Nataliei Ivanovna —, resemnarea suferitoare, într-un orizont definitiv închis, vor determina o ruptură clară cu surorile. Acestea nu le rămîne decît să-i acorde cea mai de jos comizațiune: nu-l mai întreabă nimic, nu-i mai cer nici o socoteală, nu-i dau nici un îndemn, au înțeles că nu mai au cu cine vorbi!

În acest sens, Alexa Visarion a creat o scenă absolut extraordinară: Andrei își ține discursul lăcrimos nu în fața celor trei femei, ci a paravanelor după care ele s-au culcat și de unde răspund arar, alene, greoi, ca în vis. E drept că sîntem în actul trei, după teribilul incendiu, cu alergăturile și emoțiile ce le-a provocat, într-un moment cînd — cum zice dramaturgul — „toți sînt oboșiți, aproape că dorm” și e „o atinosferă întunecată”. Dar în spatele paravanelor se simte nu sfortrea cît de cît binevoitoare de a asculta totuși, într-o clipă apăsătoare, o ultimă explicație, ci lehamitea totală. Se semnează aici, tacit, **despărțirea** definitivă a fiecăruia de ceilalți. Legătura de sînge s-a frînt, iese la iveală vioient relația definită de teribila noastră zicală (cum și cînd s-o fi născut ea?) „Aveți-vă ca frații și mîncați-vă ca cîinii”.

Valentin SILVESTRU

Paravane indicate de autor

Departe, o scenă improvizată rămîne, împotriva așteptărilor, nefolosită. Podeaua unui salon, o podea de scîndură frumos lăcuită, ca o altă scenă de teatru, este

despre o căsătorie stupidă și despre o iluzie cu care trăiesc lenes, fără o reală, imediată dorință (nu fac nimic să o păstreze și să o facă să fie ceva mai concretă), iluzia-vorbă, iluzia-gînd, vorbă și gînd ascunse după un paravan, un paravan pus pe o scenă...

Scena e pusă pe scenă, o scenă Adevărată, și paravanul devine o lege și lege a textului interior, ce se adună încet în spatele corpurilor de Actori, în spatele vorbelor, pe sub scaune risipite și în cor-



Andrei Prozorov (Mircea Belu)

înconjurată și pe cale de a fi înghițită de nisipul ce macină totul, transformînd totul în pustiu și nimic. Podeaua frumos lăcuită, traversată de oameni, așteaptă o petrecere, petrecerea se amîină, pianul uriaș stă inutil fără să cînte, un incendiu are loc mai departe, dar nici el nu reușește să schimbe, nu rîvnește, nu arde, scîndura rămîne intactă, pustiu rămîne pustiu, nici comic, nici tragic, dramele celor care traversează scena, aceasta clădită pe nisip, sau scufundată aici, sînt ascunse și mute, fanfara orașului se aude cîteva clipe de foarte departe, toată lumea așteaptă ceva, ceva nu se produce, nu se împlinște nimic și pustiu ne apasă prin vorbe.

Două femei se ascund, își acoperă chipul și corpul cu paravane, două paravane puse pe scenă — salon cu scîndura frumos lăcuită, și vorbesc fără patos cu adevărul lor măcinat de viața meschină. Două femei, Irina și Olga — vorbesc despre zvonuri, despre un doctor beat care bate podeaua (chipurile lor sînt brăzdate de gratii, dar ele nu se agită, vorbesc blînd și nici măcar gîndul lor nu se revoltă), vorbesc despre singurătate,

zile marelui pian inutil, se adună în nisipul din jurul scenei de lemn lăcuit sau lingă scena improvizată între copaci, refuzînd să urce deasupra, pe scenă, cu o încrîncenată cenzură, cu o mare putere de stăpînire. Aceasta e legea spectacolului. Aceasta este puterea lui. Paravanul din text devine metodă, instrument al unei maieutici anume, și textul rezistă în simplitatea aceasta, și spectacolul, refuzîndu-și spectacolul, trăiește cu o austeritate reală, nedemonstrată, cu o bărbăție mai rar înfîlînită pe scenă.

Paravanul lui Cehov, obiect-metaforă ce domină finalul actului trei, a devenit strategie de înțelegere și principiu de reprezentare la Alexa Visarion, în Teatrul din Timișoara.

Nici o explozie. Nici o fanfară. Nici dansuri, nici crize de nervi. Doar așteptarea decentă, doar cancanul ce macină totul ca nisipul, și efortul de a fi adevărat prin ridicarea Paravanului între scenă și sală.

Virtuozitate? Nu. Înțelegere a textului scris de Autor, printr-un Regizor.

Dragoș GALGOȚIU

Ultima dorință a condamnatului

La Cehov, scena despărțirii lui Tuzenbah de Irina, înaintea funestului său duel cu Solionii, ocupă ceva mai mult decît o pagină de text. În spectacolul lui Alexa Visarion — cîteva minute bune, lăsînd impresia că regizorul ar fi dilatat textul. În realitate îl joacă respectîndu-l aproape cuvînt cu cuvînt, oarecum pe îndelete, arătîndu-se destul de scrupulos și cu indicațiile de regie ale autorului, dar creînd simultan și senzația de concentrare, de densitate sporită. De altfel, întregul spectacol de la Timișoara — în ciuda aspectului său de maraton scenic — este caracterizat de această densitate, de eliminarea oricărui loc comun, într-atît regizorul reușește să încarce cu semnificație fiecare scenă.

Tuzenbah urmează, deci, să plece și să moară într-un duel, tocmai cînd reușise să ia hotărîrile capitale de care viața sa avea nevoie: va părăsi armata și se va căsători cu Irina: „Vom munci, vom fi bogați, visurile mele se vor realiza... Vei fi fericită”. Dar peste aceste solicitări ale viitorului flutură un voal negru. Irina a simțit ceva straniu în purtarea baronului („Nikolai... de ce ești atît de distrat astăzi?... Ce s-a întîmplat ieri în fata teatrului?” — întrebuse ea cu cîteva clipe mai înainte). Doi actori în stare de grație — Robert Linz și Margareta Avram — dau secvenței proporțiile unui dublu concert de vioară. Excelent pe tot parcursul spectacolului, Robert Linz l-a „făcut” pe Tuzenbah cu un mers legănat, parcă mereu bătut de vînt, cu gesturi nu întotdeauna coerente, în spatele cărora detectăm stîngăcie și timiditate (de unde și absența oricărei șanse în confruntarea cu Solionii). În această scenă gesturile par și mai dezarticulate, o nervozitate viscerală îl stăpînește, privirea i se îndreaptă spre toate punctele cardinale, de parcă retina ar vrea să rețină totul, și doar cînd cînd în cînd și spre Irina, pe furie, ca și cum i-ar fi interzis s-o privească pe săturate. Nu e interzis, dar n-o face de teamă să nu se trădeze, în timp ce în sufletul Irinei premoniția se instalează clipă cu clipă. Margareta Avram are și ea momentele sale de virtuozitate: ea simte tremurul interior, nările se dilată, privirea devine incandescentă, iar cînd face dureroasa mărturisire a incapacității afective („Voi fi soțit ta, îți voi fi credincioasă și supusă... dar de iubit... ce pot să fac?... sufletul mi-e ca un pian prețios și închis, a cărui cheie s-a pierdut!”), între vorbele și simțămîntele per-

sonajului se deschide o prăpastie: abia în acel moment Irina își dă seama cît de mult îl iubește, totuși, pe Tuzenbah și ce mult ar vrea să nu i se întîmple nimic rău. Cuvintele aparțin unui capitol deja epuizat în timp ce inima a deschis altul, nou.

Tuzenbah intuiește situația și acel „Spune-mi ceva!” de mai multe ori repetat, la tonalități diferite, devine o implorare de retractare a cuvintelor anterioare, speranța obținerii unei mărturisiri de dragoste. Cînd — înainte de a părăsi scena — cade în genunchi, sărutînd cu o frenezie disperată miștile Irinei, iar aceasta i le oferă fără rețineri, dîndu-i primele semne de autentică iubire, o adîncă tristețe pare să-l cuprîndă, pentru că el simte că aceste semne vin nu ca o speranță de viață, ci ca împlinirea ultimei dorințe a condamnatului la moarte.

Dumitru CHIRILĂ



Tuzenbah (Robert Linz) și Irina (Margareta Avram)



Kulighin (Miron Nețea)



Irina (Margareta Avram)

Andrei (Mircea Belu) și Natașa (Luminița Stoianovici)



Fotografiile din grupaj
Dorin STANCIU



Cebufikin (Daniel Petrescu)



Prezențe spectrale, într-un spațiu dezagregat...

Un tărîm al nevrozei

Alexa Visarion este, în această montare, dublul lui Cehov. Textului — un proiect impecabil săvârșit — parcă abia acum i-a fost hărăzită desăvârșirea. Iar desăvârșirea este o **implozie** orbitoare și rece. După ultima fulgerare dintre actori, înconjurul rămîne vid, purificat prin iradiere, și intangibil. După spectacol pare de-a dreptul incredibil că aceeași scenă ar mai suporta să fie populată cu hățișul înclăcitelor nimicuri disperate și ome-nești.

Personajele sînt transe: se slujesc de actori, istovindu-i ca pe niște hipnotizați. Asemeni unor aștri, ele nu au umbră. Diferența dintre ele fiind de luminiscență; strălucesc întunecos ori resemnat, jucăuș ori epuizant, pîlpiind agonici ori consolatori, zadarnic fremătînd ori gratuit patetic. Se autodevoră iradînd. Prezența lor pare lipsită de corporalitate; pur și simplu ele fiind — pe scenă se naște un ideal cosmos bîntuit de tensiuni abstracte siderale. Sînt **pustiitoare** cu cît se arată a fi mai dezarmate: înfășate într-o neputință universală, ele se consumă într-o calcinare nucleară din care au fost epurate reziduurile contingentului, ale lumescului. Dintre toate personajele, doar Natașa progresaază, doar ea străbate traiectoria de la intenție la realizat; dar și voința ei, capacitatea ei de a făptui se dovedește a fi **nimicitoare**: printre altele, își propune să taie aleea de brazi și să semene locul cu flori parfumate. Altminteri, celelalte prezențe — spectrale, inerte, suspendate, ca niște divinități definitiv sterile și preocupate doar de ele însele — sînt **devastatoare**. Ele se topesc, își epuizează energia pînă la dispariție, dezagregînd spațiul, făcîndu-l **deplorabil**. Dar această **mutilare** a spațiului nu este săvârșită fizic, nu e efectul unei furii destructive, nici urma vreunei cotropiri — e o mutilare provocată de **umilirea prin sfidare și ignorare**, prin **terorizare psihică**. Semnul schilodirii fizice în scenă este

mai întotdeauna fringerea verticalelor, doborîrea lor la pămînt. Excelenta scenografă Emilia Jivanov găsește o soluție salutară pentru a îmbrăca scena pe măsura celor ce se petrec în ea și **asupra ei**; conștient pe un **perimetru nevrotizat**. Realul obiect scenografic este suprafața scenei care trăiește o ciudată scufundare în milul frisoanelor, lăsîndu-se acoperită de ridurile unei mării albe. Așadar, scenografia este un **așternut suferînd** (de aceea spectacolul trebuie văzut de sus, din lojă; din această impusă plasare a spectatorului ideal, mai presus de orizontul personajelor, decurge privilegiul urei fastuoase detașări prin tristețe față de cele întimplate acolo, departe, jos, pe scenă). Cele patru acte sînt treptele descompunerii anulante a perimetrului. Întii, așternutul scenei pare o mirabilă insulă lucioasă, ca pardoseala sălilor de bal; doar pe marginile ei, cutele albe amenință cuviincios cu inundarea; mai apoi, dezastrul se petrece: epiderma sticloasă e acoperită de faldurile de alboare opacă, nesiguranța, dezordinea sălbatecă de pe laterale și din fundal invadează ireversibil, se cațără peste tot, pe mobilier, pe oameni, prin lumină; în final, perimetrul este aidoma unei grădini de mult părăsite: tronează rictusul, crisparea molatec, abandonul în nesiguranță și provizorie. Tot ce este mobilier vertical cunoaște și el o mișcare fals haotică; la început ordonează primitiv accesul spre avanscenă; în final sugerează un estuar deschis către fundal, spre o ieșire într-un larg care închide orice putință de salvare. Acest decor îndură masacrul teoretic săvârșit prin dezlănțuita logoree a personajelor; îmbătrînește zbîrcindu-se ca o cicatrice; spațiul e cel care moare încet, chircindu-și înfășișarea, absorbînd în el morbidețea atîtor speranțe și promisiuni aiuritoare, moare blind și izbăvitor în locul celorlalți și pentru toți, lăsînd să plutească deasupra lui o lumină derutată și împăcată cu sine.

Paul Cornel CHITIC

REPORTER ÎN VIAȚA TEATRALĂ

Umor, muzică și puțină sociologie la „Tănase“

Prin amabila rezervare de locuri din partea directorului Vasile Donose, intrăm simbătă seara la Teatrul satiric-muzical „C. Tănase“ din București. Sala, plină. Ne mirăm, pentru că spectacolul (**Varietăți pe portativ**) e vechi și lumea simte și nu se îngheștie dacă evenimentul nu e „în centrul atenției“. Facem prima constatare sociologică, deci: lucrurile s-au mai schimbat, publicul are încredere în „marea fabricii“ de umor și muzică. Cer un program de sală și un om de ordine îmi confirmă constatările: „n-avem, că spectacolul e vechi și distribuția s-a cam schimbat... pregătim o super-revista, atunci o să avem...“ În ciuda vechimii și a schimbărilor, afișul de la intrare arată proaspăt. La sfârșitul reprezentației aveam să constat, totuși, că Oana Sirbu ne-a zîmbit inutil de pe afiș deoarece pe scenă nu s-a arătat. Mă rog, pierderea a fost destul de mică față de cât de mare era fotografia.

Care-i publicul ?

Constatăm că la „Tănase“ vine, ca și pe vremuri, public eterogen. Femei sau bărbați, mame și soții în compania întregii familii (evident, și copiii, unii de vîrste fragede, am văzut și odrasle de trei anișori), perechi de tineri, chiar grupuri, în ținute dintre cele mai felurite, de la hainele de seară pînă la tradiționalul „deux pièces“: blugi și giacă. Unii așteaptă în hol începerea spectacolului și fumează.

Același om de ordine care m-a lămurit pe mine îi ajută și pe ei: „băieți, avem și scrumiere“. Tinerii se conformează, se dau jos de pe un pervaz de fereastră și aruncă resturile de țigări în scrumierele de aluminiu.

Intru în sală și dau să continui radiografia sociologică a publicului. Dar nu

mai am condiții. Chiar lingă mine, în rîndul doi, un tînăr în giacă de blană și blugi vorbește tare cu prietena lui, făcînd aprecieri care trădează pasiunea de a se da în spectacol. Îl aud: „Al meu are douăzeci de capete“. Să fie vorba de un balaur ? Tot el mă lămurește imediat : se ridică în picioare și strigă tare, ca pe deal, la coasă, către un prieten de la balcon : „Fane, și tu ai givisi ?“ De la balcon, Fane confirmă. Înțeleg că e vorba de un radiocasetofon JVS, produs în Hong-Kong („undă-a fost olimpiada“, precizează tînărul), și care urmează să constituie baza materială a unei petreceri pe care o va organiza miine seară. Pe tînăr îl cheună Pavel, dar prietena lui îl alintă Paul, „Paul, te rog, nu mai fi așa nebun, că mi-e rușine, te las și plec“. Dar iubirea e tare și ea n-a plecat, deși Paul a comentat tot spectacolul, dînd replici actorilor, apostrofînd cîntăreții, făcînd aprecieri profesionale la adresa balerinelor. Sociologic vorbind, ca să rămînem în ton, Vasile Murariu avea perfectă dreptate în „monologul unui moldovean“ : „drumurile moldovenilor de multă vreme nu mai duc la Roma“. Normal, a avut succesul scontat. Printre alte gînduri care mi-au venit în minte cu această nedorită ocazie, doar pe acesta îl scriu : actorul de la „Tănase“ n-are o viață ușoară în lupta educativă pe care o duce cu toți acești „replicanți“ (ca să băgăm în această oală și personajele unui celebru film al lui Ridley Scott).

Care-i genul ?

Ne referim, evident, la genul de spectacol. Teatrul satiric-muzical „C. Tănase“ este unic în țară ca gen de instituție. Ca o adevărată uzină de satiră, umor, muzică și dans, el produce toate genurile de spectacol : de la așa-zisul spectacol „ocasional“ (cum ar fi **Umor și muzică**, eveniment care s-a produs, recent, la Polivalentă) și pînă la spectacolul de revistă „scenarizat“, în care tot ce se „toarnă“ în scenă trebuie să fie nou sau să aibă legătură cu pretextul spectacolului (cum e **Savoy, Savoy**). Între cele două tipuri de reprezentații e loc de numeroase alte specii.

Pe vremea lui Alecsandri, teatrul se ocupa de îndreptarea moravurilor : cum, între timp, dramaturgia noastră originală a descoperit problemele general-umane, meditația filozofică, existențială, și altele, îndreptarea moravurilor a rămas, încetul cu încetul, doar în sarcina teatrului de revistă. S-a achitat, genia!, de această răspundere cel care astăzi dă numele teatrului la care ne referim. A făcut-o la același nivel și Toma Caragiu (mai ales în „revistele“ sau show-urile de

la Televiziune, semnate de Bocăneț), despre care puțini știu că a și înființat estrada din Ploiești, pe cînd era directorul Teatrului Municipal (prin 1957, parcă). Și vă asigur că tradiția acestor nume mari continuă. Chiar dacă săbiile satirei s-au mai tocit, avem și astăzi o pleiadă întreagă de actori de comedie care au trecut, cu succes, și pe la revistă. De la Dem Rădulescu la Marin Moraru, de la Radu Gheorghe la Vasile Murariu, există în toate generațiile de actori care activează astăzi pe scenă un microb al umorului cu adresă, ai satirei, al comediei care „ajută îndreptarea relelor”. De aceea vin oamenii la teatrul de pe Calea Victoriei: pentru că vor să rîdă, vor să audă cine sînt și ce probleme au, vor să vadă viața lor așa cum o reflectă umorul românesc. Și chiar dacă în sală se simte c-a venit iarna, chiar dacă orchestra sună sărăcut, chiar dacă unele „vedete” își etalează indeosebi ridurile, tot mai rămîne destul loc pentru minunatul umor românesc, care are — cu siguranță — o viață mai lungă chiar decît sistemul nostru solar.

De aceea, sociologic vorbind, ca să ne autoironizăm, teatrul de revistă are succes mereu: pentru că e un spectacol românesc. Și chiar dacă, la Polivalentă, Stela Popescu combate alături de Romica Puceanu, chiar dacă — la sediu — revista *Mi se pare că mă-nșor șchioapătă*, pe ici-pe colo, din pricina distribuției, chiar dacă — în spectacolul la care ne referim — se aude multe lucruri deja cunoscute, lumea vine cu plăcere pentru că se întilnește, în două-trei ore, cu tabloul complet al propriei sale existențe cotidiene. Și pleacă de la un astfel de spectacol rîzînd, dar noi știm deja că rîsul îi face pe oameni mai buni. Așa că, lăsînd baltă sociologia, să privim relaxați la *Varietăți pe portativ*. Noroc că titlul nu mai contează de mult.

Varietatea varietăților

Au prezentat acest spectacol de varietăți (adicăteala, cu de toate) Ion Mihail și Radu Stoenescu. Asta pe la început și parcă pe la sfîrșit. Apoi, unele numere s-au prezentat din off de o voce feminină, iar altele nu s-au prezentat deloc. Dar, cu toate rezervele cu care am plecat la vizionarea acestui spectacol (așa-i omul, n-are încredere în semenii săi, căci știe el că spectacolele se erodează pe măsură ce se tot dau), senzația finală a fost una plăcută, reconfortantă. Au contribuit la instaurarea acestei stări (cred că la toți spectatorii): Ciupi Rădulescu (în haz, cu vervă), Mihai Fotino (profesionist), Vasile Murariu (fermecător), grupul „Im-

puls”, Constantin Stănescu (multe calități), George Bunea și Jean Păunescu (ale căror voci și a căror vervă, din păcate, nu le-am întilnit la soliștii tineri).

Cînd se șjnte bine, omul devine îngăduitor. Dar nu într-o asemenea măsură incit să nu vadă ceea ce ar fi trebuit să vadă și alții.

Miruna Birău, prezentată pompos („acrița binecunoscută din filmele...”), a dezamăgit într-un monolog fără haz, aflat permanent în pericol de a cădea în aluzii de un gust indoielnic. Păcat, pentru că-i tînără și, poate, talentată. Gabriela Mihalcea, solistă tînără de muzică ușoară, a dat în tremurici la piesa a doua. Oare nu dirijează nimeni mișcarea soliștilor în scenă? „Duo Constantin” (prezențați ca iluzioniști!) ne-au arătat că un om poate înghiți douăzeci de lame de ras și că un bărbat poate schimba locul cu o femeie închisă într-o cutie ferecată cu două lacăte și o sfoară. Ambele trucuri au fost explicate, cu ceva ani în urmă, într-o emisiune de televiziune și prezentate și într-un almanah. Ca să nu mai spunem că primul număr a fost și complet neigienic: să inviți spectatorii din sală să-ți bage lamele în gură, mi se pare mult prea periculos, cită vreme Sanepidul cere ca vinzătoarele să impacheteze prăjiiturile folosind paleta.

Roxana Stănescu (distribuția dezavantajos), Patricia Grigoriu (cîntînd că bărbaiilor le plac femeile piinute), coregrafia Anetei Păunescu la piesa disco, Lucia Boga (fără talent în dactilografa gafeuză) și alții au confirmat că deși varietăți înseamnă „de toate”, genul rămîne greu de abordat cînd îl tratezi prea ușor. Și, cu toate acestea, cum spuneam, senzația finală a fost plăcută. Semn că ce era decalitate a rămas, ce nu — s-a uitat, că omul e generos cînd e bine dispus.

Creдем însă că atunci cînd se montează acest gen de spectacole, nu veselie și generozitatea țin loc de scenarist și regizor.

Teatrul „C. Tănase” are în această stagiune, evident, spectacole mult mai bune (și mai noi). Unele, le-am pomenit. Dar să nu uităm că spectacolul ține mai mult de o premieră, uneori mai multe stagii. Din respect pentru Tănase și pentru ideea care a dus la înființarea acestui teatru, să avem grijă, dragi colegi, de fiecare seară în care publicul vine să se întilnească cu satira, unorul, muzica și dansul. Uite c-am uitat de balet: ce-ar fi ca teatrul nostru să revigoreze odată coregrafia de revistă? Pentru că, deocamdată, ea nu există.

Mihai TATULICI

Valoarea expresiei

Mircea Diaconu

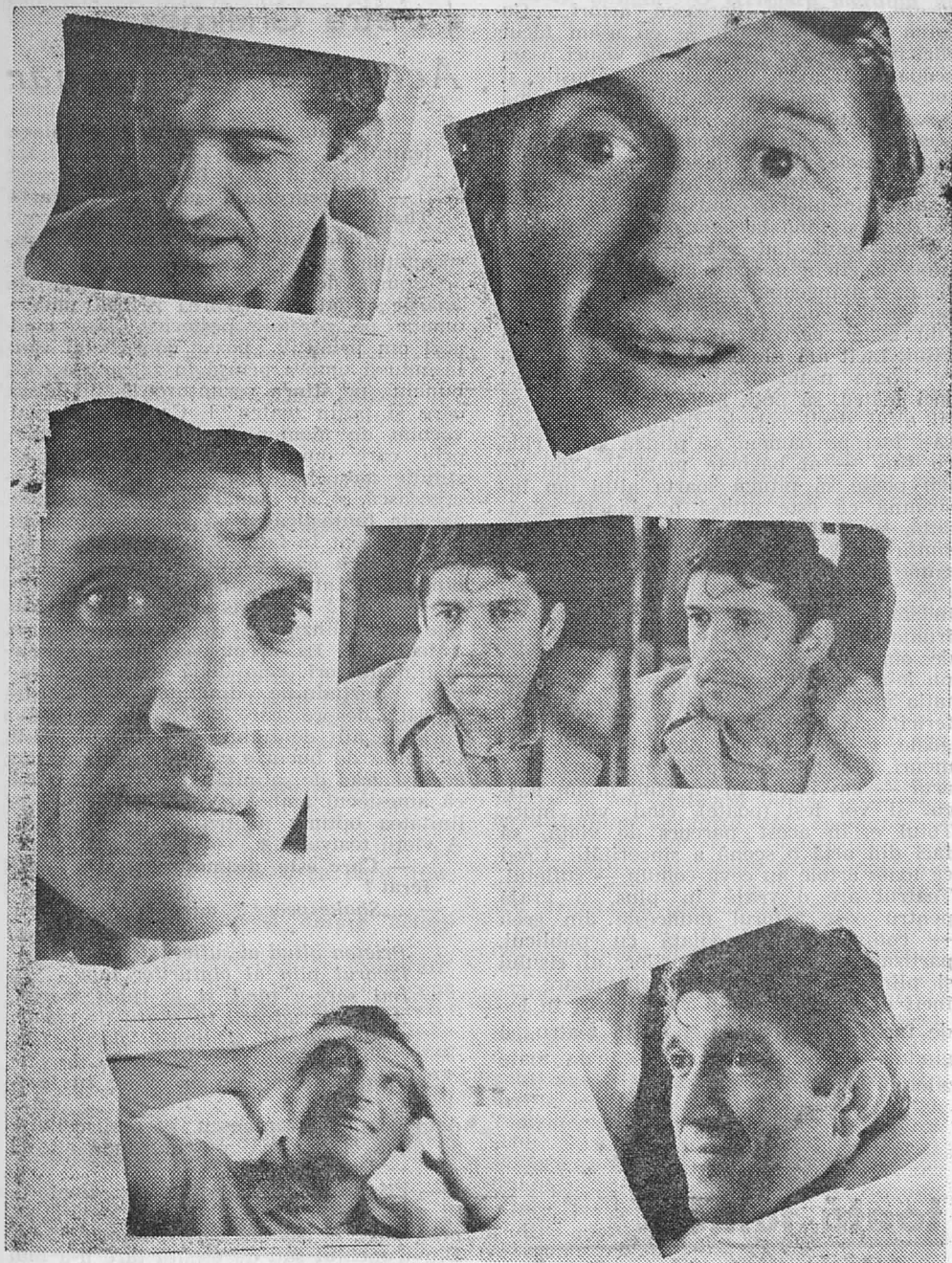


Foto : Emanuel PĂRVU

Gînduri

Puțini sînt copiii care, cînd încep să viseze, să nu se dorească actori... Cu mîna pe inimă declar — eu n-am făcut nicicînd excepție... și nici de visturi n-am scăpat. Îmi luam un scăunel, păpușile, și tot ce îmi mai folosea închipuirii și mă așezam într-un colț. Îmi cream astfel **scena** și, ore în șir, imaginam, eu și păpușile mele, lumea pe care mi-aș fi dorit-o. Nu comunicam nimănui, nu treceam prin nici o comisie, și, de la text la regie și pînă la scenografie, totul, dar absolut totul, îmi aparținea. Mai tîrziu, pînă în zilele noastre (ale mele), povesteam, convingeam, că la 15 ani am dansat pe scenă... dacă e adevărat ori nu, nu știu sigur, cert e că atît de mult am visat, încît am ajuns să-mi amintesc ceea ce poate n-am trăit... Să fii actor, să joci teatru, să poți, măcar o stagiune, să fii altul decît cel de fiecare zi, să poți să-i faci pe oameni să plîngă și să ridă cu tine — ai bagheta magică. Cînd un om poate să plîngă soarta altui om înseamnă că este atinsă o planetă nevăzută, sensibilă, a inimii celei bune într-o simțire... Aș vrea, chiar și acum, o stagiune măcar, să fiu actor, să am un rol care să-mi dea puterea să distrug răul în folosul binelui, uritul, în favoarea frumosului... aș umple sala cu dragoste de om pentru om... urîților (sufletește) nu le-aș da bilete de intrare la reprezentația mea, încît, măcar o stagiune, să fiu fericită... Ca pictor, nu sînt adepta artei goale, a artei înțelese doar de cîțiva mîmeuri. Nu îmi pun problema temei în artă — am intrat în ea cînd m-am născut și voi ieși (poate) cînd voi muri. Totul e, în acest parcurs de viață, să faci din artă o scenă a sincerității. Cred că toate artele au ceva comun — sufletul. Teatrul are o vrajă în plus, o vrajă pentru care actorul muncește din greu — confruntarea imediată cu publicul, partizan al trăirilor actorilor, al risului și plînsului și emoției purificatoare —, încît omagiul actorului vine firesc, în loc de încheiere — aplauze, ca în teatru, și gînduri bune pentru arta cea de toate zilele.

**toată lumea
iubește teatrul**

**toată lumea
iubește teatrul**

■ Petre Ghelmez

Actorii noștri au har

— Stimule Petre Ghelmez, vă place teatrul ?

— Ca fiecărui om : foarte mult !

— Ce reprezintă pentru dvs. arta Thaliei ?

— ...Oglinda teribilă în care oamenii, societățile s-au privit de cînd se știu. Se spune, de pildă, că desenul ar fi apărut o dată cu fixarea primei umbre umane pe peretele peșterii... Dar cînd acel om primitiv „poza“ confratelui său, iăsîndu-și umbra prinsă în zgîrietura cărbunelui, pe stîncă zgrunțuroasă, nu făcea oare și puțin teatru ?! Ca să nu mai vorbim de momentul dansurilor rituale, prin care omul dorea să imblinzescă stihiiile naturii, divinitățile... Antichitatea grecească, și nu numai ea, a luat oglinda aceasta fantastică și i-a pus-o omului cu putere drept în față. Și omul, văzîndu-se, a plîns ! Și ca să nu-l înfricoșeze de-a binelea, a întors oglinda, și omul văzîndu-se, a ris ! Între ris și plîns, cele două fețe ale oglinzii, se află întreaga istorie a teatrului. Iar drept vorbind, de cele mai multe ori, cele două fețe se suprapun, așezîndu-ne dinainte acel „risuplînsu“ despre care folclorul românesc vorbește atît de tulburător. Nu știu dacă lacrimile de bucurie și cele de durere au același grad de salinitate... Sînt sigur însă că amestecul ambelor categorii a dat salinitatea optimă pentru nașterea vieții... A vieții teatrului...

— Care este dramaturgul dvs. preferat ?

— „...Shakespeare ! adesea te gîndesc cu jale,

*Prieten blînd al sufletului meu ;
Izvorul plin al cinturilor tale
Îmi sare-n gînd și le repet mereu.
Atît de crud ești tu și-atît de moale,
Furtună-i azi și linu-i glasul tău.
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe“*

Asta a spus-o Eminescu, iar noi, ceilalți, de după el, nu mai putem spune altfel !

— Dar Caragiale ?

— Pe Caragiale îl știm pe dinafară. El e „de-al nostru“ ! Păcat că geniul lui, prea acut, o „închis“ calea, a epuizat-o... Din trunchiul său de esență tare n-a mai răsărit nici o ramură care să nu se ofilească. Ca să izbutească ceva, dramaturgii

de după el sînt nevoiți să apuce alte cărări. Pe cînd din trunchiul, la fel de viguros, al lui Eminescu au răsărit Argezi, Blaga, Bacovia, Nichita, chiar... Altă esență!... Eminescu a „deschis” calea... determinînd cu geniul său personalitate creatoră, lăsîndu-le să fie ele însele, latorozîndu-le, cum face Caragiale...

— **Dumneavoastră ați scris, scrieți teatru ?**

— După ce vorbim de Caragiale, o asemenea întrebare devine de-a dreptul periculoasă... Ocolești locul cît se poate mai pe departe... Deși, aceasta nu depinde întotdeauna numai de tine... Se pare că, fără să vreau, în unele poeme pe care le-am scris, s-a insinuat o anume dramaturgie, ca în această „Judecată” din care amintesc începutul :

*Privește, drept în dreptul privirilor mele,
Și răspunde-mi, Poezie !*

— *Ai mințit ?*

— *Am mințit ! Am numit stelele
Ochi neiertători ai Universului,*

Și ele nu sînt altceva

Decît niște biete furtuni de materie incandescentă,

Pierdute în spațiu.

— *Ai furat ?*

— *Doar sufletele oamenilor și ale lucrurilor,*

*Așezîndu-le în turnurile mele de abur.
Cum aș fi avut inima*

Să văd frumusețea pierînd,

Fără să lase vreun semn,

În trecerea-i,

Măcăr cît urma unei umbre.

— *Ai ucis vreodată ?*

— *Doar uneori, cu uitarea. Altmînteri*

Mi se întîmplă ceva foarte ciudat :

Chiar și tiranii care-și meritau moartea,

Pierînd în streang de pedeapsa mulțimii,

Sub cuvintele mele de foc

Au înviat, traversînd peste secole.

Sînt blestemată precum regele Midas :

Tot ce ating se prefăce !

Sînt cum replica îmi pune piper pe limbă, uneori, iar aceasta, se pare, ține, totuși, de teatru...

— **Ce părere aveți despre actorii noștri ?**

Nu este vorba de nici o exagerare. Actorii noștri au har : pot umple scena cu un singur gest, cu o singură replică ! Iar cînd mai întîlnesc și regizori de talia unor Liviu Ciulei ori Cătălina Buzoianu, ca să numim doar doi dintre ațîția care ar putea fi numiți, viața scenei începe să concureze viața...

— **Vreți să revedeți vreun spectacol din acest an ?**

toată lumea

iubește teatrul

— O, desigur : **O scrisoare pierdută** la Teatrul Mic, în viziunea lui Silviu Purcărete ; **Dimineața pierdută** la Teatrul „Bulandra”, în viziunea Cătălinei Buzoianu, și nu numai pe acestea.

**Dialog realizat de
Ioan VIERU**

■ Daniel Drăgan

Un fenomen cosmic

De ce iubim teatrul ? Iubim noi oare ? Iubirea este frumosul superlativ, cosmosul ! Dacă-l atingem cu aripa simțirii noastre, dacă reușim să-l clădim în noi și să ne dăm lui pentru o clipă, clipa aceea este divină. Dar ea nu se obține cu un bilet de cînsprezece lei și nici cu o invitație de favoare. Teatrul nu este doar o instituție cu cont la bancă, un pod plin de scripete și sfori, animat de o trupă de paiațe ambițioase și puse pe sfadă, nici chiar un templu populat de preoți și vestale. Teatrul e iubirea însăși. A vedea Teatrul este neîndeajuns. Teatrul trebuie vădit, gîndit și răs-gîndit, petrecut în ființa omului și a vremurilor, creat și re-creat, trăit și re-trăit. De toți. Și de ei și de noi. (Sau invers !) Altfel rămîne doar o nostalgie, în cel mai bun caz, un dor.

Și Teatrul nu ne este dat în fiecare seară, indiferent cine ar semna așful sau ar trage cortina. Teatrul este clipă rarisimă în existențele noastre. Rarisimă pentru că ea scînteiază numai la întretăierea liniilor de forță ale speranței și disperării, ale furiei și înțelepciunii, ale generozității și ambițiilor înversurate, ale durerilor ascunse cu pudori feciorelnice sau strigate cu glas de arhanghel.

Cortinele urcă, cortinele cad : Teatrul, cît e, deasupra vremurilor este, vremînd. Adună lașitate și vitejie, candoare și vigoare, adevăr și minciună — pe toate le toarnă și le întoarnă într-o ființare nouă, mai presus de cele ce-au fost. El e cutia de rezonanță a speranțelor nerostite, clopotul pus să ridice demnitatea omului tocmai la ora cînd el poate fi gata s-o piardă. Teatrul e fun din cădelnișele paradisului, scînteie rătăcită din vîlvățile infernului. El face și des-face de fiecare dată lumea întreagă ; Teatrul e un fenomen cosmic, e totul sau nimic.

Atît adevăr în teatru, cîtă frumusețe (Socrate !). Și cîtă frumusețe, atît iubire. Dar poate fi iubirea cuantificată ? Ea nu este nici multă, nici puțină. Ea este ori nu este. Atît !

toată lumea

iubește teatrul

DRAMATURGI ROMÂNI CONTEMPORANI

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



Tina Ionescu
Demetrian

I. Actriță, dramaturg, poetă.

S-a născut la 6 aprilie 1924 la Găiești, județul Dimbovița. Școala primară în orașul natal, liceul la București. În 1947, își ia licența la Facultatea de Litere și Filozofie din București. Între 1947—1951 urmează cursurile Facultății de Teatru din București. Încă din timpul studenției este angajată la Teatrul Național (din 1948), unde funcționează ca actriță, neîntrerupt, până în anul 1984.

Debutează în dramaturgie cu piesa *Alizuna*, reprezentată în 1969 pe scena Naționalului bucurestean.

E autoarea a trei volume de versuri (*Închinare lui Endymion* — 1972, *Această aibă, simplă floare* — 1980, *Cheia de iarbă* — 1986).

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1969, octombrie — ALIZUNA

Teatrul Național „I. L. Caragiale”. Regia: George Teodorescu. Scenografia: Elena Pătrășcanu-Veakis. Cu: Matei Alexandru, Constantin Rautău, Ovidiu Moldovan, Silvia Popovici, Lăzar Vrabie, Simona Bondoc, Ariana Olteanu, Ileana Iordache, Tina Ionescu-Demetrian, Viorica Petrescu, Catița Ispas, Aimée Iacobescu, N. Gr. Balănescu, Liviu Crăciun, Draga Olteanu, C. Diplan, și alții.

Piesa s-a mai jucat la Teatrul de Stat din Sibiu și a fost premiată la concursul de dramaturgie al C.S.C.A. pe anul 1969.

„Alizuna nu face decît să confirme o vocație dramatică și lirică deosebită. Tina Ionescu-Demetrian realizează, în scrisul ei, pe căile cele mai firești, sinteza creatoare a poeziei cu teatrul. În Alizuna este vorba de un felcior semilegendar, de un climat în care personaje suprareale trăiesc o povestie de un naturalism salvat însă de aura eternei poezii.” (N. Carandina — „Steaua”, decembrie 1959)

„Alizuna aminteste de seerile lui Victor Eftimiu și, mai departe, de Ondine a lui Giraudoux. Aceeasi utilizare fără prejudecăți a unor motive de basm și legendă populară (peșterii, drăgaicele), în cadrul unei metafore lirice și dramatice originale. Aceeasi investire a fantasticului cu sensuri apte să întregescă sfera realului, a omenescului. Aceeasi atenție acordată virtuților de expresie poetică și incantație a limbii.” (Natalia Stancu — „Scintila”, 1 noiembrie 1969)

„Tina Ionescu Demetrian se exprimă în dramaturgie cu o surprinzătoare simplitate și eleganță în elaborarea cuvintului scris: (...) ceea ce surprinde plăcut în cazul de față este tocmai prioritatea care se acordă expresivității și logicii cuvintului, iar pe un pian mai larg, limbajul propriu-zis teatral. Fraza are o anume mlădie poetică, o sonoritate și un ritm interior care o fac să fie gustată ca un produs literar de autentică valoare.” (Constantin Paraschivescu, „Teatrul”, 10/1969)

Alte opinii: M. Djentemirov — „Steagul roșu”, 4 noiembrie 1969; Sanda Faur — „Flacăra”, 8 noiembrie 1969; Victor Bibicioiu — „Munca”, 2 decembrie 1969.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

- *Coruna*, piesă istorică; *Antofir al lui Vioară*; *Alizuna*, Editura Eminescu, colecția „Rampa”, București, 1988.

IV. OPINII CRITICE GENERALE

„Legenda și istoria constituie substanța de predilecție a dramaturgiei Tinei Ionescu-Demetrian, care aduce, în tratarea lor, un aer poetic, distilat subtil, cu gesturi ușor hieratice, cu încrustări în cuvinte alese, cu ecouri din vechi litanii și scripturi populare. Limba românească minuită de această

poetă a verbului sună molatec și strălucitor, bucurînd adeseori urechea cu întorsături neașteptate, căutate și îndobște găsite. Un abur plutește deasupra personajelor, nimbîndu-le vitejia cu istețime, alteori cu înțelepciune, apropiîndu-le vederii, dar și ținîndu-le la cuviincioasă distanță. Se aud adesea misterioase șoapte venînd din genunea unei mitologii românești căreia aduceri aminte." (Paul Everac — „Un cuvînt de deschidere" la volumul citat)

Petru Ispas



I. Ziarist, prozator, dramaturg.

S-a născut la Buzău, la 30 martie 1931. Școala generală la Brăila, apoi liceul și Facultatea de Științe Juridice la București. Între 1945—1947 este muncitor la Fabrica „Biruînța" din București, între 1947—1951 este activist U.T.C. Face parte din colecțiivul care a editat gazetele „Tinărul miner" (în Valea Jiului) și „Tinărul constructor" (la Hunedoara) — între 1951—1952. Între 1952—1953 urmează cursurile de ziaristică, activînd apoi ca ziarist la „Scînteia tineretului".

În toată această perioadă colaborează în presă (la „Scînteia", „România liberă", „Flacăra", „Contemporanul", „Informația Bucureștilui" etc.), la Radio și la Televiziune.

Debut editorial în 1958 cu volumul de reportaje „Prietenii adevărați".

Debutul în dramaturgie în 1978 cu piesa de teatru pentru televiziune *Brigada romanticilor*.

Scrie piesele radiofonice *Fir de borangic*, *Valea cea frumoasă*, scenariul de film și e autorul unui volum de schițe și povestiri „Și a venit ziua", apărut în Editura Politică, București, 1972.

II. LUCRĂRI DRAMATICE REPREZENTATE

1978, 15 iunie — BRIGADA ROMANTICILOR

Teatrul TV. Scenografie : arh. Teodora Dinulescu. Cu : Horațiu Mălăele, Mircea Albulescu, Ioana Ciomirtan, Anca Alecsandra, Dan Condurache, Maria Floae, Valeriu Preda, Dan Vasiliu, Traian Stănescu, Cornel Coman, Mircea Cruceanu, George Oprina, Mircea Dascaluic, N. Gr. Bălănescu și alții.

1979, 17 iulie — MUSAFIRUL DE DUMINICĂ

Teatrul TV. Regia : Nae Coșmescu. Scenografia : Ion Oțiaru. Cu : Cornel Coman, Colea Răutu, Ștefan Radof, Flôrîna Cercei, Costel Constantin, Vlădîmir Găitan, Dana Dogaru, Sorin Medeleni.

III. LUCRĂRI DRAMATICE PUBLICATE

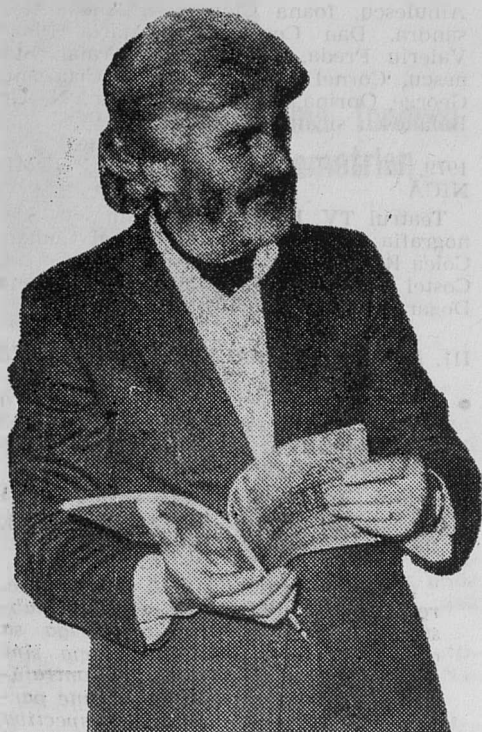
- *Trei zile de război după încheierea păcii*. Tragedie eroică. „Teatrul", 1/1983 (text amplificat al piesei radiofonice „Fir de borangic")
- *O fată*. Tragicomedie. „Teatrul", 9/1975
- *Un om util*. Piesă satirică (fragment). „Tribuna", 10/1986.

„Piesa aceasta (O fată — n.n.) e, realmente, remarcabilă atît prin substanța sa dramatică, prin intriga sa complexă, în mecanismul căreia sînt prinse personaje vii, defel contrafăcute, reprezentînd tipologii umane particularizate cu vibrație, din perspectiva unor atitudini morale distincte, cit și prin scriitura transparentă, cursivă, lipsită de artificii, deopotrivă de convingătoare și de sigură și la nivelul replicilor și la acela al situațiilor.

...Petre Ispas e un dramaturg de vocație, cu știință a compoziției și a creionării personajelor. El izbuteste să scoată semnificații morale și existențiale superioare din biografii simple, dintre cele care fac adeseori obiectul unor reportaje." (Ion Cocora — „Tribuna", 3/1986).

Adriană POPESCU

ROMÂNIA ÎN CIRCUITUL TEATRAL INTERNAȚIONAL



„Teatrul trebuie
să fie un sistem
de vase comunicante“

Între 11 și 18 noiembrie, s-a aflat în vizită la București directorul general al revistei italiene de teatru „Sipario“ — Mario Mattia Giorgetti. Oaspetele a avut întrevăderi cu membri ai conducerii Uniunii Scriitorilor, cu dramaturgi, critici, oameni de cultură și a asistat la spectacole ale unor teatre bucureștine. În continuarea unei asemenea întrevăderi — la care s-au discutat probleme legate de posibilitățile de colaborare româno-italiană în do-

meniul teatrului —, dl. Giorgetti a acordat revistei noastre un interviu.

— Ce ne puteți spune despre situația dramaturgiei italiene contemporane?

— În ceea ce privește dramaturgia, în Italia se constată un fenomen ciudat. Există un aer de criză, pentru că dramaturgii nu sînt în relații optime cu regizorii — și doar se știe că regizorii au devenit adevărații realizatori ai spectacolului teatral. Autorul se găsește oarecum izolat, pentru că nu știe cum să-și rezolve problema. Și care e problema lui? Problema e următoarea: ne găsim în fața unui nou mod de a face teatru, a unui nou mod de a scrie teatru, dat fiind că regizorii le cer autorilor simple pretexte, niște „materiale“, pe care apoi, după bunul lor plac, tind să le „spectacularizeze“, să le preschimbă în spectacol. De ce cer regizorii „materiale“? Pentru că azi, în Italia, teatrul se face cu mai multe surteri de mijloace de comunicare: cuvîntul a fost, într-un fel, marginalizat, împins într-o fundătură. Regizorul caută alte limbaje de comunicare, ce merg de la gestualitate pînă la utilizarea tehnicii, de la imagine pînă la sunetele amplificate de scriitura scenică. Și iată că, deodată, autorul nu mai are nici un raport cu cei care fac teatru. Regizorii, în ceea ce-i privește, nu mai au dorința de a-i insera pe autori în proiectele lor, astfel încît să-i stimuleze să scrie altfel un text teatral. Deci ne aflăm într-o situație de stagnare, de expectativă din partea dramaturgilor. În timp ce din partea cercetătorilor și a criticii există interes pentru a readuce teatrul la un teatru al cuvîntului, a recupera valențele poetice ale literaturii dramatice — atitudine care nu se bucură însă de favoarea celor ce lucrează în teatru. Aceasta e situația în general. În particular, mai sînt autori care tind să se propună ca autori literari, ca autori poetici; din păcate, însă, aceste eforturi se soidează doar cu niște texte care, în cel mai bun caz, găsesc calea spre publicare, dar nu pe aceea spre reprezentare scenică.

— S-a vorbit, de altfel, despre o criză a textului.

— E o criză reală, și din cauză că lipsesc obiectivele de atins. Azi, în Italia, autorii se află în fața multor probleme urgente, importante, care trebuie înfruntate cu limbașii cuvîntului, dar, cum spuneam, oamenii de teatru nu sînt sensibili la aceste probleme, ci, mai degrabă, sînt preocupați să se proiecteze pe ei înșiși în chip de creatori ai spectacolului. Dau un exemplu concret: să zicem că dramaturgul simte nevoia să vorbească despre problema drogurilor, una dintre cele mai dramatice probleme din Italia

de azi; iată o temă care nu poate fi tratată cu eficacitate decât printr-un teatru de analiză, un teatru dialectic. Asta nu găsește însă înțelegerea cuvenită la oamenii de teatru, care vor, în schimb, să „spectacularizeze”, să facă un teatru bazat pe efecte de surpriză, pe emoții tari, pe imagini „tari”, dar nu un teatru cu adevărat dialectic.

— Așadar, nu există o colaborare între regizori și dramaturgi.

— Cred că această colaborare nici n-a existat vreodată, în Italia, ca de altfel pretutindeni. E vorba, de fapt, despre două corpuri separate. De ce? Pentru că există o infatuare din partea regizorului, care nu se mai consideră un coordonator al spectacolului, ci primul său creator. Acesta ar fi un subiect de dezbatut, căci dacă regizorul tot se crede unicul realizator al spectacolului, atunci n-are decât să-și și scrie singur textele și nu să meargă în căutarea altor texte, manipulându-le, transformându-le, modificându-le (chiar și textele clasice) pentru a face din ele un discurs personal, de exhibare a calităților sale creative, mai degrabă decât un discurs de sensibilizare, de implicare critică a publicului.

— Atunci, care credeți că sînt perspectivele autorului dramatic?

— Cred că autorii italieni — dar și alții — trebuie să ajungă să participe la momentele decizionale ale spectacolului, să se situeze înăuntrul sistemului, să nu fie doar inși care oferă un text și apoi se trag liniștiți deoparte, ci să se implice ca oameni dispuși să colaboreze la această — dacă vrem — nouă scriitură scenică. Oricum, ei trebuie să fie întotdeauna izvorul mesajului, al momentului creativ.

— Și sînt ei dispuși la așa ceva?

— Cred că tinerii sînt, și pot să citez un exemplu concret în sprijinul afirmației; în Italia e pe punctul de a se deschide o școală, un laborator de scriitură scenică, unde sînt invitați tineri autori care să-și scrie ideile, temele, „pe scenă”, cu ajutorul actorilor, al mijloacelor tehnice, al spațiului. Ce vreau să spun prin „a scrie”? Cînd un autor are un subiect, poate să aducă la lumină prin actori, prin improvizații, exact desfășurarea ideii sale. Astfel, prin această experiență directă pe scenă, poate reuși să găsească limbajul — un limbaj compozit, alcătuit din cuvînt, gesturi, acțiuni, subînțelesuri — care să-i dezvolte ideea.

— Dar această nu afectează concep-tul de literatură dramatică?

— Ba da. De fapt, ne îndepărtăm de scriitura dramatică propriu-zisă. Acesta e fenomenul la care asistăm. Dincolo însă de diferitele limbaje (cuvîntul scris, acțiunea scenică etc.) teatrul este, prin excelență, un loc de comunicare — cu condiția ca publicul să identifice tipul de comunicare ce i se propune; or, intrucît obiectivul final e publicul, trebuie să încercăm să fim în sintonie cu necesitățile lui. Asta nu înseamnă că trebuie abandonat domeniul literaturii poetice destinate teatrului. Nu, e vorba de a găsi, încet-încet, un public care să se identifice cu un tip sau altul de teatru. Trăim într-o societate care tînde să se stratifice, să se „specializeze”. Televiziunea ne-a dăunat și în acest sens. În această societate, teatrul fiind activitatea unui cerc restrîns, va trebui să se apeleze la acest cerc restrîns în care opera teatrală scrisă găsește audiență. Teatrul se „parcelează”, se subdivide, se fracționează, creînd o mulțime de „pîrașe”. Adică, se fărîmîțează.

— După părerea dumneavoastră, care sînt cei mai reprezentativi autori italieni de azi? Și cei mai reprezentativi...

— În Italia, tinerii reprezentați sînt reprezentați numai fiindcă în numele lor se obțin consistente subșii ministeriale. Dar sînt realizări formale, adică finalizate numai pentru a încasa, pentru a pune mina pe aceste subșii. În această situație se află Giuseppe Manfredi, Renato Sarti, Elio Pecora, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli. Aceștia ar fi autorii italieni — tineri — care au ceva de spus, dar care nu găsesc decât un spațiu restrîns de reprezentare. Din păcate, sistemul de antrepriză — de producție, adică — apelează încă la așa-zii clasici, un mod sigur de a investi bani. Să nu uităm că ne găsim în fața unui sistem de producție diferit de al dumneavoastră, un sistem în care pînă și ministerul răspunde la logica „numerelor”. Adică, se premiază, mai mult decît calitățile, cantitățile. E o optică pe care nu o împărtășesc, căci, din păcate, nu se premiază proiectul, inventivitatea, calitatea artistică, ci rezultatele: biletele vîndute, numărul de reprezentații etc., independent de valoarea artistică.

— Și care ar fi „clasicii”?

— Cei știuți, de la Pirandello la Goldoni. Acum se profită excesiv de aniversări. Acesta a fost un an D'Annunzio, de pildă, pentru că s-au împlinit 50 de ani de la moartea lui. Aș vrea să precizez că e vorba despre o atitudine fundamental instrumentalizantă; ca toate întreprinderile care caută un câștig, și cele teatrale aleargă după acel subiect care.

în momentul respectiv, este cel mai „cerut”. Anul acesta a fost D’Annunzio. Ia anul va fi mai greu cu care alt dramaturg. Așezia „ă” fi „clasicii revalorificați”.

— Și „clasicii de azi”, ca să zicem așa ?

— Clasicii de azi... mă întreb care sînt. În dramaturgia noastră de azi nu văd autori care să poată aspira la titlul de „clasic”.

— Știu că în Italia se constată, în ultima vreme, o întoarcere a publicului la teatru. Am citit în ziare că sălile de cinema sînt goale, în timp ce...

— Da, publicul revine la teatru dintr-un motiv foarte firesc. Teatrul e făcut cu oameni, și omul dorește să „întilnească” alt om. Adică e vorba despre o comunicare directă, care dă un sens vieții. Aici, la București, am văzut teatre mereu pline, cu toate biletele epuizate, ceea ce mi s-a părut un lucru foarte, foarte frumos, lucru care, în Italia, o bucată de vreme nu s-a întimplat. Acum publicul italian revine la teatru, în primul rînd pentru că se simte agresat de televiziune, care, de fapt, nici nu mai e o televiziune de informare, ci o televiziune de reclame, nu mai e o televiziune de documentare, ci una agresivă, de jocuri stupide și, trebuie s-o spun, degradante. Publicul a ajuns să capete conștiința acestui lucru și reacționează, dorește să redevină stăpînul propriilor sale opțiuni. Televiziunea nu permite opțiuni. Cinematograful a intrat în criză tot din cauza televiziunii, căci și a te duce la cinema presupune o opțiune, inițiativa de a pleca de acasă pentru a merge într-un loc public. Și atunci, dacă are de ales între două astfel de locuri, teatrul și cinematograful, omul preferă să meargă la teatru, dacă nu de altceva, măcar pentru că astfel i se oferă prilejul de a se insera într-un moment colectiv, mai uman și mai complet.

— Se pare că asistăm și la reîntoarcerea la teatru a unor actori consacrați în film: Monica Vitti, Marcello Mastroianni...

— Această întoarcere e de analizat, în sensul că trebuie să ne întrebăm dacă ei chiar doresc să se întoarcă la teatru sau dacă o fac fiindcă sînt siliți la asta de criza cinematografului. Dar să admitem că o fac din proprie voință — ne bucurăm că se întimplă așa. Totuși, rămîine bănuiala că dacă cinematograful le-ar da din nou de lucru, s-ar reîntoarce probabil la cinema.

— Cum e privit actorul în teatrul italian de azi? Există un cult al vedetei sau actorii sînt folosiți ca un simplu instrument ?

— Trebuie să vă spun, în acest sens, că luna asta „Sipario” a seos un număr dedicat în întregime actorului, pentru că am constatat o transformare. Situația actorului, la noi, e tragică. Actorul de teatru se împarte între mii de sollicitări: dublaj cinematografic, publicitate, fotoromane, televiziune, film. E un actor „împrăștiat”, un actor pe pîncutul de a-și pierde propriul eu. Și toate acestea pentru că, în Italia, activitatea actorului e precară, nu e garantată de nici o instituție. Impresarul aleargă după actorul cel mai cerut de public nu pentru calitățile sale artistice — căci vedem cîteodată actori foarte populari care nu sînt mari actori —, ci pentru că are capacitatea de a aduce spectatori. Și, cum am spus, numărul de spectatori este ceea ce contează în primul rînd. Așadar, vedeta se naște ca vedetă mai mult prin publicitatea care se face în jurul ei decît prin calitatea a ceea ce oferă. Acesta — așa cum susținem în numărul din „Sipario” de care vorbeam — e un fenomen periculos, fiindcă tinde să lipsească publicul de acel element în care să se recunoască. Pe de altă parte, am văzut că aici, în România, publicul îi iubește mult pe actori, iar actorii sînt foarte sensibili la public.

— Dar ce face, practic, revista „Sipario” în privința celui alt fenomen negativ pe care l-ați semnalat, situația dramaturgiei contemporane ?

— „Sipario” își deschide în mod constant paginile autorilor dramatici italieni, ca și altor autori. Aș vrea să precizez că „Sipario” nu dorește să fie o revistă strict locală, de anvergură pur națională. Nu, „Sipario” e un instrument care aparține tuturor oamenilor de cultură, tuturor dramaturgilor, tuturor celor care lucrează pentru teatru. „Sipario” dorește, așadar, să-și lărgescă vederile, să acorde spațiu mai multor propuneri, chiar din alte continente, tocmai pentru ca să existe o confruntare de idei, de scriituri, de opinii, de calitate. Așadar, ca să apelăm la o imagine, „Sipario” trebuie văzută ca un „ring” în care pot urca mai mulți pretendenți la titlu, și cel care are mai multe lucruri de spus va avea cîștig de cauză.

— Revenind la arta spectacolului, care sînt regișorii italieni tineri care contează astăzi ? Dincolo, deci, de Ronconi, de Strehler...

— Da, să zicem de cei deja „îmbălsămați” ! Știți că în Italia există diverse moduri de a face teatru. Există un teatru

experimental, care acum are o mare audiență, e foarte căutat, și există un teatru de tradiție, un teatru așa-zis civic, public. Am spune că Strehler, Ronconi, Aldo Trionfo, Giancarlo Sepe sînt, într-un fel, clasicii noștri. Dar există regizori foarte interesați — Mario Martone, Memè Perlini, Sepe, care a obosit să stea printre „clasici”..., Giancarlo Cobelli... Trebuie să spun că nu creativitatea lipsește în Italia, poate că e chiar prea multă! Ceea ce lipsește, în schimb, e voința forțelor politice de a face din teatru un instrument de cultură pus în slujba colectivității. Instituțiile publice sînt practic absente în ceea ce privește această angajare, această menire, și prevalează, cum am mai spus, un teatru care tînde să transforme spectacolul într-o marfă, un teatru consumist. Trebuie să admit însă că e un consumism de calitate. Adică, impresarul a devenit abil, confecționează spectacole de receptare lesnicioasă, de lectură lesnicioasă, dar cu un grăunte de angajare care să nu-l expună unui refuz total din partea criticii.

— Spuneți-mi câteva cuvinte despre situația criticii.

— Situația criticii e tragică. „Sipario” a deschis o dezbatere și pe această temă, pentru că instituțiile publice au recurs la o operațiune care, în cele din urmă, s-a dovedit periculoasă. Ele au „fagocitat”, au asimilat propriii lor structuri și mulți critici calificați, care lucrează pentru cotidiene importante, dîndu-le sarcini specifice, sarcini de responsabilitate. Cu asta, criticul nu a renunțat la rolul său de critic și continuă să scrie critică, dar și-a pierdut din credibilitate. Căci cum am putea oare să-i credem pe un critic — care face parte dintr-un organism de producție — atunci cînd judecă un alt spectacol? Așa că s-a deschis o confruntare înierincenată între criticii „puri”, adică aceia care fac doar critică, și criticii-operatori culturali. Și sînt mulți dintre aceștia în Italia. Din punct de vedere strict omnesc, pot să-i înțeleg, pentru că nu întotdeauna criticul poate supraviețui doar prin munca sa și e normal să caute și o altă slujbă. „Sipario” nu urmează însă această linie, și a invitat și critici din alte țări să discute despre acest subiect, pentru că dacă noi nu încercăm să-i redăm criticii, în ochii publicului, credibilitatea, ponderea, capacitatea de intervenție, dacă nu-i acordăm, în presă, spațiul necesar pentru a-și îndeplini oficiul de reflecție, de meditație, iar nu de a face servicii de „promovare”, de...

— ...de publicitate...

— ...de publicitate — cînd spun promovare înțeleg publicitate —, dacă nu-i re-

dăm criticii toate aceste prerogative, vom ajunge să pierdem prezența unui element determinant pentru calitatea teatrului.

— Dar publicul italian cum privește critica?

— Eh, publicul — publicul care merge la teatru — rareori alege pe baza a ceea ce spune critica. Din două motive: 1. nu știm ciți oameni citesc de fapt critica, și 2. dacă o citesc, sînt întotdeauna suspicioși în privința judecății de valoare, tocmai din cauza acestei imagini a criticii, care nu mai e o imagine credibilă. Cred că publicul italian investește în acel teatru care îi oferă siguranță, adică se duce să vadă un spectacol pentru că e făcut de un anumit regizor și știe că acel regizor oferă un anumit produs, sau se duce să vadă un anumit actor pentru că de la acel actor obține un anumit „răspuns”. Oricum, investește mai puțin în elemente de calitate artistică — adică text, conținuturi etc. — și mai mult în „personaje publice” care fac teatru. Spectatorul vrea să fie sigur că nu cheltuiește banii degeaba, pentru că în Italia teatrul e scump.

— Dar publicul nu vrea să vadă pe scenă dramaturgie originală?

— Nu. Și tot din cauza faptului că nu vrea să-și riște banii. Există o rezervă în privința noului teatru, atitudine care-și are explicația sa: dacă, în anii '60-'70, publicul era dispus să meargă în locurile cele mai incomode, în pivnițe, în hangare, să stea în frig, pe simple bănci de lemn, pentru a descoperi noul teatru, astăzi nu mai vrea să riște. De ce? Pentru că în acel fenomen care, la început, era foarte frumos, creativ, pozitiv etc., s-au infiltrat elemente poluante care au coborît nivelul, au discreditat ideea. Care sînt aceste elemente? Există o întregă forfotă de actori — e foarte ușor să devii profesionist astăzi în Italia — care nici nu provin din școli, ci din experiențe ale unor grupuri de amatori care au beneficiat de o circulară a ministerului ce permitea oricărui cooperative să aibă acces la subșidii, astfel că toți cei ce aveau velleități teatrale s-au organizat în asemenea cooperative. Și, așa, nivelul ofertei teatrale a fost coborît. Am văzut actori care nu erau actori, regizori care nu erau regizori, spectacole care nu erau spectacole. Acestea au generat o neîncredere față de acest fel de teatru. Să sperăm că noua lege — pe care o așteptăm de patruzeci de ani — o să aducă un dram de disciplină, de selecție în ceea ce-i privește pe cei care fac teatru.

— Cît privește revista „Sipario”, am înțeles că doriți să faceți din ea o revistă internațională, cu o deschidere internațională.

— Da, „Sipario“ și-a manifestat deja intenția de a deveni o revistă cu o optică internațională. Căci, așa cum spuneam, nu putem face teatru fără a ne confrunta și cu alte realități. Teatrul trebuie să fie ca un sistem de vase comunicante, trebuie să aibă posibilitatea de a se compara, de a vedea ce se întâmplă în alte țări. Cred că asta trebuie să-și asume „Sipario“ ca principiu... principal. Pe de altă parte, nu ignorăm propriile noastre realități locale; ar fi absurd ca, dintr-o dată, să uităm ceea ce se întâmplă în Italia. Dar atitudinea de fond, să-i zicem, va fi aceea de a privi spre lume.

— În acest sens, îmi puteți spune ceva despre colaborarea cu teatrul românesc?

— Așa cum a făcut și cu alte țări — Polonia, Uniunea Sovietică —, „Sipario“ vrea să inițieze o relație și cu România. De ce tip? „Sipario“ încearcă să aducă la cunoștința publicului italian o parte din istoria teatrului românesc, noile voci de dramaturgi — tineri sau nu, când spun „noi“ mă gândesc la teme, la conținuturi; să creeze un fâgaș cu dublă direcție, astfel încât și în România să ajungă materiale și propuneri din Italia. Și, de fapt, în această scurtă ședere la București, am încercat să-mi concretizez prezența prin două operațiuni: pe de o parte, să stabilesc o înțelegere cu Uniunea Scriitorilor pentru a începe o colaborare care să angreneze dramaturgia și critica; pe de altă parte, cu ajutorul atașatului cultural al Ambasadei Italiei, prof. Urbano Urbinati, să aducem la București o mărturie pe care „Sipario“ a realizat-o — adică peste patruzeci de ani de teatru reflectați în

paginile revistei —, o expoziție care oferă o documentare asupra a ceea ce s-a făcut în Italia și chiar în lume după război și pînă acum și, o dată cu expoziția, întîlniri, conferințe, dezbateri în jurul unor personalități ale spectacolului, care pot fi un regizor, un dramaturg, un poet, un actor. Asta, pentru a stabili contacte între oamenii de artă.

— Ați văzut spectacole la București?

— Da, am văzut *Amadeus*, apoi *O scrisoare pierdută*, *Dimineața pierdută* și, la Teatrul Național, un... — dacă vreți, o mare pantomimă muzicală, dar asta nu intră, cred, în rîndul spectacolelor de teatru.

— E vorba cumva de Clovni?

— Da, asta era. Si am mai văzut și prima parte din *Drumul singurătății* de Schützler, tot la Național, la sala Amfiteatru.

În incheiere, aș vrea să spun, pur și simplu, că toate aspectele negative pe care le-am relevat în legătură cu teatrul italian nu sînt altceva decît remarci tinzînd să aibă o dimensiune constructivă. Nu trebuie cu nici un preț să ne amăgim, nici pe noi înșine, nici pe ceilalți. A critica înseamnă uneori a construi. În schimb, a fi ipocrit înseamnă întotdeauna a distruge.

**Convorbire realizată de
Alice GEORGESCU**

Întîlnirile revistei cu cititorii

Reșița

7 noiembrie 1988

Și-au dat concursul: Ion Lucian, Stela Popescu, Silviu Stănculescu, George Mihăiță (Teatrul de Comedie), Al Repan (Teatrul „Nottara”), Tora Vasilescu (Teatrul „Bulandra”), Adriana Trandafir (Teatrul Giulești), Alexandru Arșinel (Teatrul „C. Tănase”), Eugen Cristian Motriuc (Teatrul Mic), Paula Sorescu (Teatrul „Ion Creangă”), Luminița Stoianovici (Teatrul Național din Timișoara), dramaturgul Tudor Popescu, poetul Octavian Doclin, actorii teatrului-gază Damian Oancea, George Drăgulescu, Grigore Alexandrescu, Mihai Verbițchi, Valentin Ivanciuc, Emil Șerban, Coca Mihalache, Constanța Taraulca și Camelia Ghinea, regizorul Eugen Vancea, directorul instituției. Au participat: Ana Toboșaru, Sorana Coroamă Stanca, Margareta Bărbuță, Ion Cristoiu, Victor Ernest Mașek, Victor Bibicioiu, Florica Ichim, Dinu Kivu, Juieta Țintea, Liana Cojocaru, Coordonatorul manifestării: Victor Parhon.

În cursul zilei, actorii și criticii s-au întâlnit cu oamenii muncii de la Întreprinderea Mecanică Reșița.

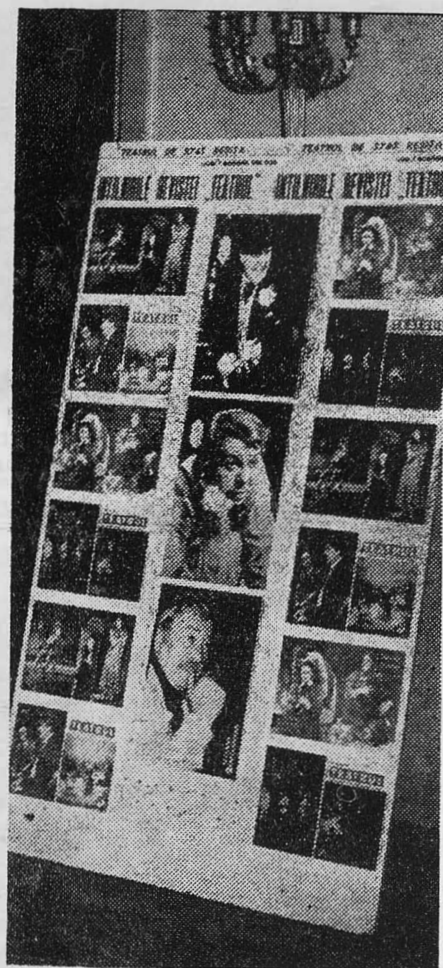
Partea I.

- Luminița Stoianovici (la pian — **Impromptu** de Chopin).
- Alexandru Repan (fragmente din **Craii de Curtea Veche** de Mateiu Caragiale).
- Adriana Trandafir (**Cosmetică** sufletească de Ecaterina Oproiu; **Basn** de Geo Bogza).
- Damian Oancea (**Răfuiele** de Marin Sorescu).
- Octavian Doclin (**Dinspre Eminescu** — versuri în lectura autorului).
- Luminița Stoianovici și Mihai Verbițchi (fragment din **Pădurea împietrită** de Robert Sherwood, în regia lui Emil Reus).

- Emil Șerban (moment poetic).
- Tudor Popescu (**Problemele păstoritului modern**, proză satirică în lectura autorului).
- Constanța Taraulca, George Drăgulescu, Valentin Ivanciuc (fragment din **Hoțul sentimental** de Tudor Popescu, în regia autorului).
- Stela Popescu și Alexandru Arșinel (momente și cuplete satirice).

Partea a II-a.

- George Mihăiță (microrecital de versuri).
- Tora Vasilescu (**Sonetul V** de Shakespeare, **Ceasul încrederii** de Veronica Porumbacu).



Acțiunile revistei „Teatrul“



Luminița Stoianovici prefațind întâlnirile revistei „Teatrul“ în acordurile muzicii lui Chopin



Alexandru Repan
reinviind poezia
Crailor de Cărtea Veche



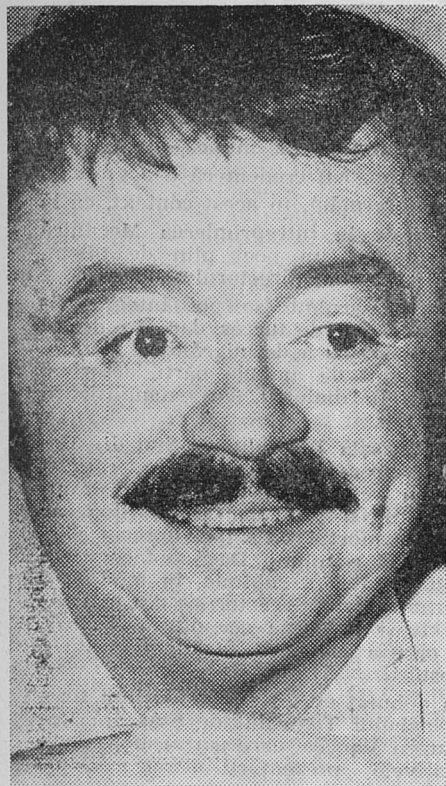
Silviu Stănculescu —
un periplu plin de
umor și nostalgie



Alexandru Arșinel
și Stela Popescu —
un cuplu antologic al
umorului românesc



Grigore Alexandrescu,
Constanța Taraulea,
Camelia Ghinea și
Coca Mihalache
într-o scenă din
Casa cu vise
de Petru Vintilă



Ion Lucian — strălucitor în pantomimă, *qui-pro-quo* și confesiune ironică

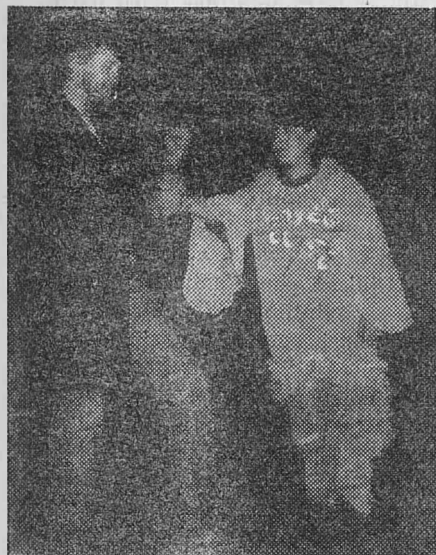


Adriana Trandafir — polivalența talentului actoresc

Tudor Popescu — specialist în „Problemele păstoritului modern”, și Eugen Cristian Motriuc — vervă, ironie, dezinvoltură și originalitate



Tora Vasilescu — o prezență la fel de atașantă prin cîntec și vers, și George Mihăiță, la fel de bun recitator al poeziei clasice și al celei contemporane



Luminița Stoianovici și Mihai Verbițchi într-o scenă din *Pădurea împietrită* de Robert Sherwood



- Coca Mihaela, Constanța Taraulea, Grigore Alexandrescu, Camelia Ghinea (fragment din *Casa cu vise* de Petru Viintilă, în regia lui Eugen Vancea).
- Luminița Stoianovici (*Vis vegetal* de Magda Isanos).
- Silviu Stănculescu (microrecital de versuri).
- Adriana Trandafir (ipostazele muzicale ale actorului).
- Eugen Cristian Motriuc (ipostazele umoristice ale actorului).
- Tora Vasilescu (ipostazele muzicale ale actorului).
- Ion Lucian (microrecital de pantomimă).
- Ion Lucian și Paula Sorescu (qui-pro-quo-uri).
- Ion Lucian (amintiri din teatru).

Întilnirile revistei „Teatrul“ tind să devină, tot mai mult, un fertil cadru de emulație profesională în spațiul în care scena și sala (actorul și publicul) se întilnesc, mereu, prin intermediul dialogului. Constatare întărită și de ultima „întilnire“, organizată în cadrul celei de-a 18-a ediții a „Zilelor culturii la Reșița“, manifestare cuprinsă în calendarul marelui Festival al muncii și creației „Cîntarea României“.

Avantajate repertorial (invitații se prezintă cu secvențe profesionale care-i definesc), ca varietate de stiluri interpretative (redacția nu invită niciodată la o manifestare doi actori cu profiluri asemănătoare), ca nivel valoric (sînt prezenți actori de prestigiu ori lîneri în plină afirmare), ca formulă de spectacol (sobră și expresivă punere în valoare a numerelor și personajelor care intră în scenă, realizare a criticului Victor Parhon, prezentatorul întilnirilor), manifestările revistei „Teatrul“ oferă celor prezenți multiple motive de satisfacție: de la descoperirea unui binecunoscut actor într-o ipostază nouă pînă la explicarea mecanismelor care compun actul teatral, făcută chiar de cei care contribuie la fericita lor funcționare.

Toate aceste constatări se pot exemplifica și la Reșița, acolo unde s-a produs, o putem spune, o întilnire reprezentativă pentru ceea ce redacția și-a propus și pentru ceea ce publicul așteaptă de la aceste acțiuni.

Manifestările au debutat la Întreprinderea Mecanică din Reșița, compania actorilor Ion Lucian, Paula Sorescu, Stela Popescu, Alexandru Arșinel, în final Silviu Stănculescu și George Mihăiță, oferind celor peste trei sute de muncitori prezenți un original și fertil schimb de experiență profesională, urmat de un regal de actorie. Ion Cristoiu, redactorul-șef al revistei, a

prezentat publicului mijloacele prin care revista intermediază diversificarea contactelor actorilor cu spectatorii, iar inginerul Adrian Marinescu, directorul întreprinderii, a făcut o substanțială informare despre rezultatele în muncă ale colectivului de aici. Nu credem că e o greșeală dacă vă informăm, în acest context, că la întilnirea de la Întreprinderea Mecanică s-a afirmat și un poet plin de talent, chiar în persoana directorului unității.

Celelalte secvențe se pot integra, firesc, în noțiunea de succes, dar ea e destul de săracă pentru a defini căldura și interesul existent de ambele părți, actori și muncitori, în dialogul (cu exemplificări) susținut aici.

Seara, în sala Teatrului de Stat din Reșița s-a petrecut cea de-a VII-a ediție a **Întilnirilor revistei „Teatrul“**. Fie și numai înșiruirea numelor invitațiilor ne scutește de efortul de a mai aprecia calitatea acestei reuniuni. Dacă o facem, totuși, este pentru a sublinia, în mod deosebit, atît contribuția actorilor din teatrul-gazdă cît și prestația corpului regizoral-tehnic care a contribuit la buna reușită a manifestării.

Ea a debutat cu un cuvînt de bun soșit al directorului Teatrului de Stat din Reșița, Eugen Vancea, care a transmis, apoi, prerogativele prezentării către Victor Parhon.

Luminița Stoianovici, tînără actriță a Teatrului Național din Timișoara, a fost prezentă în spectacol în dublă ipostază: ca pianistă, într-o sensibilă interpretare a unei partituri de Chopin, dar și ca parteneră a lui Mihai Verbițchi, într-o scenă expresivă din **Pădurea împietrită**.

Alexandru Repan binecunoscut actor al Teatrului „Nottara“ din București, a demonstrat încă o dată, în interpretarea prozei lui Mateiu I. Caragiale, un înalt profesionalism și o subtilă înțelegere a sensurilor textului.

Fostă actriță la Reșița, acum în trupa Teatrului Giulești din Capitală, Adriana Trandafir s-a reîntilnit cu publicul reșițean avînd mari emoții, dar și o egală dorință de a dovedi că timpul consumat înseamnă pentru un actor posibilitatea unor substanțiale acumulări. Monologul din **Cosmetică sufletească** de Ecaterina Oproiu, **Basmul** lui Geo Bogza și, în partea a doua, melodiile interpretate au făcut din prezența Adrianei Trandafir la această ediție a **Întilnirilor revistei „Teatrul“** un punct de mare succes.

Proaspete, surprinzătoare, sensurile pe care Damian Oancea, actor al teatrului-

gazdă, le-a descoperit în poezia lui Marin Sorescu. La același nivel de sensibilitate cu și prestația poetului reșițean Octavian Doclin, care a citit din versurile proprii.

Emil Șerban, actor reșițean, a îndrăznit și a reușit să prezinte publicului, cu succes, un poem-pledoarie pentru elevarea spiritului. Cit despre intervenția dramaturgului Tudor Popescu la această ediție a întâlnirilor; ea nu poate fi apreciată decât în linia calităților dramaturgiei sale: o replică plină de umor, de inteligență, șarjă satirică dobândind consistență prin caracterul tipic al personajelor.

Prima parte s-a încheiat cu un moment care va intra, cu siguranță, în antologia prezentelor la „întîlnirile” revistei. El a fost semnat de Stela Popescu și Alexandru Arsinel, care s-au fărâșat pe ei înșiși, în a demonstra publicului că talentul, bunul gust, aplombul și farmecul personal fac parte din bagajele lor de fiecare zi, că marii actori ai teatrului de estradă și de revistă sînt, pur și simplu, mari actori ai teatrului românesc.

Alte două secvențe de spectacol au aparținut actorilor teatrului-gază (i-am numit pe Constanța Tărăulea, George Drăgulescu, Valentin Ivanciuc, Coca Mihailescu, Camelia Ghinea, Grigore Alexandrescu), care au făcut în fața publicului reșițean, dar și a numeroșilor critici de teatru, prezenți cu acest prilej în sală, dovada că arta dramatică la Reșița merita mai mult interes decît îi acordăm, sporadic, în cronicile din presa centrală.

Cele două fragmente din **Hotul sentimental** de Tudor Popescu și **Casa cu vise** de Petru Vintilă au dovedit că Teatrul de Stat din Reșița se află pe drumul cel bun, punîndu-și realizările sub semnul calificății artistice.

George Mihăiță și Eugen Cristian Motreac, primul — actor al Teatrului de Comedie, celălalt — al Teatrului Mic, din București, au prezentat, fiecare, recitaluri lirice. George Mihăiță a mers în profunzimea sensurilor poeziei (Nichita Stă-

nescu, Marin Sorescu, Topirceanu, Minulescu, Ioan Alexandru), amintind astfel că actorul de comedie are și alte, nebanuite, resurse, în timp ce Eugen Cristian Motreac a parodiat cu talent un anumit „stil” al poeziei contemporane, în care devine posibilă confuzia între autori.

Prezențe marcante la **Întîlnirile revistei „Teatrul”**, Silviu Stănculescu și Ion Lucian au reconfirmat faptul că evoluția profesională a personalităților scenei românești se întemeiază, dintotdeauna, pe cultură, pe gust, că asunarea poeziei, profesiunii, pantomimei și textului dramatic se face în deplina cunoaștere a sensurilor acestora.

Un savuros supliment de qui-pro-quo-uri a fost oferit publicului de Ion Lucian, în compania Paulei Sorescu.

Am lăsat intenționat, la sfîrșit, consemnarea prezenței scenice a actriței Tora Vasilescu: complexă, plină de farmec, de temperament, Tora Vasilescu a încîntat publicul reșițean, demonstrînd valențe mai puțin cunoscute ale bogatului său talent.

Beneficiind de prezența la această ediție a unor reprezentanți ai forurilor locale de partid și de stat, a secretarelor A.T.M., Ana Toboșaru și Sorana Coroamă Stanca, precum și a unor membri ai secției de critică a A.T.M., a unor importanți publiciști de teatru din presa centrală, **Întîlnirile revistei Teatrul** de la Reșița au relevat, încă o dată, inepuizabilele resurse ale teatrului românesc, talentul polyvalent al slujitorilor săi.

Aplauzele de final ale unui public entuziast n-au făcut decît să confirme necesitatea ca **Întîlnirile revistei „Teatrul”** să se petreacă în cît mai multe locuri din țară.

Mihai MATEI

Acțiunile revistei „Teatrul”



Regizorul Dragoș Galgoțiu, întorcându-și numai gândurile spre actorii distribuiți în textul lui Horia Girbea

Cenaclul de dramaturgie

„Al treilea as“

de

Horia Girbea

Poetul și dramaturgul debutant Horia Girbea



Cea de-a doua ședință (24 octombrie 1988) a stagiunii cenaclului de dramaturgie al revistei, desfășurată, ca de obicei, în foaierul Sălii Majestic, a propus spre dezbateri nu numai textul unui nou (și bine) venit în dramaturgie (Horia Girbea — Al treilea as), dar, prin vîrsta și profesia celui în cauză (inginer, 25 de ani), a stabilit și două originale recorduri în materie. Fieroste, însă, că nu acestea au fost principalele merite ale serii, dar, în măsura în care vorbește despre preocuparea constantă și neobosită a organizatorilor de a descoperi și conduce spre luminile rampei noi și noi talente, preocupare vizînd deopotrivă clipa de față, ca și perspectiva mai îndelungată a teatrului nostru, ele se cuveneau, credem, remarcate. Tot așa cum demnă de relevat ni se pare și strădania actorilor Teatrului Gulești (George Bănică, Nicolae Urs, Sabin Făgărășanu, Irina Mazanitis, Mircea Crețu, Constantin Cojocaru, Corneliu Dumitras, Gelu Nițu), care, sub îndrumarea atentă și inspirată a regizorului Dragoș Galgoțiu, au realizat, și de astă dată, un spectacol-lectură atractiv — generoasă „rampă de lansare“ pentru un debutant și, în același timp, incitantă premisă pentru discuțiile aprinse, deși nu întotdeauna contradictorii, ce s-au purtat în continuare. Ca să vă puteți face o idee despre „deschiderea“ lor, ele au mers de la con-

testarea aproape absolută a textului, pînă la admiterea aproape necondiționată a lui (Laurențiu Ulici).

Discuțiile acestea, deosebit de animate, au fost prefăcute și de un interviu, pe care Aurelia Boriga i l-a luat tînărului autor. Teribilismul unor răspunsuri („Scriu poezie încă din liceu, dar nu mă țin bine minte data debutului“, „Merg foarte rar la teatru : ba, pot spune, chiar îl evit“, „In spectacol, teatrul își părăsește autorul“ etc.) trebuie pus, desigur, pe seama vîrstei autorului, așa cum a făcut-o, de altfel, de la bun început profesorul Horia Deleanu, care, oprindu-se apoi la piesa prezentată, a apreciat, în primul rînd, virtualitățile de scriitor de teatru pe care H. G. „le are în sine“ : „Jaconismul construcției, vivacitatea replicii, sigura conturare a personajelor, în special a Trișorului și a Generalului, tentante pentru actori“. Socotind că „acțiunea este bine condusă, deși în mare măsură previzibilă“ și găsind nu numai inutilă, dar și „periculoasă ideea decodificării rudimentare“, vorbitorul a mărturisit că i-ar fi plăcut totuși ca lucrurile „să se rezolve dinăuntru, și nu din afară, prin apariția Necunoscutului“. El a remarcat, de asemenea, atitudinea antimilitaristă a piesei. Constantin Radu Maria a arătat că, „dramaturgie vorbind“, nu este un text rău scris, în afară de

Acțiunile revistei „Teatrul“



Gelu Nițu, alături de „Spionul“ textului, Cornel Dumitraș

Profesorii Ion Zamfirescu și Romulus Vulcănescu



Un pilon al cenaclului, criticul Laurențiu Ulici



George Bănică în luptă cu sensurile așilor



Criticii de teatru Valeria Ducea și Horia Deleanu



Cronicarul cenaclului Ștefan Dimitriu

Acțiunile revistei „Teatrul”

ultima lui parte“; din punct de vedere tematic, și el l-a așezat „în rindul textelor pacifiste“. Analizând personajele prin prisma unui „relativism etic, ce exaltă — pare-se — individualismul“, C.R.M. a remarcat consistența dramatică a Trișorului, dar și insuficiența pregătire a apariției Necunoscutului — după el, „o prezentă absentă“. „Autorul a mizat pe calam-bur, și în replică, și în crearea personajelor“, a spus **Paul Mitulescu**, insistând apoi asupra faptului că „piesa este foarte interesantă, indiferent de modalitatea în care a fost scrisă“. Un punct de vedere bine susținut a adus în discuție și **Cristian Popescu**, în a cărui interpretare tema principală a piesei lui H. G. n-ar fi pacifismul, ci „problema puterii pusă în balanță cu problema libertății individuale“. Un reproș făcut colegului său de generație: dramaturgia acestuia este deocamdată „prea mult vorbită“. „Ne aflăm în fața lucrării dramatice a unui poet, pe care poezia nu-l mai satisface ca mod de comunicare“, a spus **Ramiro Sofronie**, remarcând, în continuare, „acțiunea lăconică, limbajul concentrat, cu idei de mare atractivitate și de oarecare elevație“. „La vârsta sa — a spus vorbitorul — H. G. a realizat foarte mult, și cred că poate fi socotit o „certă promisiune“. Pentru **Corina Șuteu**, însă, piesa lui Horia Girbea este „un exercițiu dramatic, care nici n-a avut pretenția să fie mai mult decît atît; el a pornit, cum singur mărturisește, de la un dialog, scris în urmă cu cîțiva ani, pe care l-a dezvoltat, în timp și spațiu, prin înscenarea unor situații existențiale“. În ciuda unei „linearități“ care „sare-n ochi“, vorbitoarei nu i-a scăpat „relativa originalitate a unghiului de vedere“, socotind însă că autorul „va trebui să străbată un drum lung, pînă cînd își va împlini destinul său de dramaturg. Deocamdată, prin puținătatea, la propriu și la figurat, a personajelor sale, ca și prin interesul special pentru dialog, avem de-a face mai mult cu un teatru de tip TV“. Remarcînd apoi „modul ingineresc“ în sensul bun al cuvîntului, în care Horia Girbea reușește să aducă în dramaturgie „un spirit limpede“, Corina Șuteu a apreciat „curajul autorului de a se arăta în lumina această vîrstă dramaturgică“. „Nu vreau să vă invit la elementă!“ și-a început **Paul Cornel Chitic** avîntatul său discurs, arătînd apoi meritele incontestabile ale tînărului dramaturg, care „porneste să scrie o piesă de teatru de la probleme de maximă generalitate și importanță“. Astfel, după părerea sa, „tema piesei nu este pacea sau războiul, ci relativitatea sloganurilor sub care se poate inscrie un conflict sau altul, demonstrîndu-se astfel faptul că, în ultimă instanță, toți sînt manevrabili și manevrați“. Oprindu-se asupra construcției dramatice, ca și a realizării personajelor,

vorbitorul a spus: „Nu cred că previzibilul este în vîciu. Și nici nu e neapărat nevoie de lovitură de teatru. Trebuie să observ, însă, că, exceptîndu-l pe Trișor și pe General, celelalte personaje nu prea au consistență dramatică“. El a înclîtat la fel de patetic: „Este de datoria noastră să-l primim cu toată căldura pe acest linăr dramaturg!“ Apel la care **Ioan Cristescu**, coleg de generație cu H. G., a fost mai puțin receptiv. Astfel, în numele unei înalte „responsabilități critice“, el și-a propus să analizeze cu toată vigoarea „în ce măsură textul acesta poate fi validat ca literatură sau ca posibilitate de transpunere scenică“. Rezultatul minunțoasei și neiertătoare sale analize: „Piesa nu are conflict. Autorul privește teatrul printr-un clișeu stresant. Este aglomerată aici foarte multă ideologie. O singură calitate — dialogul permanent, purtat însă între anumite linute“. Concluzia parțială: „H. G. și-a lăsat craca de sub picioare, cînd și-a ales, pentru personajele sale, nume simbolice“. Concluzia finală: „Textul nu este validat estetic. Dialogurile nu trec rampa“. Apreciînd că unele analize anterioare „au mers cam pe-alături“, actorul **Cornel Dumitras**, unul dintre interpreții serii, a arătat că „ideea majoră a piesei este că toate războaiele nimicitoare ale acestei lumi nu pot fi provocate decît de trișori“, îndemnîndu-l pe tînărul debutant să-și continue, cu același aplomb, drumul său în dramaturgie. Pentru **Cătălin Tîrlea**, piesa lui H. G. se sustine aproape în toată desfășurarea ei. Cit privește apariția din final a celui **deus ex machina**, el a găsit-o absolut justificată: „Necunoscutul răstoarnă conștientul de noroc în război. Era poate mai interesant dacă nu reușea!“ **Petre Ștefănescu** și-a manifestat impresia că „textul a plăcut, desi este foarte greu de explicat de ce“. Arătînd apoi că el poate fi citit în diverse „chei“, vorbitorul a scos „din buzunar“ și cheia sa: „H. G. ne aduce în fața ochilor un om simplu, buiversal de istorie, o victimă a unor manipulatori manipulați“. În altă ordine de idei, „desti nu există acțiune, în sensul clasic al cuvîntului, în piesa lui Horia Girbea se întîmplă multe; el are, de asemenea, o replică bună pentru un debutant, ca și o știință a construcției și a legăturii între părți“. **Laurențiu Ulici** și-a început de astă dată cuvîntul printr-un reproș adus autorului în discuție, ci unor vorbitori din cenaclu. „Ne-am obișnuit cu o critică de primă instanță, reductivă — a spus: el —, judecînd totul după un model pe care-l avem în minte. Transpunînd pe alt plan, să ne închipuim că acest model ar fi prună. Ei bine, noi continuăm să vorbim despre prună, chiar atunci cînd în față avem, în mod evident, mere și pere“. Referîndu-se apoi la piesa lui Horia Girbea pe care o socotește „inteligent scrisă și

profund polemică" și în care „eroul principal se verifică pe sine printr-un continuu dialog”, el a arătat că „materia de viață a acestei piese nu e o situație de viață, ci ideile”, că „în dialogul cu Generalul se află de fapt întreaga piesă” și că, „dacă există într-adevăr un cinism al Trișorului, acesta nu e de ordin moral, ci filosofic: el știe că adevărul absolut nu există!”. Se protice astfel „demitizarea și chiar aneantizarea fanatismului, ceea ce, în planul ideilor curate, se traduce prin: totul este determinat!”. Și el are rezerve asupra finalului, pe care-l găsește „în contradicție cu demonstrația de până aici”, afirmând apoi, aparent paradoxal, că „piesa s-a terminat prea devreme” și că ea „trebuie dusă până la capăt”. O posibilă cale de continuare a: „autodemitizarea ca demitizator” sau, cu alte cuvinte, „un război civil al ideilor, pentru căutarea adevărului”. În concluzie: „Un debut mai mult decît încurajator, făcut cu instrumentele unui om care gîndește”. **Radu Sergiu Ruba** („Contact foarte net între categoriile de idei”), **Maria Mierlă** („Trișorul găsește o cale de salvare, devenind duplicitar nu numai cu ceilalți, dar chiar și cu sine”) și **Ramona Fotiade** („Un text complex, inteligent scris, în care modul de existență este dialogul”) au pregătit, parca, intervenția lui **Ion Cristoiu**, care a început prin a remarca „prezența masivă în sală a promoției '85-'90”, din care face parte și Horia Gîrbea, un fel de „virf de lance” lansat în teritoriul dramaturgiei, unde, după cum s-a auzit din sală, „mai sînt locuri libere” și uade, așa cum arăta vorbitorul, „nu există o delimitare atît de riguroasă între generații”. Cît despre piesa în discuție, Ion Cristoiu a remarcat „viziunea ei lucidă, demitizantă, asupra lumii întregi, a vorbelor mari și goale, în spațele cărora se ascund adeseori interese atît de meschine”. Astfel, deși „la noi domină dramaturgia realistă”, asta nu înseamnă că numai aceasta trebuie considerată „de actualitate”, ci și teatrul simbolic sau parabolic, care „poate lărgi perspectiva noastră asupra lumii contemporane”. În ceea ce privește construcția piesei, vorbitorul a observat că ea „este scrisă la o anumită tensiune și de către un bun meșteșugar care, la momentul po-

trivit, știe să scoată asul ascuns în mîneacă”. Elogiind trupa giuleșteană și pe regizorul Dragoș Galgoșiu pentru interesul cu care s-au aplecat asupra acestui text, „ greu de pus în scenă, pentru că este o piesă de idei”, Ion Cristoiu a spus: „Acest spectacol-lectură m-a convins încă o dată că la noi s-a născut, într-adevăr, un nou gen de spectacol teatral, pe care-l putem considera ca o primă treaptă către spectacolele din Studio sau din Sala Mare!”. În încheierea ședinței, **Paul Tutungiu**, președintele cenaclului, a ținut să evidențieze reușita acestui debut, care-l îndreptățește să creadă că „sînt șanse să apară și la noi, pe oceanul dramaturgiei moderne, vase navigînd cu combustibil atomic”. Subliniind apoi, prin cuvintele unui vestit muzicolog, specificul dramaturgiei lui H.G. („A căuta un loc rece pe pernă”), el a mai spus: „Marin Sorescu a fost primul nostru dramaturg care-a mutat conflictul de pe scenă în conștiința publicului. Pe această linie încercăm să se înscrie acum și Horia Gîrbea, care, dacă și-a tăiat într-adevăr craca, așa cum susținea cineva, a făcut-o pentru a plonja, cu șanse reale de reușită, în cîmpurile mai noi ale dramaturgiei contemporane”. Paul Tutungiu a salutat, de asemenea, prezența în sală a colegilor de generație ai autorului serii („deși eu — a spus vorbitorul — nu cred în generații literare, ori, altfel spus, mă consider și-i consider pe toți scriitorii demni de această nume ca făcînd parte din aceeași generație cu Herodot și Homer”), manifestîndu-și (totuși!) speranța că, după atîtea valuri de mari poeți și prozatori, aceasta va fi „generația dramaturgiei”. Speranță care îl ține, de altfel, treaz la datorie și pe cronicarul cenaclului, care, dacă acum, cînd scrie un nou răvas către posteritate, își suflă din cînd în cînd în palme, n-o face neapărat pentru a-și încălzi cit de cit degetele, ci mai degrabă pentru a nu lăsa să-i înghețe cerneala din stilou.

De astă dată, replica serii a fost rostită, socotim noi, de **Cătălin Țirlea**: „Piesa n-are de fapt decît un personaj, restul fiind niște bucățele de leucoplast, care vor să acopere rănile Trișorului!”

Ștefan DIMITRIU

Acțiunile revistei „Teatrul”

Cercul de critică și teorie teatrală

Cea de-a treia ședință a cercului de critică și teorie teatrală al revistei „Teatrul“ a avut ca bază de discuție articolul de debut al Doinei Diaconu în paginile revistei, articol publicat în „Teatrul“ nr. 10. Articolul în sine a fost doar pretextul și ocazia întâlnirii, cauza fiind chiar piesa dezbătută în el; a fost deci o întâlnire cu dramaturgia lui D. R. Popescu și cu creatorii a două montări, una la „Nottara“ și cealaltă la Constanța (actrița Dana Dogaru și regizorii Mircea Cornișteanu, Dominic Dembinski). Discuțiile ce au urmat citirii materialului s-au concentrat pe două probleme majore: ce este criticul teatral și ce este regizorul.

Toți cei prezenți au participat intens, ședința luând aspectul unei mese rotunde, colocviu pe tema relației dintre criticul de profesie și criticul-artist.

Tonul a fost dat de regizorul Mircea Cornișteanu, semnată a două montări cu **Acești îngeri triști**, el remarcând faptul că autoarea a făcut o analiză literară de tip universitar, o analiză fără aplicabilitate pentru oamenii de teatru, pentru cei care practică teatrul.

Analiza este serioasă și corectă, dar „nu mă forțează să gîdesc altfel despre text în vederea unui (alt) spectacol viitor. Din acest unghi, al oamenilor care practică teatrul, ar fi fost poate mai interesant un eseu care să aibă ca punct de plecare o analiză a spectacolelor cu **Acești îngeri triști**. Aș fi dorit ca această încercare să fie profitabilă pentru cei care practică teatrul, pentru că deși, în general, regizorii au, cred eu, capacitatea de a-și găsi un drum propriu prin hățușul textului, pentru a ne stimula, am fi fost interesați de o analiză chiar incorectă a piesei. Eseul nu este generos pentru lumea teatrală așa cum, de exemplu, păstrind proporțiile, a fost cartea lui Jan Kott, carte care a revoluționat, a stimulat o întreagă gîndire spectacologică“. Dorința exprimată de regizor, și anume ca acei cri-

tici literari care cochetează cu teatrul să-și pună problema că exegeza lor poate deveni odată spectacol, va sta în centrul discuțiilor ulterioare ce vor lua chiar aspect polemic neori. Afirmînd existența unei contradicții în spusele lui Mircea Cornișteanu, Liana Cojocaru va lărgi problema punînd-o în termenii unei întrebări: oare criticul nu-și construiește un spectacol al lui personal prin analiză? Răspunsul va veni de la criticul Constantin Radu-Maria, care, parafrazîndu-l pe Mallarmé, face apologia unui tip de receptor, ajungînd la concluzia că poetul francez propune de fapt, o idee a vizualizării ca dat fundamental al criticului: „orice critic este un regizor și orice regizor este un critic, pentru că amîndoi văd“. Vorbitorul este de acord cu Mircea Cornișteanu că analiza propusă de Doina Diaconu nu incită spiritul regizoral, întrebînd dacă nu cumva greșeala este în metoda folosită, dacă o critică psihanalitică, de exemplu, nu ar fi dus la niște descoperiri interesante. „Oare chiar nu este nici o idee demnă de atenția unui regizor, în textul critic?“ continuă să se întrebe criticul.

Regizorul Dominic Dembinski va răspunde acestor întrebări cu delicatețea cunoscută, spunînd că autoarea a greșit cînd a ierarhizat personajele, pentru că acestea sînt de fapt egale ca importanță, fiind toate niște „îngeri triști“, adică niște cazuri morale. Cît privește problema artistului, „un artist este mai mult sau mai puțin conștient de ceea ce face și acordă, de obicei, o mare importanță intuiției. Ca personaj scîndat, el aruncă în text niște sonde, căutînd accentue, pentru că un regizor interesat de toate temele va crea o operă corectă, dar închisă“. Pentru aceasta **Acești îngeri triști** este o piesă care solicită și Mircea Cornișteanu are dreptate cînd afirmă că este o piesă cu trimiteri multiple. Regizorul este un seismograf ce detectează și adună în spectacolul său influențe, tendințe, fenomene chiar exterioare sau periferice textului, dar are libertatea de a le transforma în motive centrale pe baza unor criterii. Interesant ar fi fost ca autoarea să ne solicite atenția prin urmărirea unei teme sau unui motiv pentru a ne reda un alt text sub o altă cheie de lectură. Acesta este de fapt și rolul criticului și de aceea salutăm inițiativa revistei de a crea acest loc de formare și conștientizare a acestui rol.

Criticul Victor Parhon își declară mulțumirea că organizatorii cercului au avut inițiativa de a invita oameni de teatru, pentru că, datorită prezenței lor, dialogul nu poate fi decît fructuos. După părerea sa eseul Doinei Diaconu este judicios, corect, dar are o eroare de concepție: urmărind demonstrarea literarității textului, autoarea nu a dat atenție teatralității

și dramaticității lui. Revine la afirmația criticului Constantin Radu-Maria referitoare la vizualizare ca dat fundamental al criticului și spune că dincolo de aceasta este nevoie de o anume **disponibilitate** de a fi receptiv la orice propunere de spectacol.

După câteva intervenții scurte, **Dan Predescu** găsește ocazia să încerce să orienteze discuțiile spre text ca literatură, pornind de la constatarea că acesta este produsul unei perioade de contestații și din această cauză cîștigă ca importanță în contextul dramaturgiei contemporane.

Pe o poziție opusă și radicală, **Carmen Firan** propune să folosim mai mult invitații, să-i solicităm. Despre analiza Doinei Diaconu spune doar că tot ce s-a spus este adevărat, în plus vede o lipsă de originalitate, „este prea corect și didactic pentru a incita la discuții“.

Cu spirit critic sintetic scriitorul și istoricul literar **Ion Cristoiu** observă că cei doi regizori nu se contrazic și că au pus în discuție o singură problemă: a rolului criticului literar și teatral față în față cu criticul-artist. Criticul literar are o lectură proprie, diferită de cea a criticului-artist (în speță, regizorul). Articolul Doinei Diaconu se înscrie într-o anumită tendință a criticii literare, cea universitară, cuminte, și din această cauză regizorii au fost nemulțumiți, pentru că ei așteptau o lectură originală sau esențial orientată spre revelarea unei teme, voiau o lectură modernă.

Lectura modernă este de fapt un orizont de așteptare al regizorilor și al criticilor în general. De aceea, de exemplu, a însemnat atât de mult pentru lumea teatrală cartea lui Jan Kott, pentru că ea a fost o lectură modernă a lui Shakespeare. Pe aceeași temă intervenția lui Dominic Dembinski va aduce o nouă idee, aceea că „noi așteptăm ca, prin felul cum scriu, criticii să ni se descopere, să-i cunoaștem“. În acest moment ai întâlnirii tînărul critic **Bogdan Popescu** găsește nimerit să aducă autoarei un elogiu pentru tipul de critică practică, dominat de bun-simt, căldură, afectivitate. Pentru că Bogdan Popescu a dat tonul intrării

tinerilor în dialog. **Ioan Cristescu** începe prin a afirma că întâlnirea și dezbateră la care participă este o experiență inedită pentru el; aici se confruntă „pe viu“ de fapt două moduri de exprimare a faptului artistic, după cum bine s-a remarcat de Ion Cristoiu. Eseul citit pierde prin limbaj, un limbaj pretențios, adesea de un artificial ce escamotează ideile. Limbajul îl conduce la inerție; este un text critic care moare, nu incită, pare prea perfect, pentru că deși nu se poate spune că autoarea nu urmează o metodă, nu i-a găsit piesei metoda specifică de investigare și propune o întoarcere la text sau la temele și motivele lui.

Parcă în completarea spuselor sale anterioare, **Mircea Cornișteanu** vorbește despre spectacolul de la „Nottara“ și mărturiseste că a încercat să dea un răspuns violent violențelor din text. „Spectacolul este astfel realist (dar liric în realismul său). Am vrut să văd cine e mai tare: noi ca oameni sau suma de factori care nu ne lasă să trăim cum vrem“.

Invitată să vorbească despre cele două interpretări ale sale (cea din 1976 la I.A.T.C., sub regia lui Mihai Manolescu, și cea de la Teatrul „Nottara“, din 1983), **Dana Dogaru** simte că între cele două este o foarte mare diferență. Experiența de scenă și de viață a determinat-o să gîndească altfel personajului (Silvia). „În 1983 am început să joc acest rol cu sentimentul că îl joc pentru prima dată“. Regizorul spectacolului de la „Nottara“, **Mircea Cornișteanu**, o întrerupe pentru a sublinia o altă idee și anume că montarea în sine a fost un miracol pentru că datorită acestui text s-a putut stabili un raport de intimitate între regizor și actori.

Dana Dogaru tace afirmativ. Orele sînt înaintate, iar coordonatorul cercului, criticul Constantin Radu-Maria, concluzionează că dialogul din seara aceasta nu a putut fi decît util și plăcut pentru toți și face invitațiile pentru următoarea ședință. Sentimentul de reală comunicare era pregnant.

Ioan VALERIU

CUVÎNTUL CITITORILOR

În deschiderea rubricii consacrate opiniilor cititorilor, publicăm articolul profesorului Valeriu Anghel de la Școala Tulnici, județul Vrancea, considerind inițiativa sa drept o binevenită contribuție la dezbaterea de permanentă actualitate despre rolul formativ al teatrului.

Textul dramatic în școală

Într-un interviu mai vechi, scriitorul Marin Sorescu sesiza tendința istoriei noastre literare „de a minimaliza textul dramatic, de a-l așeza undeva la coada literaturii”. Nu știm cât adevăr există în constatarea reputatului poet și dramaturg, dar putem afirma, fără nici o rețineră, că dacă s-ar fi referit la programele și manualele școlare de română pentru învățământul obligatoriu, observația sa n-ar fi putut primi nici o obiecție.

În ceea ce privește dramaturgia, elevii sînt lipsiți nu numai de o informare adecvată în ceea ce numim **arta textului dramatic**, ci și de instrumentele și exercițiile de investigare a acestuia, în raport cu textele epice, lirice și descriptive.

Avînd în vedere bogata activitate editorială în domeniul dramaturgiei studiate în clasele mai mari (**Vlaicu-Vodă** și **Apus de soare** s-au tipărit în ultimii ani în mai multe ediții, față de **Moromeții**, de pildă), dar și diversificarea genului ca spectacol (pe lângă **teatrul scenic** tradițional, mass-media a impus **teatrul tv** și **teatrul radiofonic**, lăsînd la o parte măsivă **dramatizarea a epicii**, de la schiță la roman, prezentată la radio și televiziune, pe disc sau bandă magnetică), putem conchide că instituțiile noastre de învățămînt nu fac, în momentul de față, prea mult nici pentru **receptarea dramaturgiei**, ca literatură, nici pentru alcătuirea unui **repertoriu dramatic școlar**, la înălțimea poeziei, să zicem (scrisă pentru a fi citită, dar și declamată, cită se poate declama).

Programele de română pînă la clasa a VIII-a nu conțin nici măcar un element de inițiere a elevilor în construcția textului dramatic, în decodarea mesajului său estetic, care să le permită acestora comentarea unei piese de teatru, a unei scenete, ca modalitate artistică de cunoaștere a realității, ca mijloc specific de exprimare și comunicare.

Este adevărat că manualele pentru clasele gimnaziale îi cer elevului să citească „pe roluri” anumite fragmente din textele epice în care dialogul predomină ca mod de expunere, dar nu-i arată de ce și cum să facă acest lucru. Nu-i spun că prin exercițiile de **accentuare a cuvintelor**, de **debit**, de **frizare**, de **mișcare scenică** lectura pe roluri este o activitate complexă care duce la realizarea unei lecturi nuanțate și expresive, **specifică** mai ales textului dramatic interpretat de actori.

Manualele îi mai cer să alcătuiască și compuneri pe baza viziunii unor spectacole de teatru (scenic sau tv), dar nu-l învață cum se rezumă o piesă de teatru, o scenă, cum se caracterizează un personaj, cum se conturează conflictul, plecînd de la textul literar.

Prin obișnuitele sale, teatrul înscamnă spectacol. **Textul dramatic** este, în primul rînd, literatură, dar o **literatură scrisă pentru a fi jucată pe scenă**, supusă prin însăși natura ei spectacolului teatral la baza cărui va sta. Receptarea operei dramatice nu se poate face prin pură lectură, ca în cazul celorlalte producții literare menite să rămînă, tot timpul numai scrise. Nu ne putem închipui că ar exista vreun scriitor care să fi creat piese de teatru fără a le raporta la jocul actorilor, la decorații, la costume etc. Dimensiunea estetică a operei dramatice nu poate fi receptată fără această raportare. Textul este validat în primul rînd de spectacol. De aceea nu-l putem crede pe Radu Popescu cînd afirmă că Marin Sorescu „nu caută și nu vede, dincolo de pagina pe care o scrie, teatrul, scena, cu specificul, cu corințele și tehnicile lor”. Că în teatrul lui Marin Sorescu întîlnim o infuzie a poeticii în dramatic, cum există și a epicului în unele piese ale lui D. R. Popescu, este cu totul altceva. **Limbajul dramatic** implică alte mijloace de realizare față de **limbajul poetic**, **construcția personajelor** se face altfel în teatru decît în nuvelă sau roman, **concentrarea conflictului dramatic**, absent în alte genuri și specii literare, devine, aici unul din elementele definitorii ale genului.

Ce ne arată, sub aceste aspecte, o „radiografie” a manualelor școlare și a metodicilor, a „introducerilor” sau postfetelor la edițiile de autor și la antologiile de teatru destinate elevilor, a glosarelor care le însoțesc, a volumelor de teatru pentru copii publicate sub genericul „Micul actor” ?

În afară de manualul pentru clasa a VIII-a, unde este definită (poate cam perifrastic) **opera dramatică** și unde se amintește în treacăt ce înseamnă o scenă, un tablou, un act în „odificiul” unei piese de teatru, toate celelalte comentarii se referă mai mult la problematica operei și la natura conflictului, mai puțin la mijloacele de expresie, la celelalte elemente din care se încheagă textul dra-

matic. Nimeni nu a încercat pînă acum să-i explice copilului, la puterea lui de înțelegere, în ce constă **invenția artistică** a operei literare pe care o încadrăm în genul dramatic. În afara manualului amintit, insuficient în ansamblul problemei, elevul nu află de nicăieri, explicit sau implicit, că în teatru, ca literatură, **imaginea artistică** se constituie din text, dialog și indicațiile scenice raportate la spectacol. Aflăm doar noi, profesorii, de la C. Parfene, care în **Literatura în școală** precizează: „Receptată numai ca text literar, piesa de teatru poate fi văduvită de semnificații estetice virtual existente în structura ei. Pentru prefigurarea acestor virtualități, elevul receptor trebuie stimulat în actul receptării textului dramatic să întrevadă împlinirea lor plastic-scenică, spectaculară. Pentru aceasta, el trebuie pus în situația de a-și imagina, pornind de la dialog, de la laconicele și sugestivele indicații parantelice, comportamentul scenic al personajelor, prezența lor fizică, mișcarea, cadrul spațial, într-un cuvînt imaginea plastică de ansamblu”.

Programa pentru clasa a IX-a oferă studierii genurilor și speciilor literare un spațiu mai larg, dar genul dramatic rămîne tot „la coada literaturii”. Dacă genul epic cuprinde **poemul eroic, epopeea, schița, povestirea, nuvela, romanul**, iar în clasele anterioare elevul a luat cunoștință și de **legendă, baladă, fabulă, basm**, genul dramatic se referă numai la **tragedie, comedie și dramă**, comedia și drama studiindu-se pe texte care se reiau în clasa a X-a, ceea ce nu permite ilustrarea acestora cu un număr mai mare de producții dramatice. Despre **farsă, vodevil, melo-dramă** — nici un cuvînt. În schimb, din prezentările dramaturgiei pe epoci și din comentariile pe care le parcurg în manuale sau din interpretările critice selectate în volumele de teatru recomandate ca bibliografie, elevii află că mai există și **tragicomedia, comedia socială, bufă** sau **de moravuri, farsa lirică și sarcastică, poemul dramatic, parabola** etc. Nu i-a învățat nimeni pînă acum ce semnificație poate avea o **replică**, ce este o **scenă**, un **travesti** sau **quiproquo**, ce rol au **indicațiile scenice** ale autorului, că există **conflicte interioare**, iar **dialogul** se poate **interioriza**, dar toți îi obligă să comenteze literar o piesă, și nu așa, oricare, ci una din fondul nostru principal de cultură. Ne îndoiim că în aceste condiții elevul poate deosebi o melodramă convențională care storcește șiroaie de lacrimi sau o comedioară iefină care stîrnește hohote de **rîs**, de **adevăratele piese** de rezistență, emblematice pentru dramaturgie și pentru mișcarea noastră teatrală.

Cunoașterea valorilor fundamentale ale literaturii naționale și a cîtorva creații de vîrf din literatura universală a de-

venit de mult piatra de încercare în aprecierea culturii generale a oricărui tînr care a absolvit învățămîntul obligatoriu. În domeniul dramaturgiei, carențele sînt mult prea evidente, sub acest aspect, pentru a nu ne întreba: ce este de făcut?

Fără a fi depozitarii unor soluții salvatoare, sugerăm măsuri posibile pe care specialiștii și factorii de decizie le pot reține în mapa lor de lucru.

În primul rînd, trebuie să (re)aducem **teatrul în școală, ca literatură**, ca modalitate de expresie, dar și ca **spectacol**, dacă ne gîndim și la genurile de formații artistice ale elevilor prezente în fiecare an în Festivalul Național „Cîntarea României”: **recitaluri și spectacole de poezie, montaje și procese literare, teatru** etc. Nu cerem un „manual de teatru”, cum s-a cerut cel de folclor, dar **introducerea unor texte dramatice**, cît mai variate ca specii ale genului, în **toate manualele de română**, începînd cu clasa a IV-a chiar, comentarea acestora prin aparatul de întrebări, exerciții și teme specifice vârstei, ar fi un cîștig. Dacă avem un Teatru Mic și un Teatru Foarte Mic, ca instituții, de ce nu am avea, ca literatură, cel puțin pentru uz didactic, și un **teatru scurt și foarte scurt**? Ca să nu mai vorbim de virtuțile educative ale textului dramatic, vizînd, de-a lungul timpului, toate valorile și defectele personalității unane, idealurile înălțătoare sau scăderile unor epoci, nimic din marile frîmîntări ale omului nerămînînd în afara scenei.

În al doilea rînd, explicarea în glosare a tuturor termenilor legați de teatru, ca literatură și spectacol, și atașarea unor indicații de montare la piesele incluse în antologiile destinate elevilor ar fi un alt cîștig. N-ar fi de neglijat nici aportul revistelor pentru copii și tineret în această direcție, așa cum a făcut-o **Cutezătorii** cu filmul, într-unul din numerele sale.

Conjugînd puterea de creație și patriotismul dramaturgilor cu tradiția, puțința și vocația învățămîntului românesc, solicițăm din partea celor în măsură declanșarea unei „bătălii” din care să iasă învingători toți: și scriitorul, convins că opera sa va fi înțeleasă de un public educat, și învățămîntul, principalul izvor de cultură și civilizație, și elevul, ca viitor cititor avizat de literatură dramatică și spectator competent. Căci, orice s-ar spune, „arhitectura” literaturii dramatice nu se poate „descifra” și „gusta” decît prin selectarea și comentarea unor texte cît mai variate, ca specii ale genului, în manualele școlare, cărora le-ar conferi prin aceasta o mai mare unitate, formă și relief.

prof. Valeriu ANGHEL

Dramaturgia feminină, azi

Ioana d'Arc, între legea morală și scenariile pentru monștri (I)

Succesul aproape ieșit din comun de care s-a bucurat, pe scenele teatrelor cel puțin, debutul Ecaterinei Oproiu în dramaturgie (**Nu sînt Turnul Eiffel**, în revista „Teatrul”, nr. 1/1965) pune acum mai multe semne de întrebare cercetătorului, obligîndu-l pe acesta să plonjeze în epocă fără a se ridica, aidoma pescuitorilor: de perle, cu prea multe răspunsuri la suprafață. Textul nu-și mai păstrează azi verva polemico-ironică de acum douăzeci și ceva de ani. Cei doi protagoniști (El și Ea) văzuți în desenele ce prefătau și respectiv postfațau paginile piesei, ca replici peste veacuri ale cuplurilor mitice, nu prezintă din punct de vedere literar prea mare interes. Construcția neortodoxă a acestei călătorii dramaturgice pare a fi făcută cînd sub cerul Beatnicilor englezi cînd sub arcul de triumf al „absurdiștilor” francezi. Ai spune că personajele, proaspăt ieșite din bibliotecă, au urcat cu fișele pe scenă: „El: Respectă-l cel puțin pentru că e mai bătrîn. Ea: Bolovanul din fața casei e mai bătrîn și nu-ı dau bunăziua.” sau „Cibernetica și bomba atomică ne-au făcut să nu ne mai înduiosăm noaptea în tren. Cît despre exaltare — crede-mă — un tînăr modern va declara mai ușor că are sifilis, decît că este sentimental...” sau „Ea: Cum adevărat? E perucă! E din plastic. E din pachet. Dac-o scot, rămîn cheală. Călătoarea cheală. (Își despleteste părul, și-l înfoaie și îi atinge fața cu pletele, cu feminitate, cu cochetărie, cu răzbunare)”. Alternanța

planurilor (din cînd în cînd „reflectorul se reaprinde pe colțul ficțiunii”) crochiul verbal, calchiind umorul „insular”, sec, de tip „dumneavoastră, dumneata ai tocuri, eu am examen” sau „El: Pozezi în cinică? Ea: Dimpotrivă! Pozez în Fîntîna Blanduziei. Nu mă auzi cum susur?”, precum și tropismele antagonice ale celor două personaje principale, simulînd un duel spiritual și a căror aventură — suficiență în timp și spațiu — nu le conferă totuși mai mult decît o identitate bidimensională; „pendula” dialogului, cu repezi treceri de la o stare psihică la alta; echilibrul — totdeauna pe mînie de cuțit — pe hotarul dintre cîteva specii dramatice — toate acestea sînt puncte de contact pentru proteice mizanscene, au în vedere „cameleonismul” nistrionic, stimularea acestuia. Așa se explică probabil îndelunga carieră scenică a textului, în țară și peste hotare. Nu sînt Turnul Eiffel face parte din categoria partiturilor care îi hipnotizează pe actori, oferindu-le tentante și lejere posibilități de expresie. În aceeași familie intră și **Interviu**, exercițiu dramaturgic care pune în valoare cîteva „descoperiri” reportericești în direcția feminismului. El și Ea fiind aici ziarști de televiziune, „mestecînd” replici celebre și aducînd, în numele unui recognoscibil militantism, cîteva portrete pitorești prin adevărul lor propriu, în fața reflectoarelor: Sudorița, O femeie la fin, Avocata, primărița, doamna din pachet... Publicat în revista „Teatrul” cu titlul **Handicap**, textul are o „istorie” a lui, care explică multe și despre care luăm cu mare interes cunoștință din convorbirea acordată de scriitoare unui alt

* *Ecaterina Oproiu, Cerul instelat deasupra noastră, colecția Rampa, Editura Emînescu, 1987.*

autor de interviuri în volum, medicul-pubblicist Virgil Sorin: „Piesa s-a născut — ca să zic așa — la cererea lui Liviu Ciulei, care într-o după-amiază mi-a sunat la ușă. Era cu arhitectul Dan Jituanu și voia să discutăm business-uri“. Liviu mi-a cerut „să dramatizez“ pentru Teatrul Municipal interviurile din **Contemporanul**. I-am promis foarte sceptică c-am să mă gîndesc, după ce i-am explicat de ce „din materia asta nu poate ieși niciodată o piesă“. Liviu avea în cap o formulă de spectacol pe care eu n-o vedeam. Piesa (...) s-a născut deci, nu din dorința unei duble lecturi, ci din dorința a doi regizori. Primul, Liviu Ciulei, cel de al doilea, Cătălina Buzoianu...“ (Vezi Virgil Sorin, **Personalitate și succes**, Editura Albatros, 1987). Există, așadar, și un „răsfăț“ în destinul scriitoarei, bazat pe comuniuni nu atât de generație, cit de personalitate. El se manifestă ca un proces de inițiere și accesul evident la trezoreriile spirituale nu întârzie prea mult să fructifice un alt fel de rod. Într-adevăr, dacă **Nu sînt Turnul Eiffel și Interiviu** sînt partituri care vor interesa în special istoria spectacolului, **Cerul înstelat deasupra noastră...** — piesă publicată în 1985 în revista „Teatrul“, la douăzeci de ani după debut, ține deja de istoria literaturii. Este un text surprinzător de profund, cu înalte geometrii secrete, ancorat în clipă și în durată cu o știință a construcției pe care nu o poate avea decît cea calfă, care după ani de crîspată trudă și tăcere, a primit aureola de arhitect. Și nu atât sansa unei lecturi pe mai multe niveluri uimește în acest caz, cît modernitatea acută a înțelesurilor, siguranța cu care eul cel bun scrutează destinul nopțatec al omenirii, aruncînd spre cerul înstelat un sfîșietor strigăt moral.

Ca o reminiscență, protagoniștii sînt tot anonimi, adică o Ea și un El, dar structura psihică și istorică — eminentă — a acestor personaje se revendică dintr-o altă perspectivă. Dacă în **Nu sînt Turnul Eiffel** energia Ea practica cinismul terestru („să fim realiști. Nu mai sîntem cei trei mușchetari. A trecut moda Ioanei d'Arc care, între noi fie spus, s-a purtat așa cum s-a purtat pentru că avea o tumoră de toată frumusețea pe lobul stîng. Din cauza asta auzea voci, din cauza asta nu i-au ars intestinale...“), iar „naivul“ El se înscria în entuziasmul utopic („Am să ridic străzile pe deasupra caselor. Mașinile o să circule prin aer, pe punți de aluminiu... Oamenii trebuie să stea cu capul în nori, ca să afle cum miroase cerul“) în **Cerul înstelat deasupra noastră...** fosta actriță de prima mărime Ea (care și-a întrerupt repetițiile la rolul visat, fecioara din Orléans, însoțindu-și bărbatul aflat în misie în străinătate) va continua în propria-i viață „lupta cea

mare“ a Ioanei d'Arc, inclusiv claustrarea și condamnarea la moarte de către „englezi“ într-un tragic balans spre transcendent, iar El, reprezentant comercial profesionalizat „la nivel mondial“, „tehocrat“ care vorbește cinci limbi în aceeași ședință și propune trei scenarii pentru fiecare posibilă afacere, gravitează matematic în empiric, fiind mîndru de teasta sa cibernetică „first class“, care îl face acum egal partenerilor din jungla mondială, dotați — cum se exprimă el — cu un „vampirism jovial“.

Bidimensionalitatea personajelor — un fel de emblemă deliberată pe care o remarcăm în **Nu sînt Turnul Eiffel** (care lasă la latitudinea regizorului și actorilor maximum de libertate în alegerea și crearea celei de-a treia dimensiuni, acea profunzime care „croiește“ caractere) este o modalitate la care scriitoarea renunță în actualul demers, concentrîndu-și energia polemică într-o operă fără ambiții stilistice exterioare, în care adîncimea psihologică a „măștilor“ — mergînd pînă la fondul abisal — este un deziderat. Într-adevăr, atât Ea, cit și El au, în **Cerul înstelat deasupra noastră...** obsesia propriei lor izvodiri, pe care o repetă în fața cititorului cu conștiința că nu sînt niște simple gize zvîrlite în neant, tot acest proces mnemotehnic sunînd ca un ritual inițiativ. Altfel spus, cei doi eroi reurcă de fiecare dată „scara“ celor douăsprezece etaje la care au ajuns în căsnicia lor, oricîteori adică ajung în ceasul adevărului. Ei ne prezintă, în date contemporane, spectacolul vieții și condamnării la moarte a Ioanei d'Arc. Cititorul ia cunoștință de existența lor psihologică, istorică și simbolică în momentul în care, într-o mare metropolă a lumii, ei locuiesc deja într-un apartament elegant de la etajul al doisprezecelea și trebuie, în chiar aceeași zi, să se „mute“ la etajul superior. Este o situație-limită la care didascală va adăuga „un singur detaliu bizar, dar esențial: un lighean așezat pe o găleată în dreapta scenei. La balconul de deasupra s-a spart o țevă și, din cînd în cînd, o picătură: pic-pic!“. Acțiunea se declanșează de asemenea într-o limită politică (obsesia unui nou război mondial) și într-o limită cosmică: unul din cele două momente ale anului cînd Pămîntul se găsește la cea mai mare distanță de Soare, solstițiul de iarnă care marchează noaptea cea mai lungă. („El: Pe ce lume trăiești? Ne-așteaptă două mari evenimente: Crăciunul și Apocalipsul! Toate străzile sînt pline de globuri. (Îi aruncă în păr un pumn de confetti.) Toate ziazele — poftim — sînt pline de misile.“) Conflictul propriu-zis este „alimentat“ de

(Continuarea la p. 76)

Paul TUTUNGIU

Fiorul tragic al satirei

Fără să aibă prolificitatea unora dintre confrății săi, Mihai Ispirescu e un dramaturg nu mai puțin sirguincios pe ogorul lui propriu, cultivat cu rivnă și temeinicie. Încă de la primele piese, scurte, originalitatea autorului era frapantă, mai ales prin particularitățile stilistice ale discursului dramatic. Dar ea e la fel de puternică și sub raportul semnificațiilor acestui discurs, surprinderea stereotipurilor psihosociale lăsînd să transpară, treptat, tabloul unei cuprinzătoare comedii umane a mistificării, Lumea ispiresciană — cineva tot trebuia să-și încarce cugetul cu aducerea pe lume a acestui cuvînt! — e alta decît cea maziliană și tot atît de diferită ea și aceasta din urmă de lumea lui Caragiale.

Personajele lui Caragiale, în hahalerismul lor simpatice, oricît s-ar complăce în minciună, sînt preocupate să-și trăiască viața și să profite cît mai mult de ea, drept pentru care au nevoie de salvarea aparențelor, de „onorabilitate”. Personajele lui Mazilu, renunțînd la aceste aparențe, pentru a-și dezvălui cu orgoliu ticăloșia, ajung să se izgonească singure din paradis, într-atît e de mare foamea lor de real, de viață din care să se înfrupte, intrînd și în „fondul de rulment”. Esența personajelor lui Mihai Ispirescu o constituie, din potrivă, refuzul vieții reale, în favoarea apărării unei mistificări, care devine mai puternică și mai

importantă decît viața însăși. Condiția prosperității și a satisfacerii vitalității personajelor n-o mai reprezintă nici salvarea aparențelor, nici ticăloșia fățișă, ci statu-quo-ul mistificării, singurul care poate asigura un „concediu nelimitat” sau „un loc pe terasă”.

Oricît s-ar urî și s-ar bate între ele pentru obținerea unei anumite candidaturi de deputat, personajele caragialeene sînt pînă la urmă solidare în apărarea unui alt tip de statu-quo, al existentului, al vieții reale. Cele maziliene, nu mai puțin rapace în a-și trăi viața pe spina rea altora, dornice să-și schilodească singure sufletul în chiar acest scop, se solidarizează și ele, însă într-o extirparea umanului, devenit stînjenerator în lupta pentru dobîndirea unei desăvîrșite ticăloșii, aceasta garantînd acum locul privilegiat la masa realului. Spre deosebire și de unele și de altele, personajele lui Mihai Ispirescu, nu mai puțin capabile de orice ticăloșie, se solidarizează abia întorcînd spatele vieții reale, pentru apărarea unui statu-quo al abstracțiunii schematice, care i s-a substituit. Și toată vitalitatea personajelor se va consuma nu în trăirea vieții reale, ci în încercarea disperată de a face să trăiască fictivul, iluzoriul, realizarea inexistentă dar raportată ca reală și „intrată în circuit”; vieții reale nemairămîndu-i altceva de făcut decît să se „caleze” pe capriciile acestei suprarealități, din care oamenii își pot face chip cioplit. O lume de „ochelari, păpuși, podoabe”, o lume în care personajele trăiesc doar pentru a însufleți fantezele pe care le reprezintă e fără îndoială o lume pe dos, planul vieții reale putînd să mai apară doar în coșmarurile ei. Numai că „la capătul firului” așteaptă întotdeauna o „trăsură la scară”, zbaterea de o viață împotriva vieții binemeritîndu-și doar momentul extincției. Nu procedeele teatrale țin aici de absurd, ci „logica” substituiri realului de către fictiv, satira dramaturgului fiind obligată la aceeași necruțare cu care personajele își permit să trateze viața reală. Căci ele vor avea mereu „și alte probleme, mult mai importante” decît viața, considerată „destul de matură ca să răspundă de ea însăși. Coaptă, ca să se descurce și singură.”

ÎNTR-O DIMINEAȚĂ de MIHAI ISPIRESCU • TEATRUL „NOTTARA”
• Data premierei: 17 octombrie 1988
• Regia : DAN MICU • Decoruri : LAVINIA MÎRȘU • Costume : ANCA PĂSLARU • Distribuția : VIOREL COMĂNICI (Berzea), HORĂTIU MĂLĂEIE (Stroescu), MIRCEA DIACONU (Georgescu), CAMELIA ZORLESCU (Aspasia), ANCA BEJENARU (Cristina), ADRIAN PĂUN ION (întîiul funcționar), BANT GHEORGHIȚĂ (Al doilea funcționar), MARIAN TCACIUC (Al treilea funcționar), BOGDAN IORDĂCHIOIU (Al patrulea funcționar)

„Mecanismele generative și caracterul sistemic al birgeratismului mistificării sint surprinse cu o extraordinară acuitate, aljenarea condiției umane fiind urmărită pînă la definitivă pierdere a identității. Și totuși, fiecare personaj are parca o arie a sa, pe care o cîntă mereu, aproape indiferent de ce spun și ce fac ceilalți. Ca și cum fiecare și-ar vedea de „drumul” său, de felia sa de mistificare, precis delimitată în atribuții și raza de acțiune, astfel încît punctele de convergență, dictate de situația-limită, nu exclud și nu anulează un paralelism funcționar, generator de singurătate, apăsare și spasmă, configurînd un terfic univers postkafkaian. Ce șansă i s-ar putea oferi acestei lumi a contrafacerii, ajungînd să confunde absolutul cu raportarea unei cifre fictive? Nici una. Șansa nu poate veni decît de la repunerea vieții în drepturile-i firești, motiv pentru care departajarea planurilor va fi cît se poate de clară, „viitorul” făcîndu-și apariția și vizita de „documentare” doar în lăuntruul ființelor umane adevărate, vii și autentice, singurele prin care viața poate merge mai departe.

Este tribut ar acest teatru lui Mazilu, Băieșu sau Tudor Popescu? Ori chiar lui Baranga? Fără îndoială că nu. Chiar dacă „influențele” dramaturgilor amintiți nu lipsesc, sinteza e alta, avîndu-și propria-i organicitate, iar autorul, propria „lungime de undă”, de pe care emite din ce în ce mai clar și mai percutant. Cît despre procedeele comice folosite, dacă ne-am referi, de pildă, la „reacția în lanț”, ce conduce la proliferarea enormității într-o progresie geometrică, ea ar putea să ne amintească, la fel de bine, de Caragiale ca și de Gogol, de Maiakovski ca și de Mrozek, fără a-l uita, bineînțeles, pe Kafka, și fără a-l omite pe marele maestru al ordinului, Eugen Ionescu. Ceea ce nu implică automat o judecată de valoare, simpla constatare vizînd obîrșiile unui procedeu avînd și ea dreptul la existență, chiar dacă nu are nimic comun cu obișnuița de a-ți imagina dramaturgii numai ieșind unii din alții.

Care ar fi însemnele originalității stilistice și semantice ale acestui discurs dramatic substanțial, preocupat de esența fenomenelor investigate? O replică eiipitică, frîntă, parcă niciodată dusă pînă la capăt, dar cu atît mai intens caracterizantă, deopotrivă sub raport psihologic și tipologic, conferă discursului o marcată oralitate și o nervoasă tensiune dramatică, girînd totodată autenticitatea literară a personajelor. „Stroescu: ...l-ai ... Aspasia (explozie): L-am, da!...” Iată un schimb de replici de o savuroasă economicitate, cu atît mai generoasă pentru posibilitățile de nuanțare ale interpretării



Horatiu Mălăele și Mircea Diaconu

actoricești. Același Stroescu, ipostaziind deruta continuă a subalternului obligat să ghicească intențiile celui și chiar să-i ofere soluții, pe care acesta să le accepte ca fiind ale sale, e într-o permanentă tatonare și aproximare a tereaului, străduindu-se să se „plieze” la noile situații care apar, fără să comită vreo eroare, astfel încît va repeta simptomatice, aprape după fiecare varianță propusă, „...Nu? Sau, cum?”, automatismul verbal oferindu-se iarăși, cu generozitate, interpretării actoricești. De altfel, prezența automatismelor de limbaj ar merita să comporte o discuție aparte, autorul rezervîndu-le un înalt rang de expresivitate în discursul dramatic și folosindu-le, tocmai de aceea, cu zgîrcenje, pentru devalarea unui mod de a concepe existența, acela în care condiția umană ajunge a-și subînțelege lipsa oricărui rost în afara „sistemului”, placent peste adevărul vieții.

Remarcabil este și faptul că autorul, avînd un excepțional simț al replicii și al situației comice, un unor suculent și o vervă satirică necruțătoare, nu-și mai îngăduie, o dată cu noua sa piesă, cultivarea „poantei” în sine și a comicului gratuit, desprins de funcția sa caracterizantă. Tentația replicii aforistice, memo-

rabile, se subordonează și ea acestei funcții caracterizante, satisfăcute acum cu o rar înfîlînită perseverență și strălucire. Chiar și folosirea inversată a proverbelor, procedeu de mare efect comic, se circumscrie aceleiași precizie și eficiențe intenționalității auctoriale. Personajele lui Mihai Ispirescu nu se amuză și nici măcar nu fac haz de necaz aducîndu-și aminte de înțelepciunea proverbelor, ci recurg la ele din dorința folosirii lor ca citat cultural de autoritate, capabil a le justifica atitudinea într-n caz sau altul. Iată de ce tocmai „inversarea” termenilor sau „contaminarea” semantică între două proverbe, apropiate ca semnificație, denotă nu numai extracția și poziția socială a personajului, ci și stilul de autoritate de la care se revendică. Iar această autoritate este una tiranică, dar care se vrea în același timp foarte „populară”, dornică să fie simpatică și „pe înțelesul tuturor”, ceea ce ascunde în fond precaritatea spirituală a unui mod jalnic de captatio benevolentiae. Inventivitatea unor asemenea trăsnete combinații semantice pare și ea inepuizabilă, încît chiar că-ți vine să „rămii, colac peste pupăză, tablou”, cum rămîne Stroescu în fața lui Berzea.

„Soluțiile” pe care le întrevăd personajele sînt grotești deopotrivă prin enormitatea, precaritatea și ineficiența lor. Stroescu crede că poate scăpa de Nenăscut.. suprimîndu-l. Numai că nu se gîndește la o suprimare fizică, așa cum poate ne-am aștepta, ci la o suprimare mult mai „logică”, făcută cu... guma: „Ștergem cifra umflată și o trecem pe cea reală. Rămîne în aer. Să vedem, pe ce bază mai apare?” Căci, pentru Stroescu, totul există și apare „pe baza” a ceva, ba nici nu se poate „desprinde” de bază, așa cum va fi învățat el că stau lucrurile în mai toate domeniile de activitate. Replica lui Berzea va fi însă, și ea, pe măsură: „Pesemne ți-ai pierdut mințile... Cum să-l ștergem cu guma, cum să ștergi cifra dintr-o situație pe care ai înaintat-o, Stroescule, a intrat în circuit...” Această intrare în circuit e sinonimă cu constituirea meta-realității pe care o slujesc personajele, cu o incredibilă putere de sacrificiu. Dar ea și e, într-adevăr, mult mai puternică decît realitatea, căci e chiar „bază” pe care pot exista un Berzea și un Stroescu. Nu ei, ci însăși „bază” existenței lor se vede deci amenințată la apariția unui reprezentant al „viitorului”, sosit la „documentare”, la fața locului. Vestea are toate motivele să fie mai alarmantă decît sosirea oricărui revizor, de aceea și pregătirile care se fac pentru a-l întimpina cum se cuvine pe acest tovarăș Nenăscutu, în chiar persoana lui Georgescu,

depășesc tot ceea ce și-ar fi putut imagina odinioară un Hlestakov. Eliminarea „harababurii” din Georgescu (a vieții lui autentice, simple și adevărate), pentru a-l face „corespunzător” nu viitorului, ci „cerințelor” singurului fel în care Berzea și Stroescu și-l pot imagina, e o pagină de teatru antologică, autorul conducînd nu o farsă, ci o satiră a disperării la fior tragic. În această prezență tulburătoare a fiurului tragic, ce devine consubstanțial discursului comic, avînd un crescendo proporțional cu verva satirică implicată, stă nu doar o dovadă de măiestrie și de originalitate a scriiturii, ci și de înțelegere a omului și a vieții.

Nu e mai puțin adevărat însă că piesa prezintă și unele carențe de construcție, unele hiatus-uri, în cursivitatea discursului și în fluența naratției, astfel încît vor exista și în spectacol momente ce par mai curînd „implantate” decît organice în desfășurarea acțiunii. Nici limbaajul „poetic” al Nenăscutului nu e îndeajuns de lucrat pentru a căpăta un statut de echivalență cu eclatanța stilistică a satirei propriu-zise. Cristina, logodnica lui Georgescu, rămîne un personaj palid, cu funcție de relație, prea puțin dezvoltată ca partitură actoricească în trama care-l implică. Sînt și meandrizări inutile, chiar pleonastice față de firul conducător al acțiunii, însă acesta e puternic și structurant, chiar cînd pare să curgă o vreme pe sub pămînt, devenind ceva mai greu de urmărit cu auzul și privirea. Dar e o piesă vie, de o literaritate cuceritoare și de o dramaticitate intensă, avînd mai presus de toate un adevăr al ei, pentru care se bate și cure reușește să iasă la lumină.

Meritele regizorului Dan Micu nu sînt nici ele puține. Dacă primul său spectacol Ispirescu, de la sala Studio a Teatrului „Nottara”, cu Trăsura la scară, reușise să fie unul de acreditare a unui nou dramaturg, cel de acum, de pe scena mare a aceluiași teatru, cu piesa Într-o dimineață, reușește să fie deja un spectacol de consacrare a unei vocații de dramaturg. Pentru că, dincolo de fluctuațiile de umoare ale montării, dincolo de propriile suprapuneri de planuri semantice, creatoare de „atmosferă”, punerea în scenă a lui Dan Micu e pe cît de generoasă, pe atît de eficientă în surprinderea și sublinierea originalității de fond a autorului. Asigurîndu-și o tripleță comică de ași — Viorel Comănic, Hiorațiu Mălăele și Mircea Diaconu — regizorul Dan Micu s-a retras de astă dată în spatele ei, obligîndu-ne să vedem în strălucitul succes al acesteia rodul unei munci tenace, deosebit de stăruitoare în cizelarea nuanțelor și percutanța detaliului compozițional. Iar sentimentul acesta, de regal actori

cească, sînt în stare să ni-l producă doar spectacolele regizorilor ajunși la deplina maturitate artistică. Ei nu mai au nevoie să se vadă pe ei înșiși în spectacol, preferînd în schimb să se simtă, căci nu se mulțumesc pînă ce textul pe care-l spun actorii nu se și vede prin jocul acestora. Nu-i o renunțare la dezideratul teatralității, ci doar o concentrare a focarului acesteia pe jocul actorului, solicitat la un maximum de expresivitate în transfigurarea ideilor textului. S-ar putea spune că fiecare actor nu mai are de jucat doar propriul rol, ci întreaga piesă, „văzîndu-și” replica în contextul tuturor semnificațiilor textului. Nu e deloc mai ușor, dar rezultatele sînt de-a dreptul impresionante.

Condiția de șef, a lui Berzea, nu e deloc de invidiat. Dreptul de a-și teroriza subalternii e plătit pînă la centimă cu teroarea pe care o simte el însuși la sucul telefonului. Acesta e „sabia lui Damocles”, atîrînd permanent peste viețile tuturor roțișelor angrenajului din piesă. Personajele au încetat să existe ca oameni, dar există ca funcții, în virtutea unei investiții, care le poate fi însă retrasă, în orice moment. Și Berzea nu are voie să greșească. Pe cînd Stroescu o poate face, fiind, din acest punct de vedere, mai liber, chiar prin statutul lui de subaltern. În preocuparea exclusivă pentru ce va zice Nenăscutu „despre prezent”, în ignorarea realului, căruia i se face însă cinstea de a fi „îmbunătățit” și fardat pentru a fi găsit „corespunzător”, stă marea „talent” al lui Berzea, și Viorei Comănici își va compune personajul cu o extraordinară siguranță de sine și capacitate de adaptare la orice situație, deruta asociîndu-se surprinzător cu depășirea ei prin dezinvoltură, iar continua spaimă, cu masca niciodată scoasă a optimismului de circumstanță. Aflat într-o excelentă formă profesională, demonstrînd deopotrivă rafinament și subtilitate, forță dramatică și virtuozitate histrionică, Viorel Comănici realizează în acest rol o mare creație, care-l situează în prima linie a actorilor Teatrului „Notara” și a comicilor

Greul e dus însă, într-o și mai mare măsură, de personajul Stroescu. „Liberitatea” condiției de subaltern se plătește și ea, cu acceptarea stării de nevertebral pe scara evoluției — și în revelarea hidoșeniei, dar și a tragismului acestei stări, stă acum excepționala creație a lui Horațiu Mălăele. Patetismul pe care actorul îl pune în apărarea acestei jalnice condiții e de un comic enorm, dar sfîșietor, fiorul tragic marcînd o magistrală compoziție actoricească. Scena distrugerii planșelor „create” de Stroescu, „trase din

mine” cum zice el, pe bună dreptate, căci acestea au ajuns să-i reprezinte propria-i viață, e de o tulburătoare relevanță pentru arta actorului și pentru specificitatea discursului auctorial. Să ne oprim o clipă asupra inventarierii bunurilor de care dispune Berzea, așa cum le vede Stroescu, care nu are decît satisfacția executării acestor planșe, acestor scheme perfecte, gîndite însă de alții. „Dumneavoastră aveți casă, masă, familie, aveți copii, nimica sfînt, de toate aveți!” — spune Stroescu. De-abia avînd și „nimica sfînt”, ba chiar dreptul, datorită și privilegiul de a avea „nimica sfînt”, Berzea are, în ochii lui Stroescu, de toate! De la un posibil „n-aveți nimica sfînt” la acești aveți „nimica sfînt” saltul e aproape cosmic, indicînd nu doar o ierarhie socială, ci și un fel de altă ordine „morală” a lumii, un alt fel de destin, aflat sub un alt ascendent zodiacal! Iar originalitatea dramaturgului și aici e de vazut, în fondul chestiunilor puse în discuție și în profunzimea sondării naturii umane, pe care o întreprinde demersul său. Marea artă a lui Horațiu Mălăele constă tocmai în transfigurarea acestor profunzimi ale textului, cu o uimitoare forță a dezvăluirii esențelor, de la șoaptă pînă la dezlănțuirei paroxistice, rămîind însă permanent sub controlul actorului.

Lucrînd inspirat, cu finețe și meticulozitate, regizorul Dan Micu a găsit subtile modalități scenice pentru a face pregnant aparițiile „Viitorului” și a marca trecerile de la Georgescu la Nenăscutu, problemă nu tocmai ușoară, dar în care aportul actorului Mircea Diaconu va fi hotărîtor. El îl imaginează pe Georgescu ca pe un soi de Mitică Popescu al zilelor noastre, prea generos ca să nu se profite de pe urma lui și prea sensibil pentru a putea riposta de fiecare dată cu duritatea cuvenită de amenințări. Georgescu e de fapt individul care nu și-a pierdut candoarea, care n-a început să moară, pentru că încă nu și-a pierdut copilăria, și tocmai această ingenuitate, această disponibilitate sufletească e cea care-l apropie de Viitor sau care face ca Viitorul, Nenăscutu, să se apropie de el, dorînd să-și cunoască antecesorii autentici. Un zîmbet jovial, de o bonomie netrucată, o infinită curiozitate și o nețărmurită dragoste de viață transpar pe chipul actorului ori de cîte ori își face apariția Nenăscutu, spulberînd prin prezența-i lăuntrică toate temerile și înfricoșarea la care e supus mărunțul funcționar Georgescu. Pentru a face viabil acest personaj straniu al Nenăscutului era nevoie în primul rînd de o interpretare cuceritoare prin naturalitatea și firescul ei, calități pe care le conține în cel mai înalt grad atașanta prezență scenică a lui Mircea Dia-

conu. Și mai e ceva. Mai e un amestec foarte prețios, de bun-simț popular și de rusticitate aparent neajutorată, dar plină de o forță latentă, care face ea ce face și pînă la urmă trebuie să răzbească la lumină. Căci are de partea sa adevărul vieții, încrederea în speranță. Iar cînd toate aceste sugestii pot să transpară din jocul unui actor, fără nici o ostentație, putem fi siguri că ne aflăm, din nou, în fața unei înțelegeri profunde a rolului, conducînd la încă o remarcabilă creație actoricească.

Un rol generos este și acela al Aspasiiei, femeia-unealtă, capabilă să aplatizeze orice elan și să strivească orice urmă de personalitate a celor pe care-i ia, "înd pe rînd, sub aripa ei protectoare, ca sub aripa morții. Motivul femeii aducătoare de moarte (cei puțin pentru viața spirituală și personalitatea bărbatului) nu e nou în dramaturgia lui Mihai Ispirescu și persistența lui s-ar conveni și ea analizată, poate cu altă ocazie. Ca nevastă „preconizată“ de Berzea pentru Stroescu, ea trebuie să fie „o femeie serioasă, cumbătută, gospodină, intelectuală, să-ți încălzească inima, supă, să-ți lumineze nițel cămîșinul...“. Conferirea aceluiași rang de însemnătate încălzirii inimii și supei conduce, desigur, la un savuros efect comic, dar ascunde și un mod de a vedea lucrurile, chibzînd și cumpînd la egalitate între una și alta, și în asemenea iluminări ale replicii se află de multe ori secretul percutanței lor scenice. Pe Aspasia o interpretează cu vervă și nerv Camelia

Zorlescu, sesizînd că în sistemul de valori al personajului pasiunea și „rătăciră“ iubirii vor fi întotdeauna anihilate de ceea ce se cuvine șefului, reprezentîndu în altceva decît contribuția personală firească la funcționarea angrenajului constituit. Lipsa de feminitate a feminității care se oferă din calcul nu e nici așa tocmai ușor de jucat, și tocmai de aceea evoluția Cameliei Zorlescu ni se pare acum remarcabilă, prin perspicacitatea citirii personajului în esența motivațiilor sale interioare.

Tinerei Cristina, cu care nici autorul n-a fost prea darnic, îi dă inițial un cîntăvîngător contur scenic. Anca Bejenăru, jocul actriței diluîndu-se însă pe parcurs pînă la inconsistență. Poate că nici regizorul n-a insistat suficient asupra rolului, căci altfel ar fi găsit cu siguranță modalități de dinamizare și însuflețire a acestei partituri poate deficitare, dar nelipsite de interes.

Decorurile Laviniei Mîrșu și costumele Ancăi Păslaru, ușor ostentative, și unele și altele, în a spune despre ce-i vorba, au meritul de a nu stînjeni imaginația spectatorului, slobodă să alerge și dincolo de ceea ce i se arată uneori prea limpede.

Cutremurătorul final al spectacolului, „în căutarea omului pierdut“, poartă, și el, deopotrivă, inconfundabilele semnături ale lui Mihai Ispirescu și Dan Micu, transgresînd denivelările accidentale ale unei rostiri esențiale.

Victor PARHON

(Continuare de la p. 21)

nețe ușoara tendință carieristă a lui Mihailache), Bujor Macrin (lăsînd să plutească o vagă ambiguitate asupra lui Anghel), Romeo Mușețeanu (parcîrînd cu sinceritate evoluția lui Păianu), Petre Simionescu (mereu surprinzător prin originalitatea compoziției, în Colonelul), Mirela Comnoiu Marin (sensibilă și vibrantă în dramatica Alexandra), Rodica Mușețeanu (impunătoare prin riguroasa compoziției în Bonifacia), George Țoropoc (emoționant și patetic cu măsură în Mihnea), Ildy Codrescu (autentică prin discreția compoziției în Viorica), precum și George Șofrag, Sorin Dinculescu, Cristian Pirvulescu, Nicolae Țăranu etc. au realizat o galerie de portrete reprezentînd un univers uman și idealic de puternic impact, invîtînd la reflecție.

Cu asemenea actori, Teatrul din Brăila poate realiza proiecte oricît de ambițioase. Unele dintre ele ne-au fost înfățișate de directorul Ion Bălan la înfîlțirea de la A.T.M. Sînt, cu adevărat, înțînțante, îndeosebi în perspectiva dublei aniversări a teatrului, din 1989: 40 de ani de la înființarea Teatrului de Stat și 130 de ani de teatru profesionist în Brăila. Unele mai au nevoie de reflecție, tot în lumina acestor aniversări. N-are rost să anticipăm aici, concretizîndu-le. Nu putem decît să ne raliem aprecierilor în general elogioase exprimate de Dina Cocea, Ion Toboșaru, Natalia Stancu, Valeria Ducea, Sorana Coroamă-Stanca, Dinu Kivu, Theodor Mănescu și alți participanți la înfîlțirea de la A.T.M., urîndu-le în continuare succes.

CRONICA INTERPRETĂRII ACTORICEȘTI

Adriana Trandafir în Maria Tănase

Sînt rare ocaziile cînd putem observa, cînd putem simți, ca în cazul de față, că trăirea unui rol, ea singură, aproape neajutată de celelalte ingrediente scenice, reușește să configureze, reușește să fie un spectacol. Rareori, de asemenea, se întîmplă să vedem că între trăire și posibilitatea de a o exprima, de a construi adică un sistem coerent de semne teatrale, există o asemenea concordanță bazată pe empatie încît expresia pare spontană, făcîndu-ne să credem — o clipă — că tehnica actoricească ori nu există, ori este de o importanță cu totul secundară, infirmînd cunoscutul paradox al lui Diderot.

Am avut această impresie persistentă urmărind recitalul Adrianei Trandafir. Pe parcursul unei ore și jumătate de spectacol, presupunerea inițială, că trebuie să fi existat o anume afinitate cu personajul interpretat, are timp să se transforme în certitudine. Tînăra actriță are temperamentul vulcanic al mării dispărute, (nu de atîta vreme plecată dintre noi încît cîel puțin unii să nu și-o mai amintească și altfel decît ca pe o voce abstractă, de pe discuri), astfel încît iolul „fi vine ca o mînușă”, pîrînd chiar scris anume pentru ea. Naturalitatea, spontaneitatea, petulanța proprii interpretei, duse la o vivace expresivitate în cîteva din reușitele-i de pînă astăzi, par să se suprapună perfect caracterului și temperamentului Mariei Tănase. La care se adaugă o asemănare

fizică frapantă în anumite momente din spectacol, cînd se poate vorbi de o adevărată transfigurare, cu nimic îndatorată machiajului. Faptul este evident atunci cînd interpreta se încumetă să cînte, în continuarea vocii înregistrate pe bandă. Cu „Doina din Maramureș” și „Ciuleandra” osmoza reușește parcă în cel mai înalt grad. Fără să poată fi vorba de a o „concura” pe marea cîntăreață pe propriu-i teren, Arta cîntului mai înseamnă



și performanță vocală — și nu pe aceasta și-o propune, în primul rînd, actrița. Dar pînă și vocea pare să aibă aceeași „făctură” — un alto cînd foarte timbrat, cînd aproape gutural — și, mai ales, peisajul sufletesc se simte a fi fost, cumva, același. Secvențele de cînt propriu-zis sînt cele în care iluzia scenică funcționează integral, cînd spectacolul „crește” pînă la nivelul comuniunii cu o sală electrizată. Această voce, surîzătoare sau plînsă, insinuantă, frenetică, tragică, marca incou-

PASĂREA MĂIASTRĂ MARIA TĂNASE de **GEORGE SBĂRCEA** • **TEATRUL GIULEȘTI** • **Data premierei: 25 octombrie 1988** • **Regia: GEORGE BĂNICĂ** • **Coloana sonoră: MARIAN MEGAN** • **Distribuția: ADRIANA TRANDAFIR (Maria Tănase); GEORGE BĂNICĂ (Ziaristul).**

fundabilă și, credem, irepetabilă a Mariei Tănase (mărturie stau cele câteva interprete de folclor care au încercat în zadar să-i preia, parțial, repertoriul) însemna, pe lângă toate celelalte, și meșteșug: actorie de înaltă clasă. Adriana Trandafir ne reamintește aceasta.

Pe un text care, după toate aparențele, nu este decît o transcriere brui-repetericească a unor amintiri ale eroinei (alcătuit de George Sbârcea cu utilizarea unei biografii semnate Petre Ghiată și Clery Sachelarie, după cît se pare), protagonistă subliniază apăsător expresia frustă ori șocantă și trece, imediat și firesc, la evocări larmoaie, de gust discutabil, însă de efect garantat asupra unui public dinainte cucerit. Adriana Trandafir nu face parte din categoria actrițelor care trebuie îmboldite ca să facă ceva anume pe scenă; dimpotrivă, ar avea nevoie de un regizor pe măsura înzestrării sale actricești, apt să-i tempereze și moduleze prea-plinul prezenței scenice. Nu-l vom afla însă, nici de această dată, în persoana apreciatului actor George Bănică, semnatarul regiei. Să mai spunem că nici scenografia nu este semnata și nici foaierul sălii „Majestic” nu constituie spațiul cel mai potrivit unui spectacol de teatru; prin simplul fapt al inexistenței culiselor se produce timpî morții (ce-i drept, nici George Bănică, partenerul protagonistei, cu rol mut și aproape imobil, nu schițează intenția de a-i acoperi). Toate acestea țin de un anume diletantism. Și poate că o personalitate ca aceea a Mariei Tănase, definitorie pentru stratul profund al sensibilității estetice românești, ar fi meritat mai mult: în primul rînd, o evocare de o altă ținută literară, care, pe lângă plasticitatea și expresivitatea interviului, să fi posdat și ceea ce, de regulă, se numește „stil”; și, nu în ultimul rînd, o punere în scenă competentă și aplicată.

Însă, cu toate imperfecțiunile sale, one woman show-ul Adrianei Trandafir trece rarapa — și o va mai face, probabil, mult timp de acum încolo. Comuniunea cu personajul și emoția receptării acestei comuniuni sînt cele mai bune garanții în acest sens. Drept care, așa cum este, spectacolul giuleștean prilejuiește unul dintre marile succese actricești ale actualei stagiuni.

Dan PREDESCU

O distribuție (aproape) ideală

Cu *Stilpii societății*, scrisă în 1877, Henrik Ibsen deschidea seria celor douăsprezece piese de maturitate, de o puternică factură realistă. Cu zece ani mai înainte, nemulțumit de primirea făcută dramelor *Brand* și *Peer Gynt*, el scria unui prieten: „Revolta îmi multiplică forțele. Vor război? Ei bine, voi face război... mă voi face fotograf. Voi pune să-mi pozeze în fața obiectivului pe toți contemporanii mei, unul cite unul. Nu voi cruța nici copilul de la sînul mamei mele, nici un gînd, nici o intenție fugară ce caută să se ascundă în dosul cuvintelor”. Și, într-adevăr, această dezvoltare succesivă a unor substraturi ce se maschează fastuos în vorbe înalte despre corectitudine și dăruire spre binele societății, despre moralitate desăvîrșită și frumusețe a simțămintelor, despre credința în idealuri și dorința de a le transforma în realitate constituie substanța piesei amintite, demascînd fariseismul și ipocrizia, imoralitatea înrădăcinată într-un univers în care minciuna strălucitor înveșmîntată a pus stăpînire pe tot. Consulul Bernik, maimarele într-un orașel în care notabilitățile se întrec, parcă, în a-și demonstra buna credință și înălțimea morală devenită motor al deciziilor și traiului coti-

STILPII SOCIETĂȚII de H. IBSEN ●
TELEVIZIUNEA ROMÂNĂ ● Data
emisiunii: 29 septembrie, 6, 13 și
20 octombrie 1988 ● Adaptarea TV și
regia: DAN NECSULEA, Redactor:
ALEXANDRA ORBAN ● Decorul: VA-
SILE ROTARU ● Costumele: EUGE-
NIA BOTĂNESCU ● Imaginea: OVI-
DIU DRUGĂ ● Cu: VICTOR REBEN-
GIUC, SILVIA POPOVICI, IRINA PE-
TRESCU, GINA PATRICHI, MARIANA
BURUIANĂ, TRAIAN STĂNESCU,
VIRGIL OGĂȘANU, MARCEL IUREȘ,
ZOE MUSCAN, AGATHA NICOLAU,
VIOLETA BERBIUC, CONSTANTIN
DINULESCU, MATEI GHEORGHIU,
MARIAN HUDAC, ALFRED DEME-
TRIU, copilul MIHAI BRĂȚILĂ.

dian, este considerat o pildă de comportament social, un om fără pată, dedicat binei generai. Dar, apariția neașteptată a unor rade hulite, judecate a fi încălcat legea morală, va fi grăunțele de nisip ce va da peste cap angrenajul minciunii bine pomădate, scoțind la lumină adevăruri grave, indivizi meschini, o ipocrizie ce nu se dă în lături nici de la crimă pentru a nu fi dată în vileag. Căci, nu numai că la temelia devenirii sociale a „stilpului“ Bernik stă o minciună, o înșelătorie gravă, dar în continuare existența lui este o escrocherie abilă care ia aparența binelui făcut societății.

Aici, în sublinierea nuanțată a acestei dimensiuni a textului ibsenian, spectacolul de televiziune realizat în regia lui Dan Necșulea și-a găsit nota sa de originalitate. Un spectacol, trebuie spus de la început, solid construit, reunind actori dintre cei mai de seamă ai scenei noastre, aducând, în sfârșit, după cam multă vreme, în fața telespectatorilor un text important al dramaturgiei universale într-o interpretare contemporană românească. Menținându-se tot timpul în nota acut realistă a textului, Dan Necșulea a urmărit — și mi se pare a fi în spiritul a ceea ce trebuie să însemne teatrul de televiziune — să impună ideile piesei prin interpretări relevante, prin cizelarea partiturilor, a fiecărui rol, prin insistența asupra evoluției personajelor și a relațiilor dintre ele. Fără spectaculoase mișcări de aparat, fără să încerce să afirme o viziune regională neașteptată, el a „lăsat“ actorii să creeze viu eroii ibsenieni, să intereseze și să cucerească privitorul prin forța și talentul lor. În asemenea situație, desigur, deosebit de importantă a fost alcătuirea distribuției, cu atât mai mult cu cât șansa de a reuni artiști din diverse trupe era sinonimă cu alegerea actorului ideal ca interpret al unui anume rol. Iar intuiția sau cunoașterea lui Dan Necșulea privind disponibilitățile fiecăruia dintre cei aleși s-a dovedit aproape fără greș.

Mai întâi, a fost Victor Rebengiuc în Karsten Bernik — un adevărat recital de zile mari. Consulul creat de ei a fost o personalitate fascinantă, fascinantă în capacitatea ei de a construi din minciună — și nu dintr-una, ci din mereu altele, într-o învăluitoare și veninoasă logică proprie, găsind argumente „omenești“ pentru orice mirșăvie, părind a regreta urîțenia unui gest pentru ca de fapt să-l continue prin altul și mai josnic — o realitate ce-i poate înșela pe toți ceilalți. Meschinăria lui e de anvergură, imorali-

țatea lui — atrăgătoare și vertiginoasă ca un vârtej fără fund, egoismul lui e în stare să convingă prin forța unei argumentații desăvârșite, regretele lui iau întorsătura unor capcane în calea oricărui posibil acuzator. Răstălmăcirea adevărului pare profesiunea de credință a consulului Bernik în viziunea lui Victor Rebengiuc. O extraordinară ambiguitate învăluie personajul acesta intrupat de Rebengiuc. Nu știi niciodată cind minte ca să acopere un adevăr care nu-i convine și cind recunoaște adevărul ca să-și poată continua nestingherit minciuna. De aceea, în finalul ușor forțat dat de Ibsen piesei — trecind printr-un moment de groază (că și-a pierdut fiul și că societatea va afla și care-i este adevărata față), după care totul revine la normal, Bernik va recunoaște public minciuna și va face apologia adevărului și dreptății — Victor Rebengiuc lasă să se întrevadă o nuanță de incertitudine: această recunoaștere care-i aduce din nou ovațiile cetățenilor nu cumva este tot o stratagemă a abilității manevrant? Forța demascatoare a piesei capătă prin interpretarea lui Victor Rebengiuc o dimensiune nouă.

Un rol complex și dificil este și cel al domnișoarei Hessel, sora vitregă a soției lui Bernik; conștientă de fanatismul societății în care trăiește, ea fuge, împreună cu fratele ei, departe și se întoarce pentru a restabili adevărul. Gina Patrichi, în neconformista Lona, dă personajului o aură de durere tragică ce se ascunde sub aerul sprintar de femeie independentă care nesocotește conveniențele. Tristețea, singurătății poate fi atenuată, mai bine zis răsplătită doar cu nevoia de adevăr, cu dorința de a restabili adevărul. Nu un om pornit să se răzbuine este Lona — Gina Patrichi, ci unul dornic să recâștige pentru dreptate o ființă în care a crezut, pe care a iubit-o. O replică, într-un fel, a ei este domnișoara Bernik, întruchipată de Irina Petrescu, tăcută și aparent supusă conveniențelor, păstrînd însă în ea gingășia și sufletul curat al tineretii, capacitatea de a se sacrifica pentru alții. Scena din final dintre ele două este una dintre cele mai frumoase ale spectacolului. Convingătoare, compunînd cu subtilitate rolul Dinei Dorf, Mariana Buruiană. Receptînd cu o sensibilitate de plantă de seră tot ce o înconjoară, simțîndu-se sufocată de mediul ipocrit în care trăiește, Dina — Mariana Buruiană va avea puterea să discearnă și să aleagă, să opteze pentru o viață în care să se realizeze pe sine prin propriile forțe. În opoziție cu ea, profesorul Rorlund, interpretat de

Marcel Iureș, este tocmai tipul de ipocrit care face apologia ideilor inalte când de fapt el este reprezentantul tipic al meschinăriei și al convenționalismului desăvârșit. Și Silvia Popovici face să transpară, dincolo de bunătața supusă și parcă depersonalizată a doamnei Bernik, o ființă care a ales să fie ștearsă pentru că „așa se cade”, dar care poate dovedi forță, cunoaștere a adevărului atunci când în joc este viața. O vagă bănuială a adevărului îi dă și ei un fel de tristețe a renunțării. Mai puțin convingător, Traian Stănescu în Johann. Ca interpret, nu i-a putut ține piept lui Victor Rebengiuc, și de aceea rolul său a rămas descoperit. Poate nici aparenta nu l-a avantajat, iubirea dintre Johann și Dina devenind ușor ridicolă. De fapt, este vorba aici despre ochiul neiertător al obiectivului, de însăși nota puternic realistă în care a fost conceput spectacolul și de la care, în acest caz, s-a făcut abatere. Tot „scăpări” care nu discordat în unitatea mon-

tării s-au petrecut la nivelul scenografiei, semnate de V. Rotaru (vezi covoarele persane de pe terasă, vezi apusul pe carton desenat din final) și al costumelor (chiar și neconvenționala Lona nu s-ar fi putut îmbrăca în straie moderne de azi și nici domnișoara Bernik, de la Fon-lui plastic!). Sigur, și realismul scenic este o convenție, dar, o dată adoptat, trebuie respectat, sau, când intervine o notă discordantă, ea trebuie să aibă un rost, să semnifice ceva.

Cu spectacolul *Stilpii societății* de H. Ibsen, în regia lui Dan Necșulea, televiziunea a făcut un gest de adevărată cultură, faptului de a prezenta publicului mari texte ale literaturii dramatice universale și naționale, în interpretări prestigioase, fiind oricând binevenit.

Miruna IONESCU

(Continuare de la p. 67)

orele 6 după-amiaza, timp stabilit pentru „vernisajul” unei descoperiri epocale (un **computer al vieții**, capabil să enunțe data precisă a morții unui individ care se supune testelor necesare) și la care, neapărat, din interesele misionarilor, El trebuie să participe însoțit de Ea, în calitatea ei de original paspartu în fața invitațiilor, a unui Capone II, mare om de afaceri, în special. Or, Ea nu (mai) poate fi prezentă la inaugurarea „minunii secolului”, la această surprize-party, nu numai pentru că a intervenit ceva neașteptat (Titus, regizorul spectacolului cu Ioana d'Arc, încremenit în repetiții de la plecarea ei din țară, se află acum, în calitatea lui de „idol la nivel mondial” în același hotel. Nu l-a văzut de „nouă ani, trei luni, cinci zile și patru ore”. A fixat fulgerător o întâlnire cu el, în holul recepției, la orele 18), ci și pentru că o înspăimânta gândul că invenția respectivă ar putea funcționa ca adevărat, că misterul existenței noastre ar putea fi denunțat astfel încât incertitudinea Speranței să fie și ea misilizată, așa cum apocaliptic este amenințată lumea cu dizolvarea în particule.

Pe fondul acestei vaste teme, insuficient străbătută de autori, a românului în stră-

inătate, Ecaterina Oproiu realizează o construcție originală, alăturându-se eforturilor de a conferi așteptata noblete literară dramaturgiei noastre. Dând o nouă expresie umanismului kantian, scriitoarea împrumută din dualismul respectivului sistem filozofic, legat de teza „autocefalității” libertății, câteva din poeticele înțelesuri adunate în cuvinte, mai întâi în concluzia la **Critica rațiunii practice** „două lucruri implu sufletul, cu mereu nouă și crescândă admirație și venerație, cu cât mai des și stăruitor gândirea se ocupă cu ele: **cerul înstăieț deasupra mea și legea morală în mine.**” Este leitmotivul pe care Ea, interpreta Ioanei d'Arc din mizanscena regizorului Titus, îl va repeta cu conștiința că trăiește în reperele acut contemporane destinelor Ioanei d'Arc, că este Ioana d'Arc. Leitmotivul este „prins din zbor” și de El, dar numai ca o înșignă a parteneriei sale de viață. Interesant este felul în care scriitoarea reușește să facă din acest leitmotiv nu o strălucire retardată, ca o oarecare culoare de fond, ci o energie menită să sprijine crezul moral modern, într-o demnă emancipare a omenirii, sub care se poate roști, cu un profund înfinit înțeles „Hai la lupta cea mare!”...

Criza universului domestic

Spre finalul ei, stagiunea '87-'88 a oferit publicului ieșean o reîntâlnire cu D. R. Popescu, dramaturg la care s-au oprit opțiunile Naționalului — nu de puține ori în ultimii ani. Textul ales de Bogdan Ulmu (regizor și scenograf) se circumscrie problematicii generale a pieselor semnate de D. R. Popescu; de data aceasta însă, universul socio-moral își restrânge coordonatele, zona de investigație fiind una de tip domestic, familial. Asistăm deci la un moment de criză conjugală — nimic nou, nimic senzațional —, la clipa în care femeia (tipul ușor schematic al mamei și soției devotate trup și suflet), oboșită de monotonia mirosind a ceapă și fasole a vieții sale, plictisită să tot aștepte un soț mereu prins în rezolvarea unor probleme urgente, mai mult ale obștei decât ale sale, pare să se trezească dintr-o amorțeață îndelungată. Și cum orice dezmoțire doare, Emilia e cuprinsă parcă de frisoanele întrebărilor, ale neputinței și refuzului de a mai accepta platitudinea frazelor unui soț obișnuit să răspundă practic, în acest fel, de esență însăși a personalității sale: Se pune astfel în mișcare angrenajul unui proces pe de o parte distructiv (Emilia tinde să rupă orice legătură cu trecutul, cu viața alături de Silviu), pe de alta — paradoxal! creativ, sau, mai corect spus, re-creativ: re-memorarea trecutului alături de soțul ei, tentativa de evadare în brațele epicureicului Horia naște în sufletul femeii melancolie mai întâi, tulburare, mai apoi și, în final, certitudinea unor sentimente și

trăiri reale, durabile, indestructibile. Timpul, iată o a cincea prezentă în spectacol, pe lângă cele patru personaje existente, o dimensiune căreia regizorul Bogdan Ulmu i-a acordat — și pe bună dreptate, căci textul oferă cititorului avizat șansa de a descoperi importanța elementului temporal — o atenție deosebită, montînd, deasupra cadrului de desfășurare a acțiunii, două angrenaje de orologiu care, imobile pînă aproape de final, încep a se roti: timpul, o dată momentul de criză depășit, o dată găsită soluția reinseriei vieții pe coordonatele știute, își reia curgerea liniștit, depășind amintiri care țes fire nevăzute între oameni. Așa se explică și faptul că spectacolul poartă titlul **Timp în doi**, D. R. Popescu oferind, ca de obicei, mai multe versiuni (sugestii): **Timp în doi sau Horia sau Lapte de pasăre**. Să adăugăm că amintitele mașinării ne-au sugerat, la un moment dat, și o idee, să-i spunem, spațială: două enorme biciclete pe care Emilia și Silviu parcurg, alături, același drum. Același timp, același drum, în doi. Aceleași amintiri, același viitor, aceiași ei doi.

Apariția celui de-al treilea personaj, Horia, introduce în spectacol o notă specifică teatrului lui D. R. Popescu: ambiguitatea ca rezultat al amestecului dintre real și inaginar, dintre cotidian și visare, dintre concret și proiecțiile lăuntrice ale personajelor. Spectatorul este lăsat să decidă singur, conform potențelor sale creative, imaginative, care este, în realitate, statutul acestui personaj. Sigur că, o dată scena uciderii lui Horia de către Emilia consumată, o dată ce șocul primei uimiri se estompează, spectatorul va realiza că el, amantul doritor de iubire, conservat prin iubire, adept al faimosului „carpe diem“, nu reprezintă decît o ome-nească evadare feminină în posibil, în dezirabil și, în cele din urmă, în derizoriu.

Emilia, în interpretarea convingătoare, nuanțată a Despinei Marcu, se autotestează, se caută pe sine prin Horia, lepădîndu-și capotul de gospodină și intrînd — albă și întinerită — în lumea presărată cu flori — rîpte din propria-i grădină — pe care i-o oferă iubitul (noul, ineditul) visat. Actrița parcurge cu eleganță claviatura

TIMP ÎN DOI de D. R. POPESCU
● TEATRUL NAȚIONAL
ALECSANDRI din IASI ● Data premierei: 18 iunie 1988 ● Regia și scenografia: BOGDAN ULMU ● Distribuția: DESPINA MARCU (Emilia); FLORIN MIRCEA (Silviu); ADI CARAULEANU (Horia); DORINA CRIȘAN-RUSU (Pianista).

rolului, părindu-ne mai convingătoare în momentul „reînținerii”, al duicasei redescoperirii, al dorinței neîncrezătoare, ușor complexate.

Mai constant ca evoluție actoricească ni s-a părut Florin Mircea, un Silviu cam obtuz, sufocant în repetatele sale incursiuni verbale prin zonele medioerității, plictisitor în graba sa de a strivi ceapa și de a strânge, ca factor competent, sfecla rămasă pe câmp, dar și speriat — trecător, ce-i drept — de eventualitatea ca soția să-l părăsească; același Silviu pronunță cuvintele clar, răspicat, sigur de sine când îi citează pe alții, domolindu-le în clipele când, din adâncul încețoșat al amintirilor și trăirilor sale, își fac loc, fragile, melancolice ori revoltate, secvențe obsedante ale trecutului său.

Ca interpret al unui personaj imaginat, visat, construit de dorințele refulate ale unei femei trecute de prima tinerețe, Adi Carăuleanu a găsit soluțiile optime în conturarea unui erou cu un statut nu foarte comod. Evitând capcanele unei posibile vizuini „donjuanești”, Adi Carăuleanu modulează fără efort tonalități aspre și ironice, duioase și mieroase, fiind, rînd pe rînd, amant cuceritor și bărbat plictisit. Personajul ciștigă în credibilitate — aceasta mai ales datorită interpretului — în două momente pe cit de diferite ca realizare și conținut, pe atât de strîns unite în definirea lui: momentul Orfeu și momentul evocării eșecului său conjugal.

Se pare că sarcinile multiple cu care regizorul a supraîncărcat-o, pe lângă aceea de compozitoare (autoare a unei muzici de scenă cam languroase), au pus-o în dificultate pe Dorina Crișan-Rusu la prima ei apariție pe scena Naționalului; ea e pianistă, șpicheriță, raisonneur al celorlalte personaje, milițian. Mai ales în cea din urmă postură, e distonantă și deranjantă. Credem că soluționarea acestei probleme, precum și folosirea cu adevărat funcțională a unor simboluri scenice (omul de zăpadă, spre exemplu), ar spori calitatea spectacolului, altfel plăcut și calmant.

Anca-Maria RUSU

Accentele necesare

Fără îndoială, Tudor Popescu știe să construiască o acțiune, să adauge elementul de neprevăzut care tensionează întîmplările, dar marea său merit constă în capacitatea de a crea caractere, de a contura tipuri umane diverse, uneori pitorești. Este ceea ce a exploatat cu prisosință regizorul Constantin Codrescu, avînd, în primul rînd, posibilitatea unei distribuții adecvate, pe care o conduce cu mină sigură, punînd accentele necesare pentru nuanțarea intrigii.

Lupta disperată între dragostea pătimasă și contopirea într-un ideal uman prilejuiește actriței Carmen Petrescu (Sorana) impresionante schimbări de registru; cu reală forță dramatică, ea trece prin întreaga gamă de sentimente, de la iubire la ură, de la gelozie la devoțiune. Anton Filip (Petru) întruchiează tenacitatea eroului anonim, spiritul de sacrificiu fără ostentație, crezul fierbinte într-o lume nouă, mai bună, dar și prudența necesară a celui nevoit să ducă lupta în condițiile ilegalității. Creînd un tip în aparență cenușiu, Victor Ianculescu (Nica) este mai convingător în prima parte, afișînd masca bonomiei, dar momentul demascării sale e aprcape ratat. Își revine spre final, când disperarea îl împinge spre o atitudine mai umană. Într-adevăr pitoresc, plin de savoare, Constantin Cotimanis (Dridea) a compus un agent al siguranței brutal, fără scrupule, cu inteligență și o bună doză de autoironie.

Muzica originală, discretă, dar insinuantă, compusă de Timuș Alexandrescu devine un util comentariu sonor, ajutînd la plasarea spectacolului în epocă și la menținerea ritmului său interior.

Mihai CRIȘAN

DEPARTE DRAGOSTEA SE-ASCUNDE (SORANA) de TUDOR POPESCU
● **TEATRUL DIN SFÎNTU GHEORGHE** ● Data premierei: 12 octombrie, 1988 ● Regia: **CONSTANTIN CODRESCU** ● Scenografia: **LAVINIA DIMA** ● Muzica: **TIMUȘ ALEXANDRESCU** ● Distribuția: **CARMEN PETRESCU (Sorana); ANTON FILIP (Petru); VICTOR IANCULESCU (Nica); CONSTANTIN COTIMANIS (Dridea).**

„Cum sîntem cînd începem să nu mai fim“

Spectacolul, semnat regizoral de actorul Ion Măinea, are note de modernitate în expresie și multe scene de solicitant voltaj, păstrînd însă și unele tratări caun monotone. S-a optat pentru o transpunere scenică transparentă, preocupată de valorarea mesajului, ca și de asigurarea unei ambiante firești personajelor și relațiilor dintre ele. Așa încît, fără să dea montării străluciri sau performanțe, actorul-regizor a dirijat cu onestitate profesională ansamblul, construind un edificiu teatral abil marcat, cu un crescendo bine cumpănit. Deși i-au scăpat unele subtilități ale partiturii, reprezentarea izbutește să facă din „camera de alături“ focarul iradiant de valori moral-spirituale pe care-l intenționează textul.

Distribuția, bine alcătuită, reunind actori merituoși ai scenei orădene, surprinde cel mai adesea detaliul caracteristic de fizionomie spirituală a personajelor. Simona Constantinescu plascază potrivite accente pe tulburarea și îndoielile ce pun stăpînire pe Alina Bondoc, impunîndu-și personajul prin reliefaarea mișcărilor sale iăuntrice. Ileana Iurciuc are deruta, izbucnirile temperamentale, momentele de reflexivitate ce par a o conduce pe Mira Bondoc pe drumul spre adevăr. Ion Abrudan reține la modul caricatural, poate

CAMERA DE ALĂTURI de Paul EVERAC ● **TEATRUL DE STAT DIN ORADEA** ● Data premierei: 11 octombrie 1988 ● Regia: ION MĂINEA ● Scenografia: BIRÓ I. GEZA ● Distribuția: ION MĂINEA (Marcel Bondoc); SIMONA CONSTANTINESCU (Alina Bondoc); ILEANA IURCIUC (Mira Bondoc); DORU FĂRIE (Teofil Hotărănu); EUGEN HARIZOMENOV (Pavel Cristian); MARIANA VASILE (Sonia Cristian); ION ABRUDAN (Veniamin Flaviu); MARIANA NEAGU (Reta Stoleru).



Actorii surprind detaliul caracteristic fizionomiei spirituale a personajelor

ușor exterior și îngroșat, dezabuzarea și perfidia criticului plastic Flaviu. Debutantului Doru Fărie i-a revenit sarcina întru chipării tinărului inginer Teofil Hotărănu, rol rezolvat la cote de onorabilitate, în ciuda precipitărilor ce țin, probabil, de emoțiile premierei și ale debutului.

Partea leului, cum se zice, a revenit interpreților celor două personaje, ale căror mentalități se află în confruntare, fapt ce-și află configurarea stilistică prin opoziția marcată între simplitatea omească a biologului Cristian și grandilocvența directorului Bondoc. Aflat într-un ceas bun al carierei sale, Eugen Harizomenov elaborează pentru Pavel Cristian un reușit aliaj de auritate, inteligență, amărăciune, cinste și candoare, iar Ion Măinea, interpretul lui Marcel Bondoc, semnează o reușită imagine despre „cum sîntem cînd începem să nu mai fim“, subliniind arivismul și goliciunea interioară a personajului, drapate în gesturi largi, fraze sforăitoare, bune maniere și respectabilitate trucată. În roluri de mai mică întindere, Mariana Neagu și Mariana Vasile contribuie cu intensități varii la cursivitatea spectacolului.

Mircea Em. MORARIU

Priza actualității

Un titlu evasi-oximoronic (**bucurii dulci-amare**) ne transportă în universul familiei — universul predilect al autoarei —, făcându-ne părtași la întâmplări mai mari sau mai mărunte, la câteva de-a dreptul benigne, avînd o semnificație artistică modică, dar desigur emoționante dacă le privim din unghiul existenței cotidiene.

Carența dramaticității se compensează prin tema generoasă, dialogul viu, însuflețit, firescul dezbaterilor casnice, credibilitatea ecuației părinți-copii, ritmul alert. Dacă pentru unele atitudini, fapte și întâmplări ale personajelor lipsesc motivațiile psihologice mai adînci, piesa răscumpără acest deficit printr-o alternare judicioasă și credibilă a planurilor epice, a accentelor principale, potențate de o regie discretă și eficace. Bogdan Ulmu a optat pentru o narațiune scenică fluentă, coerentă, expresivă, în care fiecare detaliu își are rostul său numai în structura întregului și în care relaționările elimină aleatoriu și nesemnificativul. Restituind scenic textul, regizorul și-a reprimat inclinațiile auctoriale (vizibile altă dată), afirmîndu-și prezența cu parcimonie și doar cînd a fost absolută nevoie. În același sens al integrării discrete a fost gîndită și scenografia (semnată prof. Ioan Vînașu), ale cărei virtuți plastice funcțio-

nează la nivelul sugestiei fine, aluziei cromatice și tonalităților estompate. Adevărea scenografic-regizorală ni s-a părut indiscutabilă (să nu uităm că autoarea și-a intitulat piesa comedie lirică), deși nu se pot nega unele scăderi de tensiune dramatică, mici sincope și chiar secvențe de vid scenic. Elena Petrican (Florica Busuioc) a apăsător pe latura sentimentală a personajului, conturînd o mamă afectuoasă, pasionată, matern-posesivă uneori, copleșită de o tristețe iremediabilă alături, o făptură frămîntată, neliniștită, prizoniera dragostei pentru copii. Virgil Leahu (Mircea Busuioc) trasează liniile de portret ale unui ziarist cam zaharisit și abulic în prima parte, mai ferm și consistent în cea de-a doua parte, un **pater familias** bonom, tolerant și complice inocent al propriilor copii. O propunere interesantă de rol face Eudoxia Volbea; bunica apri-gă și nițel cinică, o hedonistă tîrzie, spă-sită după experiența amară a străinătății, care alternează cu pricepere duritățile femeii experimentate cu blîndețea fecanei de vîrstă. Intrările falnice, franchețea limbajului, dialogul fără eufemisme și fără menajamente întregesc un registru expresiv convingător. Notele false sînt puține și necaracterizante. Au contribuții exacte, confortne, pe partituri fără în-lîndere, Dana Tomiță (Mirela Davila), Marcel Anghel (Sandu Busuioc), Lily Popa-Alexiu (Lilica Busuioc), Ștefan Tivodaru (Dragoș Busuioc) — un derutant Moș Gerilă (ideea regizorului!), care edulcorează finalul pînă la siropos. Petre Borșoiu (Johny Davila) creionează excelent un soț hirsut, cinic și imperturbabil. Cei mai tineri interpreți, Florin Dumitrașcu (Ion Stănoiu), logodnicul timid și complexat, Diana Pascai (Nineta Busuioc), adolescenta voluntară și imprudentă, și Greta Crihană (Anca Busuioc), tînăra soție decorativă, se integrează jocului echipei, fără discrepante ori nesincronizări.

Spectacol luminos, agreabil și tandru, **Dulcile, amare bucurii** este gustat în lă-tura deconectantă de spectatori nevîrstnici, declanșînd resorturi nostalgice la maturi, care apreciază omenescul faptelor scenice și priza actualității.

Teodor PRACSIU

DULCILE, AMARE BUCURII de DINA COCEA • TEATRUL „VICTOR ION POPA” DIN BÎRLAD • Data premierei: 3 noiembrie 1988 • Regia: BOGDAN ULMU • Scenografia: prof. IOAN VÎNAȘU • Distribuția: ELENA PETRICAN (Florica Busuioc); VIRGIL LEAHU (Mircea Busuioc); DANA TOMIȚĂ (Mirela Davila); MARCEL ANGHEL (Sandu Busuioc); LILY POPA-ALEXIU (Lilica Busuioc); ȘTEFAN TIVODARU (Dragoș Busuioc); EUDOXIA VOLBEA (Sanda Movilă); DIANA PASCAL (Nineta Busuioc); FLORIN DUMITRAȘCU (Ion Stănoiu); PETRE BOROȘOIU (Johny Davila); GRETA CRIHANĂ (Anca Busuioc); VASILE MIHĂESCU (Vecinul).

Riscuri conștient asumate

Spectacolul birlădean regizat de Cristian Nacu se distinge în primul rând prin expresivitatea realizată cu măsură și acuratețea profesională. Scenele au alternanță logică și ton bine marcat, personajele se impun prin precizia și claritatea desenei, într-un tablou general dominat de eleganța tușei și adevăr omenesc. Ceea ce dă reprezentației relief și rezonanță.

Contribuția scenografică a lui Ioan Olaru este definitorie în acest context, sugerând prin cele trei niveluri de joc și prin fișile atârșate în fundal atmosfera conglomeratului vizat, sordid și sufocat în spațiu. Cu accente muzicale inspirate punctează satira ilustrația Eugeniei Maria Pășca. Buna prestație a întregii distribuții e un semn că s-a lucrat cu seriozitate



Tamara Constantinescu și Marcel Anghel

PIATRĂ LA RINICHI de PAUL EVERAC • **TEATRUL „VICTOR ION POPA” DIN BÎRLAD** • Data premierei: 15 septembrie 1988 • Regia: **CRISTIAN NACU** • Scenografia: **IOAN OLARU** • Distribuția: **MARCEL ANGHEL** (Virgil Urechiatu); **SIMON SALCĂ** (Directorul Farfuz); **ȘTEFAN TIVODARU** (Administratorul Hărăbaie); **VIRGIL LEAHU** (Președintele Strungă); **FLORIN PREDUNĂ** (Doctorul Banchiș); **GABRIEL CONSTANȚINESCU** (Responsabilul Dăicuțoiu); **VASILE PEDA** (Picoulul Scurtalet); **MARCEL BRÎNZEIU** (Funcționarul Peșcheșanu); **ZAHARIA VOLBEA** (Contabilul Roșcovă); **GETA CACEV-SCHI** (Camelia Străeșineanu); **VALY MIHALACHE** (Contabila Mardare); **ELENA ȚUȚULAN** (Geta Plăcintă); **DIANA PASCAL** (Sora medicală); **TAMARA CONSTANTINESCU** (Secretara Pica); **RUXANDRA PETRU** (Funcționara Costiță); **DANA TOMIȚĂ** (Doctor Odobică); **ELENA PETRICAN** (Secretarul).

și aplicație, într-o tentativă laudabilă de a depăși comicul facil și ecourile triviale. Marcel Anghel, în rolul lui Virgil Urechiatu, evoluează cu o sinceritate contaminantă, creînd un personaj firesc, complex și convingător în atitudinea lui de frondă față de lichele. Îl secondează, pe un ton apropiat și cu adevăr omenesc, Tamara Constantinescu și Geta Cacevschi. În ipostaze caricaturale de efect evoluează Simon Salcă, Ștefan Tivodaru, Virgil Leahu (cu deosebită sugestivitate), Florin Predună, Gabriel Constantinescu, Vasile Preda, Marcel Brînzeiu, Zaharia Volbea, Elena Țuțulan, Văi Mihalache (bună prestație în definirea despotismului), Diana Pascal. Într-un rol mic, Dana Tomiță aduce naturalețe și forță, iar Elena Petrican, prestigiu scenic într-o apariție de „deux ex machina”. De altfel, finalul este singurul punct discutabil al spectacolului, asupra căruia regizorul a intervenit, pentru un tablou sugestiv ca mișcare, neconvingător ca text. Risc conștient asumat, întrucât convenția poate fi acceptată și așa.

Constantin PARASCHIVESCU

Veselul joc al contrariilor și opțiunea obligatorie

Hotărît lucru, povestea fermecătoare a lui Calaf, prințul nefericit, și a orgolioasei și neîndurătoarei Turandot are o soartă privilegiată pe scena românească. Ecoul din O mie și una de nopți se dovedește irezistibil, ca un dui ascuns într-o sticlă, care se eliberează, din generație în generație (de regizori), lăsat parcă moștenire. Cariera acestui text se justifică, la prima vedere, prin libertatea și suplețea de „joacă” aparentă, care cere mereu să fie umplută cu o culoare semnificativă particulară. O anumită prolixitate pîcantă (în gîndire) invită la lipsă de prejudecăți, la invenție și la viziune originală. Mă întrebam, în orele de după premieră, care ar fi motivația de a-lîncime a acestor reveniri. Mi se pare că se întîlnesc aici două straturi stilistice (legenda orientală în firul epic și commedia dell'arte în structura teatrală), din a căror asociere accidentală se naște un produs complet nou, descătusat de obligația veridicității, de tirania obsesivă a unui realism fotografic. Pe de altă parte, contrapunînd două sisteme de convenții de vîrste diferite, teatralitatea discursului e afirmată fățiș, spectatorul o inscrie în ordinea necesarului și rămîne astfel total (sau aproape total) disponibil față de problematica și deșăgăriile de sens din spațiile simbolurilor. Amestecul de bufonadă și dramă face loc unei ample mișcări a ideilor și anticipează — cu o surprinzătoare precizie — farsa tragică din teatrul postbelic.

Montarea propusă de teatrul gălățean este o foarte implicată adaptare a piesei lui Gozzi, aparținînd regizorului Victor

**TURANDOT de CARLO GOZZI •
TEATRUL DRAMATIC din GALAȚI
• Traducere de N. AL. TOSCANI •
Data premierei: 23 octombrie 1968 •
Regia: VICTOR IOAN FRUNZĂ •
Scenografia: ADRIANA GRAND •
Distribuția: FLORICA DINICU (Turandot); MARIA EREMIA BABOI (Adelma); IOANA CITTA BACIU (Schirina); RADU JIPA (Altoum); GRIG DRISTARU (Barach); LUCIAN TEMELIE (Tartaglia); GEORGE SERBINA (Pantalone); ALEXANDRU NĂSTASE (Timur); CLAUDIU STĂNESCU (Calaf); SERBAN BOGDAN (Ismael); GABRIELA REDER (Zeli-ma); MIHAI URSACHE (Călăul).**

Ioan Frunză. Libertatea față de litera textului e marcată: păstrînd curgerea firească și binecunoscută a narațiunii, adaptatorul renunță la o parte din personajele planului doi, degajează conflictul de încărcătura stufoasă și ghidușă a originalului — eliminînd cîteva scene — și imprimă confruntării dintre prințul Calaf și lumea împăratului Altoum o anumită sobrietate, emanînd, în mod ciudat, tocmai dinlăuntrul unui spațiu halucinant. Bufonada barocă este înlocuită, pe de o parte, de mișcarea bogată, vitaiă și plastică a actorilor, pe de altă, de un ton ironic foarte ascuțit. În acest ton ironic trebuie căutat și cheia viziunii. Victor Ioan Frunză își propune să adîncească mitul, **nu să demitizeze**. Operația adîncirii presupune însă, din punctul lui de vedere, o anumită **demistificare**, căci, fără îndoiala necesară, eroismul n-ar mai putea astăzi căpăta credit și nu și-ar mai căștiga exemplaritatea. Într-o lume dominată de absurd și de dezordine, Calaf aduce, și încearcă să impună, ordinea, prin dragoste. Legenda prințesei înțelepte și neclintite ca sfinxul devine în fața noastră un fals. Întrebările ei, enigmatice pe care le propune, se dovedesc niște biete plăci de gramofon. Pentru că Turandot nu apără puritatea, cu istețime, așa cum pretinde. Turandot este stăpînă doar pe un feroce orgoliu, orgoliul unei unicități sterile, și din această absurditate nu pot lua naștere decît violența, minciuna, nedreptatea și moartea. Față în față cu ea, Calaf abia dacă are vreme să se îndrăgostească; el intră în joc, nu din trufie, nici vrăjit de farmecul neînțeleș, ci mînat de neputința de a accepta o monstruozitate. Calaf e lucid și își joacă viața: frumusețea nu are dreptul să slujească morții, iar înțelepciunea reală nu poate fi pusă în slujba crimei. Ideea regizorală centrală e conținută de această curiozitate activă a omului-erou, de împotrivirea sa la aberație.

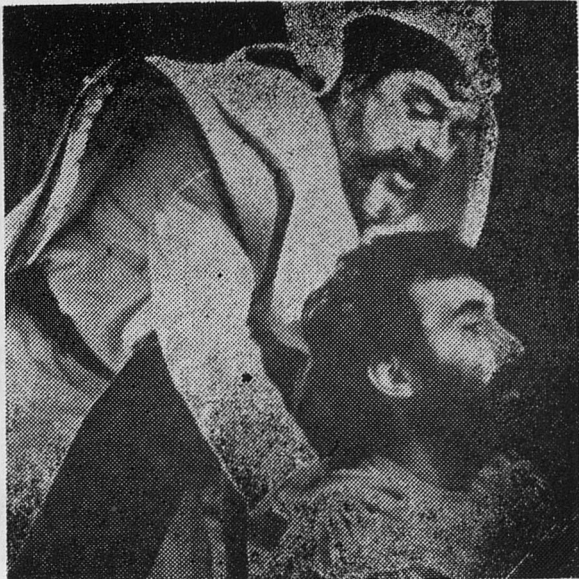
Peste întregul spectacol plutește un fel de tensiune conținută, între contrariile care se atrag și se resping. Secționat pe o diagonală, fundalul e conceput în două culori, între care, vertical, se ridică un fel de fantă luminoasă, centru de iradiere a mitului (scenografia, Adriana Grand). Construcția scenică e simplă, împărțind mereu, în tușe pe cît de curajoase pe atît de discret marcate, fiecare element la doi; de o parte, un soare care apare strălucitor, din cînd în cînd, de cealaltă o pastă magmatică, incandescentă. Majoritatea costumelor sînt compuse, de asemenea, în două culori, sugestia de arlechinadă acoperînd însă și duplicitatea funciară a personajelor. Tronul lui Altoum este o pasăre stufoasă, aproape vegetală, cu o tentă heraldică, dar și cu mulțime de as-

zunzișuri din care pot pîndi, comod, intrigantii consilieri.

Ura, stîrnită de capriciul mortal al principesei în lumea care o înconjoară e concurată doar de frică și de lașitate. Dar concurența aceasta creează în jurul celor doi eroi o țesătură atît de complicată și de solidă încît nici o salvare nu e, practic, posibilă. Impărăția imaginară a lui Altoum este bolnavă de suspiciune, aici fiecare ființă se dezice, vrînd-nevrînd, de identitatea sa. Calaf nu este amăgit de visul de evadare al preafrumoasei prințese-sclave, Adelma. Trădarea acesteia e mai degrabă involuntară. Calaf cedează pentru că, jertfindu-se fățiș, poate smulge acestei lumi bolnave masca onorabilității, o poate obliga la dez-văuire. Turandot nu învinge prin viclenie, ci doar, la capătul drumului, este silită să aleagă, definitiv, între putere și înțelegere, între adevăr și minciună, între dreptate și nedreptate, între iubire și ură (adică moarte). Alegerea e, inevitabil, negativă.

Insistența cronicarului asupra problemei personajului central se datorează nu numai construcției regizorale, foarte limpezi și echilibrate, ci și, fără îndoială, felului în care interpretul lui Calaf a reușit să dea consistență și fior acestei viziuni. Tînăr și totuși foarte matur în mijloacele sale de expresie, Claudiu Stănescu știe să dozeze cu o rafinată înțelegere lumina eroismului cu naturalețea omului obișnuit, are prestanță, dar și naivitate, patos, dar și autoironie, pe o graniță subțire cît firul de păr. El își cîștigă tragismul treptat, dinlăuntru, ca pe o aureolă. Florica Dinicu, dimpoirivă, rămîne constant alături cu propunerea spectacolului, jocul său e artificial, nervozitatea îi e mai degrabă răzgiată, iar suferința — stingace, expusă, nu asumată. S-ar putea ca apariția ei pe scenă, încă de la început, în postură de furie dezlănțuită, să văduvească atît rolul, cît și povestirea de aburul acela de mister care s-ar fi cerut abia pe parcurs sfîșiat de adevărul crud. Oricum, frumoasa idee regizorală a enigmei-litanie este „executată“ cu totul școlărește, iar în prezența scenică a actriței transpare un soi de frivolitate care nu încapă deloc în demonstrație.

Mai departe însă distribuția este omogenă. Se remarcă Ioana Citta Baciu, în Schirina, rol dificil atît ca mișcare, cît și în ce privește complexa sa motivație (devoțiune, revoltă, spaimă, trădare luno-coasă), dus la bun sfîrșit cu credință și profesionalism. Cuplul Tartaglia-Pantalone este excelent pus în pagină, ca dialog-duet, de Lucian Temelie. (escroc, cumse-



Claudiu Stănescu și Grig Dristaru

cade, intrigant, birfitor, neputincios, în Tartaglia) și George Serbina (fricos, pîricios, circotas și sforar, în Pantalone). Maria Eremia Baboi oferă o interesantă rezolvare grațioasei prințese Adelma, care devine o tînără aristocrată suferind de pe urma orgoliului rînit, dar în același timp și o încrăgostită bîntuită de pasiunea sa, egală cu speranța. Scena ispitirii lui Calaf este una dintre cele mai izbutite, actrița reușind să imprime personajului, pe mune de cuțit, candoare și șerpuire, dăruire fierbinte și conștiința a culpei.

De la Turandot de Carlo Gozzi la spectacolul conceput de Victor Ioan Frunză este o distanță acoperită nu doar de improvizația liberă permisă (și chiar cerută) de dramaturg. Fără să-și piardă strălucirea și spontaneitatea, cu toate că renunță deliberat la o mare parte din coloratura comică, punerea în scenă aruncă asupra feeriei o lumină crudă, fățiș dramatică. Lucrul ar putea speria dacă n-am fi făcuți părtași la o demonstrație extrem de calmă și riguroasă, emoționantă pe întreaga sa desfășurare. Premiera gălățeană este o reușită în primul rînd pentru că ea îndeamnă pe spectator către meditație, fără tezim, către gîndirea aceea profundă din spatele povestirii. Crudă, sîngeroasă, de neocolit, avem înaintea noastră opțiunea.

Miruaa RUNCAN

Poveste lungă și plictisitoare

Sugestii pentru petrecerea nopții de Anul Nou se găsesc și în textul (mai puțin dramatic) adoptat de Naționalul craiovean pentru a satisface nevoia de melo-dramă a urci categoriei de spectatori. **Un bărbat și o femeie...** deci, dar departe de **Doi pe-un balansoar**, își analizează singurătatea în noaptea cea mai lungă (a anului) și destul de plictisitoare (pentru noi), evocând (și nu trăind) tristețea cuplului, cu meandre mai știute, mai extravagante, bijbiind (destul de cetos) prin iubire și (in)fidelitate. Nimic nu surprinde în această poveste mult încercată, și tocmai de aceea greu de rescris, poate doar opțiunea lui Valeriu Dogaru de a face (și) regie, una cuminte și conformistă, departe de vreo descoperire ori originalitate.

Prea corectă și monotonă în realizare este și reprezentarea **Noaptea tăcerii, noaptea singurătății** (prețios titlu, „neprețioasă” finalizare), în care Eugenia Chioreanu-Jiga și același Valeriu Dogaru își caută tonul firesc și naturalațea trăirii, oscilând între blazare și exuberanță, dar prăfuiți mereu. Constanța Nicolau, prezentă epizodică, accentuează o anume teatralitate a rostirii. Americănească, plastică, sugestivă, modernă este scenografia semnată de Viorel Penișoară-Stegar, care ar crea un cadru și al „poeziei sentimentale”, și al suferinței mascate, prin efortul de a lua viața de la început.

Munca noastră a fost mult ușurată prin cumpărarea programului de sală (o foaie plăpindă, dactilografiată-xerografiată), în care secretarul literar al teatrului se des-fășoară într-o adevărată cronică dramatică a spectacolului, cu darul de a convinge spectatorii (pe cei care cred pe cuvânt) de „tulburătoarea noapte de liturghie profană”...

Altfel, ce mai știam înai aflăm o dată din textul rostit cu decență de actorii craioveni.

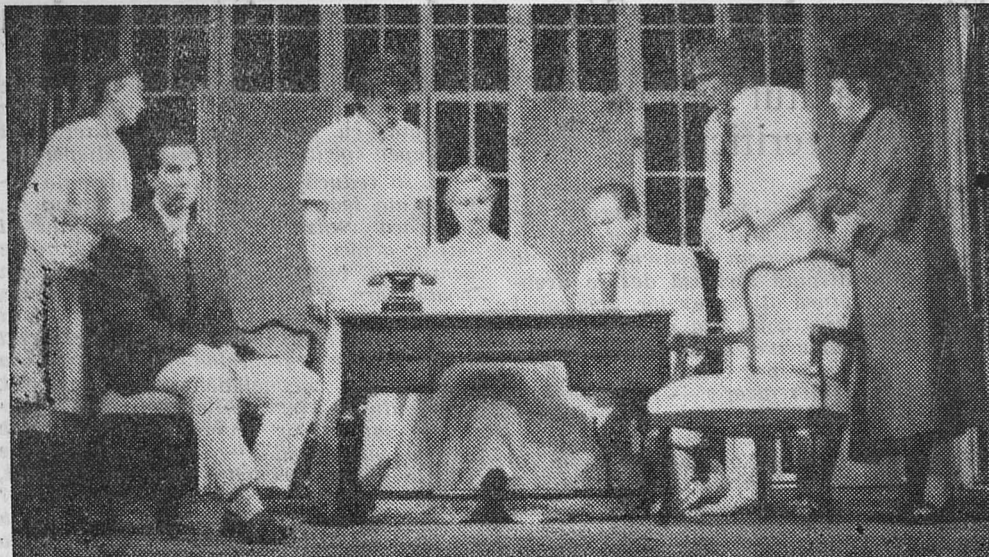
Carmen FIRAN

NOAPTEA TĂCERII, NOAPTEA SINGURĂȚĂȚII, adaptare de NICOLETA TOIA și ANDREI BANTAȘ după ROBERT ANDERSON • TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA • Data premierei: 29 octombrie 1988 • Regia: VALERIU DOGARU • Scenografia: VIOREL PENIȘOARĂ-STEGARU • Distribuția: EUGENIA CHIOREANU-JIGA (Katherine); VALERIU DOGARU (John); CONSTANȚA NICOLAU (Mae).

Nouă actori în căutarea unui rol

Pentru a prezenta debutul studenților anului V Arta actorului curs seral, lecl. univ. Adriana Marina Popovici s-a aventurat într-o riscantă întreprindere: cot la cot cu viitorii actori, a ridicat pe scenă un text de studiu după cele două piese surori **Iată femeia pe care o iubesc** și **Prof. dr. Omu vindecă de dragoste**. Pe de o parte, s-au investigat noi posibilități interpretative, tinerii actori alegându-și personajul și remodelându-și aptitudinile în funcție de o plurală solicitare. Pe de altă parte, fiecare a trebuit să-și restructureze volumul de replici și acțiuni într-o intrigă care să le înglobeze coerent, dar și... imprezibil. Meritul acestui demers taxat ca intertextualist este de a-i fi condus pe studenți într-o ambițioasă experiență care nu a ocolit exegeza camil-petresciană și respectiv „dialogul” cu Pirandello, cel ce reușise, într-adevăr, „a face din expunerea ideilor însuși trupul piesei” (apud G. Călinescu). Nu s-a uitat nici o clipă că, optind pentru comedie, autorul a avut tăria să-și persifleze motivul central al operei: pasiunea care întunecă luciditatea. Spectacolul întărește suita răsturnărilor de situație și a quipro-

PROFESOR DR. OMU, text de studiu după piesele lui CAMIL PETRESCU **IATĂ FEMEIA PE CARE O IUBESC** și **PROFESOR DR. OMU VINDECĂ DE DRAGOSTE** • I.A.T.C. • Data premierei: 27 octombrie 1988 • Regia: ADRIANA POPOVICI • Scenografia: DIANA CUPȘA • Distribuția: MIRCEA ANCA (Prof. dr. Omu), OANA IOACHIM anul III, clasa prof. univ. Ion Cojar (Dr. Ana Zadu și Bella Zadu), ADRIAN VÎLCU, anul III, clasa prof. univ. Ion Cojar (Bălan), MIHAI CONSTANTIN (Al. Gurău-Doițești), TATIANA CONSTANTIN (Maria Smu), MARELA ANGHEL-JUGĂNARU (Esmeralda Nicolaide), ILIE GĂLEA (Mihai Stănculescu), OANA MEREUȚĂ, anul IV, seral, clasa cadru didactic asoc. Gelu Colceag (Liana Boldenache), OVIDIU VOICU, anul IV, seral, clasa cadru didactic asoc. Gelu Colceag (Berbecaru), FELICIA CONSTANTINESCU (Bunica), MARIAN DESPINA, anul II, seral, clasa cadru didactic asoc. Mircea Albulescu (Dagoe).



Un spectacol-studiu care solicită imaginația creatoare

quo-urilor psihologice. Scenele sînt gîndite pereche, de exemplu, în deschidere, agitația medicinistei îndrăgostite și, în final, surescitarea profesorului prins în capcana iubirii și implicat a geloziei. Planurile se interferează și ambiguitatea medic-bolnav se insinuează treptat accelerînd ritmul de farsă.

Performer al „contradicțiilor armonioase” Camil Petrescu, susținînd deopotrivă două extreme — și primatul textului și primatul jocului teatral — lasă cîmp de manifestare nu doar „fanteziei distribuțiilor simpliste”, ci și „imaginației creatoare” care să mizeze și în perspectivă pe devenirea personalităților actoricești încă în formare. Cu grație feminină neostentativă, Oana Ioachim s-a identificat cu Ana, pentru ca apoi să-și aplice „masca” frivolității Bellei, impresionînd în mod deosebit în momentul de gravă asumare a dublei identități. Mircea Anca are prestanța, eleganța și inteligența necesare pentru afișarea aerului doctoral, a glaci-alei demnități, a intransigenței, dar și a obtuzului orgoliu masculin. Un plus de sagacitate și o delasare (auto)ironică ar convinge și mai mult că nu doar personajul Profesorului Omu este din familia lui Pietraru, Ruscănu, Grălla, ci și actorul, din stîrpea virtualilor interpreți ai acestor dificile partituri. Ca Esmeralda Nicolaide, energică femeie de afaceri ce se defulează în week-end devenind autoritară împărăteasă, Mirela Anghel-Jugănaru demonstrează un temperament vulcanic, electrizează nu doar sala, ci și scena, fără să-și eclipseze partenerii, dimpotrivă, dinamizîndu-i. Tatiana Constantin schițează două portrete într-unui sin-

gur: Maria Sinu este la început o nostimă zvăpăiată, extrem de întimidată de prezența celui iubit (în această postură existînd remediabile alunecări spre vulgari-tate în gest și emisie vocală), apoi o femeie mîndră, independentă, neînduplecat de ambițioasă, Oana Mcreuța este o palidă, aeriană Liana Boldenache, ce se remontează „la vedere”, trecînd pe baricații pacienților vindecăți, care întorc medicilor sfaturile primite. În administratorul-doctor Gurău, Mihai Constantin, păstrînd măsura, face o compoziție „de maturitate” din cîteva tușe ferme: directețe, echilibru, sarcasm și înțeleaptă „docilitate” în respectarea convențiilor care guvernează „jocul”. Medicul Băllian, în interpretarea lui Adrian Vițcu, nu are un profil bine definit, în schimb Ovidiu Voicu, purtînd o canotieră dată pe spate, izbu-tește un Berbecaru mai mult aiurit decît maniac, în orice caz simpatie partener de replică și atitudine în universul absurd al nebuniei liber consimțite. Marian Despina dă chip fugitiv derutei, iar regi-zoarea tehnică Felicia Constantinescu sar-jează o miniaturală caricatură: Bunica. Fizionomic, s-ar putea spune că Ilie Gălea aparține cu precădere teritoriului comi-cului, dar ca Mihai reușește adecvarea la rol nu într-o cheie patetică, posibil gro-tescă, ci în registrul moderației triste, ceea ce-l păstrează însă într-un plan secund.

Unicul spațiu de joc pentru care s-a optat — holul „Casei de sănătate Sna-gov” — este extins prin decorul Dianei Cupșa, ce avansează în prosceniu și ri-dică o terasă în fundal.

Irina COROIU

Statutul belicos al criticului

Imaginați-vă în America, apropo de filmele Hollywood-ului sau de producțiile de pe Broadway, un nonsens atât de mare ca o dispută serioasă despre dreptul de semnătură al regizorilor, decurgând doar din faptul că au sau nu diplomă de regizor. Imaginați-vă, dacă puteți, aceeași dispută — nu despre competență, ci despre diploma de regizor! — referitoare la semnatarii montajilor din teatrul sovietic, inclusiv de la Moscova și Leningrad! Transmutați-o — cu bunăvoință — la istoria, mai restrânsă, a teatrului românesc! Sau, dacă vă e mai ușor, încercați să vă imaginați cinematografia italiană, și apoi întreaga istorie a cinematografiei mondiale, omițându-i pe toți regizorii fără diplomă, măcar de la Chaplin la Fellini.

Sigur că ar fi o absurditate, și că nicăieri în lume nimeni nu mai are timp de fleacuri! Și totuși, iată că mai putem fi, încă o dată, protocronici, măcar prin coeficientul de retardare al unor astfel de dispute teoretice. Căci numai la noi o asemenea „dispută” — de neconceput, pe întregul mapamond, cită vreme, cu sau fără diplomă, actorii, regizorii, scriitorii, ba chiar și timplarii, zugravii, tapițerii, dulgherii, pînă și diplomații se împart în buni și proști — putea să „prîndă”, găsindu-și destul de repede „opozanții”, pătrunși de responsabilitatea profundă ce le revine în a-și spune decis și mai ales „curajos” cuvîntul, în sfîrșit, într-o „cestiune arzătoare la ordinea zilei”! Care e totuși explicația că o asemenea falsă problemă poate trece în clipa de față drept una de fond? Că, pornindu-se de la o stare de lucruri — din păcate — reală, dar pasageră, se poate ajunge la o generalizare teoretică atât de eronată?

Vor fi existînd, cu siguranță, explicații multiple. Una dintre ele o constituie însă, în orice caz, vizibilul efort al unor critici de a-și asigura, în orice context, un statut belicos. Când uită că datorită și menirea lor nu este aceea de a bagateliza și respinge orice alt punct de vedere, ci de a susține prin temeinicia argumentelor proprii valorile teatrale autentice, cînd uită că numai pe acestea trebuie să le apere, nu să justifice cu orice preț maculările scenice lipsite de orice justificare, indiferent de teatrul care le-ar produce, și cînd, pe deasupra, se mai și erijează în îndrîjiți apărători ai unor cauze mai mult sau mai puțin inventate, care ar avea nevoie tocmai de intransigența punctului lor de

vedere, criticii respectivi nu fac decît să-și dezamăgească profund cititorii, care constată, cu amărăciune și tristețe, că un reper spiritual e pe cale de dispariție.

Să se reducă oare toate problemele actuale ale teatrului românesc la faptul că, în afara regizorilor cu diplomă, sînt și câțiva actori, și ei, cu diplomă, care semnează regia unor spectacole? Cum poate oare criticul să respingă teoretic, de plano, tentativele unor actori de a face regie, cită vreme chiar exercitiul critic curent are sarcina de a descuraja încercările neconcludente în domeniu, validîndu-le, în schimb, pe cele izbutite sau măcar promițătoare? E oare critica mai blindă — sau ar fi datoare să fie — cu eșecurile celor cu diplomă, decît cu eșecurile celor care n-o posedă? Sau, dimpotrivă, dacă ar putea fi vorba de o anumită îngăduință și de înțelegerea nesigurății primilor pași, ele ar trebui să se manifeste de abia în sens contrar? Și n-ar fi drept să ne întrebăm, la urma urmei, de cită cecitate dă dovadă un critic care, în loc să apere valoarea (cu sau fără diplomă) și să descurajeze non-valoarea (cu sau fără diplomă), operează dintr-un condei substituirea valorii cu patalamaua care, chipurile, ar garanta-o?

Mutatis mutandis, ce ne-am face oare dacă n-am „accepta” în cîmpul criticii teatrale — de la cel mai autorizat și venerabil reprezentant al ei pînă la cel mai vehement contestat începător — decît absolvenții cu diplomă ai defunctei facultăți de teatrologie? Profesorii ei n-o putuseră absolvi, iar studenții și absolvenții ei, mai ales din generația tinăra, sînt din ce în ce mai greu de găsit prietare semnăturile valide ale corpului critic. Nu e o acuză, ci o constatare. Iar dacă vom conveni că nu diploma îl face pe critic, oare ne va fi chiar atât de greu să admitem că și în cazul regiei (profesorie prin excelență creatoare!) nu diploma e cea care îl „face”, în primul rînd, pe regizor?

Că toate acestea tîm de domeniul evidentei e adevărat. Dar, dincolo de meritele-i incontestabile, sau tocmai datorită lor, cine îl poate opri pe critic, atunci cînd obișnuința i-a devenit o a doua natură, să emită, infailibil, sensuri și contra-sensuri ale vieții teatrale și ale cursului critic, trimițînd astfel la odihnă orice alteritate a punctelor de vedere, și chiar să inventeze, din cînd în cînd, cite o dispută teoretică de tot hazul, menită măcar să ne aducă aminte că n-a renunțat la autoritatea „absolută” a statutului său belicos?

Victor PARHON

Poșta literaturii dramatice

● IOAN MICU — Brașov: Foarte multă vorbărie în această **Așteptarea este totuși o-ntrăbare**, ignorându-se cu desăvârșire caracterul de **extract**, de concentrat adică, al literaturii dramatice. Așteptarea unui Radu de către două femei — o supratemă — se va consuma nu într-un sfert de oră, ci în ani, fără ca, inițial, cele două protagoniste să știe cum arată acest Radu (numele semnifică nu speranța, ci — etimologic — Frumusețea, prin extensie — Fericirea). Spre deosebire de celebra piesă beckettiană, în care așteptarea face — cum am văzut și altă dată în cadrul poștei literaturii dramatice — importanți epigoni, în **textul dumneavoastră** acest Radu apare, are dialoguri polemice cu cele două tinere. Ba, în ultima parte a textului, apare și un Radu II. Problematika rămâne la nivelul incluziei. Sint folosite câteva elemente de tehnică teatrală modernă (nu foarte modernă!) — cum ar fi punerea la timpul prezent, prezentul scenic, a episoadelor evocate, prin „vârșirea” personajelor în alte personaje. Oricum, trebuie să perseverați, sint necesare încă lecturile de bază. Stilul pe care îl practicați este feminin, uneori replicile par a fi gândite în altă limbă decât româna, deși personajele dumneavoastră militează pentru corectitudinea gramaticală („să liniuță mi” este un mic leitmotiv). Didascaliiile vor să ne convingă de soliditatea cunoștințelor autorului, iar personajele principale comit asemenea imprudențe culturale: „Femeilor li se recomandă de către unii poeți să stea nemișcate ca niște statui, pentru a stârni

admirație și nu poftă”. Atenție, de asemenea, la pleonasm.

● MARIA GEORGE RUCĂREANU — Alexandria: Ne trimiteți, ca și alți cititori ai revistei, sinopsisurile unor posibile piese de teatru. „Vă rog să-mi comunicați de care dintre aceste subiecte teatrale merită să mă apuc”. Vă puteți „apuca” de toate sau de nici unul. Este o chestiune care vă privește pe dumneavoastră personal. Noi nu sîntem o întreprindere de distribuit opțiuni. În trecut, vă putem spune că în urma cu douăzeci și ceva de ani, în cafenelele bucureștene mai putea fi întâlnit un autor de sinopsisuri: își povestea pe rînd subiecte de romane și de piese de teatru, cu voluptate desigur, unele păreau chiar a fi interesante, dacă într-adevăr îi aparțineau — se purta și pe atunci trasul cu ochiul la literaturile străine —, dar niciodată nu venea cu un singur rînduleț scris. Rezultatul? Din toată gălăgia lui — era destul de infumurat, de altfel — n-a mai rămas decât probabil această relatare. Să rețineți, așadar, că vă puteți adresa revistei cu piesa de teatru pe care o veți scrie, neapărat dactilografiată la două rînduri. Iar dacă înainte de a o expedia pe adresa redacției, o veți citi în cenaclul din localitate, n-ar fi nimic rău ci, vă asigurăm, dimpotrivă.

● MARIN TUDOR TÎNJALĂ — București: **Cintezoiul**, dramă în două acte, este povestea — altminteri credibilă — a unui tînăr cu oarecare har poe-

tic, care vrea cu orice chip să parvină în literatură pe căi, lesne de înțeles, extraliterare. El îi denunță Gestapo-ului pe cei care sint mai talentați decît el, împiedicîndu-i să-și publice cărțile, făcîndu-le viața cit se poate de grea, dorîndu-le exterminarea. Scena în care el încearcă să dea foc casei aceluia Mălinescu, istoric și critic literar, pare interesant scrisă, mai ales pentru psihologia demonică a protagonistului. Din păcate, dincolo de neîmplinirile dramaturgice, lipsesc o serie de elemente care fac parte din decorul epocii. Este greu de înțeles, de pildă, de ce-l țineți la distanță pe Cintezoii de mediul care îi era fără nici o îndoială, prin practicile la care recurgea, alt de propriu: este vorba de mișcarea legionară, despre care amintim numai în trecut. Dacă ar fi scris istoric, în mod sigur Cintezoii ar fi participat la asasinarea lui Iorga. Or, personajul dumneavoastră rămîne în afara motivației politice, accentul fiind pus pe desenul lui insolit pe cele trei planuri: conștient, subconștient și, în mai mică măsură, stratul inconștient. Pe Cintezoii nu-l interesează cine este sau cine vine la putere: conștient de limitele clare, fără nici o șansă de altitudine, ale talentului său, el înțelege să lupte cu înverșunare pentru a intra în „top”, avînd convingerea că posteritatea nu mai are timp să citească tot ce s-a scris pînă la ea și că generațiile care vin preiau din mers, ca demers valid, lotul de valori „cernute” de antecesorii. Monologurile sint uneori lipsite de necesarul suflu dramaturgic.

Din această cauză, ele se parcurg destul de dificil. Replica este rareori științificoare. Sentimentele scriitorului față de personaj sînt prea vizibile. Aversiunea pe care v-o propoacă Cîntozoiul n-ar trebui să fie atât de „palpabilă”. La ora actuală, scrierea dumneavoastră se apropie foarte mult de pamflet. Încercați o nouă versiune, dar numai după ce veți lua distanță față de actualul text.

● **VASILE T. ȚĂRANU** — Euzău: **Ospățul lui Trimalchio** se vrea o farsă inspirată din lumea actuală: a satului; deducit la bunurile cooperative agricole, Barbu Mirică, alias Trimalchio, își înțelege funcția de președinte al unității numai în vederea banchetelor săptămînale pe care le organizează la o cabană nou construită pe malul estului din pădurea Dracului. Paznicul de noapte Marin Aioanei, profitînd de telefonul dat la miezul nopții de cineva de la județ, încearcă să-i inoculeze lui Trimalchio un minim bun-simț și moralitate, punînd la cale o șotie care aduce, prin natura ei folclorică, de șnoavă populară, cu mitul caprei cu trei iczi, în care lupul, firește, este aspru pedepsit. Retardată stilistic, scrisă adică în maniera primilor noștri dramaturgi, partitura dumneavoastră prezintă totuși cîteva note de prospețime, iar în ceea ce privește replica, vioiciunea ei chiar dă semne de talent. Presupunînd că sînteți suficient de tinăr; vă sfătuim să nu abandonați lecturile,

ci să le activați cu mai multă insistență, în ceea ce privește literatura dramatică, alit autohtonă citi și străină. De asemenea, în măsura posibilităților, umăriți spectacolele teatrelor profesionale.

● **MICARA LAINICI** — Ciuj: Spectacolele-lectură de la cenaclul de dramaturgie al revistei noastre nu sînt, cum vă exprimați dumneavoastră, un... gen nou. Este, dacă vreți, o situație intermediară, nefiind nici lectură la masă, dar nici punere în scenă propriu-zisă. Este un fel de spectacol în pregătire, aflat însă la jumătatea drumului dintre dramaturg și scenă. Scopul spectacolului-lectură este de a prospecta relația textului cu actorul, cu regizorul, dar, fără nici o îndoielă, și cu publicul. Acesta din urmă va judeca nu numai natura literară a partiturii prezentate, ci și eventuala ei relevanță scenică. Formula de spectacol-lectură permite alternarea scenelor citite pur și simplu cu cele jucate (histrionizate). Dar, aici, fantezia regizorilor încă nu s-a consumat, ne putem aștepta oricînd la destelenirea unui drum. Deocamdată nu s-a pus problema reluării vreunui din spectacolele-lectură prezentate la cenaclul nostru. Cum ați aflat din presă, în noia stagiune a cenaclului, regia spectacolelor a fost semnată de Dragoș Galgoțiu.

Paul TUTUNGIU

MAI TRIMITEȚI: Miron Liliac — Iași; Vasile Dulcescu — Craiova; Mugur

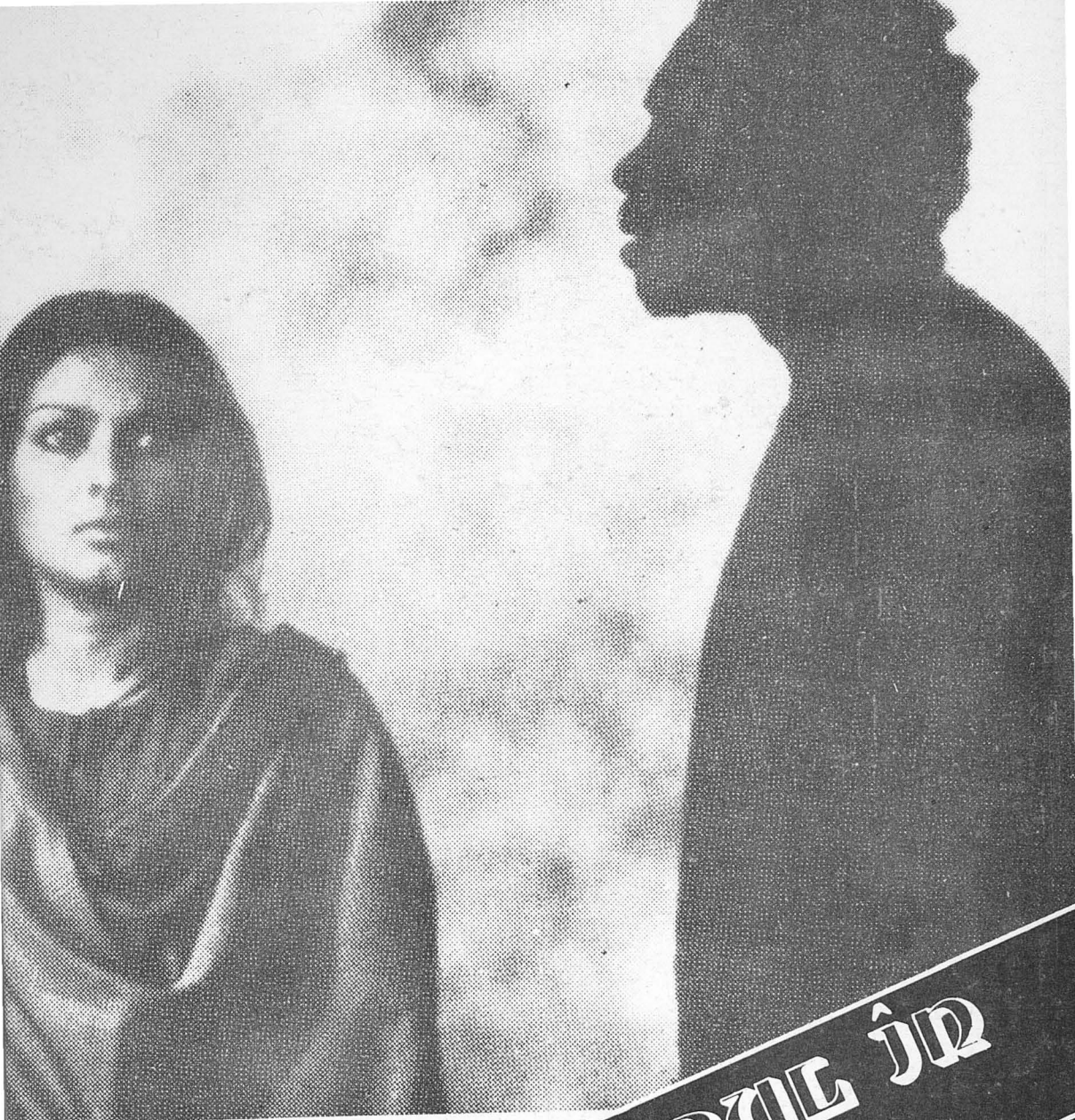
Simionescu — Iași; Elena Silvas — Galați; Angela Mielău — Turnu Severin; Maxim Sbirbea — Caracal; George Altudorei — Suceava; Marcel Rupea — București; Sandu Lambescu — Călărași; Victor Sasu — Piatra Neamț; Niculina Lăzărescu — Sinaia; Viorel Salaj — Arad.

DEOCAMDATĂ, NU: Ion Parashivescu — Iași; Marian Gilcă — Slobozia; Nae Filipescu — București; Dorina Ciobanu — Cluj; Șimon Parîng — Bacău; Virgii Alăutu — Craiova; Mirela Dogaru — Giurgiu; George Petculescu — Sf. Gheorghe; Zenaida Ichim — Rădăuți; Olga Olaru — Cluj; Crina Condei — Slatina; Vasile Viroagă — Ploiești; Georget Turcu — Fetești; Tudor Brînzaru — Brașov; Lică Baron — Tulcea.

PORTOFOLIUL NOSTRU

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

- **Marin Sorescu** — Vărul Shakespeare
- **Tudor Popescu** — Invenția secolului
- **Alexandru Sever** — Jertfa
- **Ion Bucheru** — Mesagerul
- **Paul Ioachim** — Aniversarea
- **Horia Giubea** — Al treilea as
- **Mariana Brăescu** — Profesor de admitere



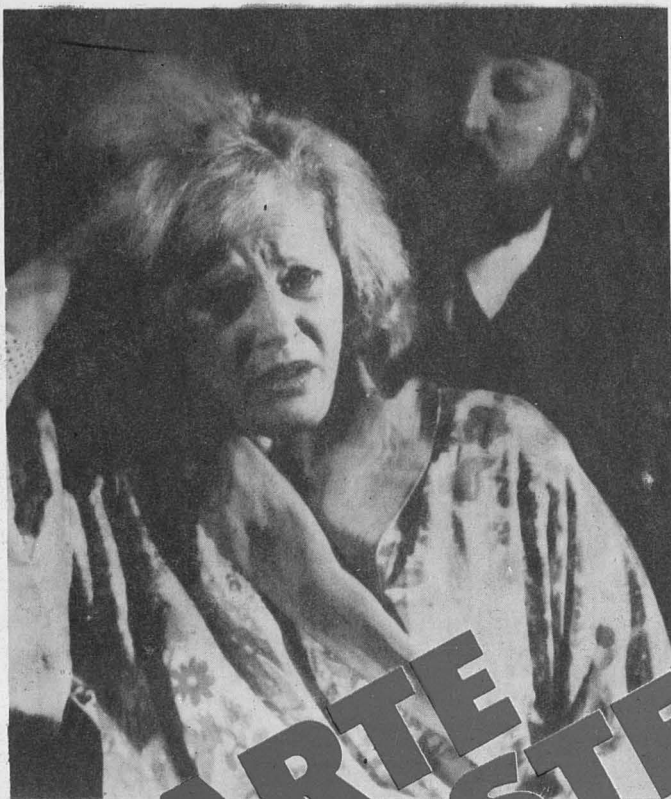
TEATRUL ÎN LUME

Mallika Sarabhai și Mamadou Dioume în Mahabharata,
partea a treia : „Războiul” : adaptarea și regia, Peter Brook,
la Old Transport Museum, Glasgow, 1988

Rep. 0.5
Tare Hoare

Teatrul din Sfîntu Gheorghe

vã propune



**DEPARTE
DRAGOSTEA
SE-ASCUNDE**

de
Tudor Popescu

www.ziuaconstanta.ro



„Când lumea e privită cu luciditate,
flacăra albă a pasiunii
e cu atât mai pură.“

Radu Beligan

TEATRUL
DOCUMENTE
ALE TEATRULUI
ROMÂNESC

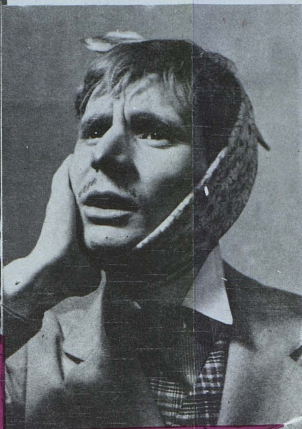
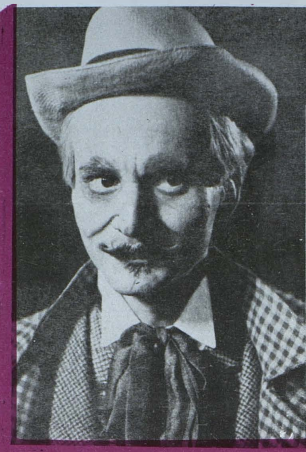
Radu Beligan în George din „Cui i-e
frică de Virginia Woolf?“ de Edward
Albee, la Teatrul Național din București.
Parteneră, Marcela Rusu

„Căci nu este teatrul o artă prin excelență publică, implicată direct în sfera vieții politice? Mai e oare nevoie să reamintim că marile momente ale teatrului au fost acelea în care el a luat parte la bătăliile prezentului purtat spre inima maselor de valul unor preocupări comune?.. Hotărît lucru, teatrul a fost și trebuie să rămână expresia unei confruntări și un act de luptă.“

Radu BELIGAN

„...In teatrul românesc, Radu Beligan este chiar un mare semn de întrebare. Un motiv permanent de nedumerire și pină la urmă de meliniste pentru tot ceea ce este asetat și tacticos, cuminte și convenit, în lumea actoricească de la noi. Intră în scenă o făptură firavă mai curînd și sala pe care n-o domolește matororii cu birii matusalemice încremenite toată. Beligan are o autoritate rarorii înaltă, înainte încă de a scoate o vorbă. (...) În realitate, Beligan nici nu e actor... E un poet plin de subtilitate, un cărturar cit trei academicieni... un iubitor de teatru...“

CAMIL PETRESCU



RADU BELIGAN TRIUMFUL INTELEGENȚEI

„Un teatru al viitorului... își va păstra neapăsă vocația lui originară: aceea de a reechilibra raporturile dintre nevoia de singurătate și nevoia de solidaritate, dintre rațiune și sentiment, dintre știință și conștiință, dintre plăcerea reorganizării creației de a stimula plăcerea reorganizării creației, mereu după un nou ideal.“

„Funcția artei e să redea omului sensul pierdut al totalității sale. Inteligența nu omorâre a unor roturi în rezistare nu inabuse forul dramatic al vieții. Stilul de viață și de gândire al acestui veac, prin excelență critic, a modificat și

calitatea emotiei și resorturile ei interioare. Cînd lumea e privită cu luciditate, încegă albă a pasiunii e cu atât mai pură.“

„Teatrul nu este un cămin liniștit. Cine caută pe scenă un adăpost trebuie să știe că această casă, cu numai trei pereți, este cea mai descoperită dintre toate, purtând cînd pe valurile succesului, cînd pe ale înfrîngerii, pătușă de toate virturile. Ca să rezistă și să birui în teatru îți trebuie nu numai talent, dar și curajul de a crede și plăgă la capăt într-o idee, energia morală.“

RADU BELIGAN



„Beligan, unul din cei mai autentici comici din țară am văzut pe lume.“

VICTOR ION POPA

de Mihail Sebastian. În naivul profesor de matematică Miron, fascinat de misterele astralelor, vedem azi capul de serie al unui sir de personaje în care actorul Radu Beligan se va descoperi pe sine în ce privește resursele de sensibilitate, simț al poeziei, finețe intelectuală, dar și în ceea ce privește capacitatea de a transgresa limitele unui rol, spre a explora un orizont de semnificații esențiale. Claviatura sa se îmbogățește acum cu rezonanțele unui lirism grav, tulburător, de aci înainte definitiv pentru majoritatea chipurilor sale scenice.

Unele dintre cele mai prețioase daruri care l-au hărăzit natura sa artistică s-au îmbogățit, triumfuri cu care spectacolul comercial își răspândește așii, după ce va fi trăit experiențele atitor pasageri alianțe actoricești — să se desprindă pentru totdeauna, cu fibra creatoare nealterată, de acel tip de teatru, intrînd cu o personalitate pe deplin structurată în arena marelui repertoriu, odată cu integrarea, în anul 1918, în trupa Teatrului Național, reorchestrată de Sica Alexandrescu.

Cele mai multe roluri din acei ani sînt creații antologice, marcînd nu numai cariera actorului, ci aurobind emblema primei noastre scene. Notăm aici tripla carolingiană Dandanache (O scrisoare pierdută) — savant dozaj de viclenie, senilitate, perfidie, slăbiciune și cinism; Rică Venturiano (O noapte furtunoasă) — imagine sesizantă prin prospețime, joc pe mușche de cuît între avîntul patetic și insolența abilită, rol nemurit de filmul omonim semnat de Jean Georgescu; Catindatul de la Dandana (D-ale carnavalului) — mereu la marginea catastrofei și a



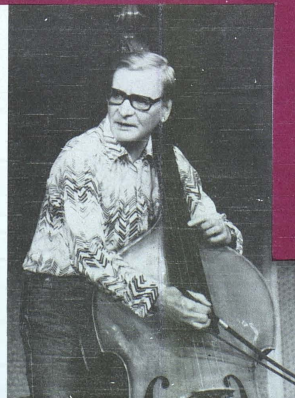
„...nici un actor al nostru nu a sîpînit, în asemenea măsură, darul hazului nebul impletit cu melancolia, al plăcerii pe fond de tristețe, darul cuceririi poetice și al poeziei fără cuvînt. Toate acestea le-a simțit totuși lumea, căci ele cad sub simțurile, după ce simțurile s-au topit într-o sinteză mai largă, o sinteză a simțului. Acum vreo șiftiva ani, (...) am comparat pe Beligan (...) cu Ilie Nastase, din cauza preciziei tehnice cu care dă curs fanteziei, talentului. Mi se pare că a venit timpul să compar cu Pablo Casals și nu pentru că glasul lui Beligan ar aminti sunetul violoncelului, doamnă ferest! Dar cine a înțeles, într-un fel sau altul, ce înseamnă sacralitatea ce vreau să spun.“

RADU POPESCU

„Radu Beligan, dînd prin arta sa artă a mananelor, succesilor, altele fictivă personalitate interpretate, a de jure venit, în real din actor, creatorul propriului său personaj. (...) Multiplicarea personajelor, nu merosele personaje în căteia ipostazează, nătrunite în realitatea ficțiunii scenice, au dezlăturat și intensificat valoarea ireductibilă a personalității sale.“

PAUL GEORGESCU

În fotografii: Dandanache, Catindatul, Hestakov, Tuzenbah; Rică Venturiano; Miron, Crivis („Capul de rît”), Robespiere, Dr. Smil („Aps de soare”), Chitlaru („Opinia publică”); în „Contrabasul” Richard al III-lea, Salieri



„Ce-a fost Millo pentru vremea sa și Nottara pentru vremea sa, și Ianco Brezeanu, Iancovescu, Tony Bulandra, Timică, Ramadan pentru vîrurile lor, e aștăzi Radu Beligan pentru noi. Nu e numai un foarte mare artist, ci și un cărturar animator, profesor, conducătorul celei mai importante scene a țării... O strună de aur a lăutei române.“

VALENTIN SILVESTRU

Macheta: CRISTIAN BADESCU

G. Ciprian, în Rîncov și în Ucligă fără sîmbrie de Eugen Ionescu, în Opinia publică de Aurel Baranga, în alte piese românești valoroase ale momentului, cărora gîrul său le deschide calea unei recepții entuziaste), director-animator asază în primul-planul preocupărilor sale o politică teatrală curajoasă și responsabilă, centrală pe afirmarea dramaturgicului autohton și pe sincronizarea repertoriului cu dramaturgia universală modernă.

Calitățile demonstrate la cirna Teatrului de Comedie decid numirea sa ca director al Teatrului Național, răspundere imensă în exercitarea căreia se împlinește în aceste zile două decenii. Paralel cu îndatoririle ce-i revin în această calitate, actorul și-a cizelat în continuare stilul-unicat. Jocul său e armonios, neostentativ, transparent, are o dominanță simpatetică. Beligan, pe scenă, e candid și dar privirea umilă, aerul ingeniu, sursul discret sînt instrumente ale unei inteligențe fătoase și ale unui spirit cultivat. Cîteva interpretări magistrale din acești din urmă douăzeci de ani lăsa loc unei opțiuni interpretative mai necrutătoare, distilînd substanța dramatică pînă la esență și amare: George (Cu lăc-trică de țară), „Poliț” — Edward (Alcibiades), Robes-

piere (prima montare a capodoperei camilpetrescine „Danton”), Richard al III-lea (Shakespeare), Romulus (Romulus cel Mare — Fr. Dürrenmatt), Chereia (Caligula — A. Camus), Salieri (Anadeus — Peter Shaffer, în reprezentația la Teatrul Giulești), un one-man show (Contrabasul — Patrick Süskind), Paleta artistului complet — incluzînd și cîteva experiențe regizorale, și filmul, și teatrul radiofonic și de televiziune, și hazul conditului (două volume la granița dintre memorii și eseul literar) — este valorată prin vasta înfățișare culturală, prin discernămintul fără gres și printr-un solid simț al echilibrului. Cu aceste puncte cardinale, Radu Beligan și-a orientat propria carieră și pe cea a concitovenilor pe care a fost investit să le conducă într-o inspirație deschideră spre noi, spre experimentul ferit, păstrînd totuși reperele stabile ale tradiției teatrale românești. Locul său în miscarea teatrală nu numai românească (în calitatea sa de președinte al Institutului Internațional de Teatru) este rezultatul unei depine autorități profesionale, a unei reacții mereu vii, prompte, spontane, la actualitate, și a unui militanțism realist și capabil de înnoire, în slujba acelorăși mari idealuri care sînt și ale scenei românești.