

# t e a t r u l

piv

0584



12  
1959

	Pag.
O TREAPTĂ CALITATIV SUPERIOARĂ . . . . .	1
<u>CONSĂTUIREA OAMENILOR DE TEATRU</u>	
CU PRIVIRE LA UNELE ASPECTE ALE DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE (Raportul Secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor — raportor Aurel Baranga) . . . .	3
CREAȚIA NOASTRĂ DRAMATICĂ ȘI TEATRALĂ ȘI NECESITATEA CREȘTERII NIVELULUI EI ARTISTIC (Raportul Direcției Teatrelor — raportor Mircea Avram) . . . . .	12
CERINȚE LA O NOUĂ ETAPĂ A TEATRULUI NOSTRU . . . .	25
★	
<i>Florian Potra</i> . . . . .	31
<i>Simion Alterescu</i> . . . . .	34
<i>Victor Bîrlădeanu</i> . . . . .	38
<u>PUNCTE DE VEDERE</u>	
PROBLEME ȘI CAI ALE EFICIENȚEI ARTISTICE	
<i>A. Șaps</i> — Longevitatea artistică a spectacolelor ; <i>Ion Maximilian</i> — Pentru dispariția diletantismului . . . .	40
★	
<i>Angela Ioan</i> . . . . .	43
<u>PORTRETE ȘI MĂRTURII</u>	
<i>V. Negrea</i> . . . . .	50
<u>DISCUȚII</u>	
PENTRU PRESTIGIUL CRITICII DRAMATICE	
<i>Val. Mugur</i> — Rolul creator al criticii teatrale ; <i>Toma Caragiu</i> — Critica să urmărească spectacolele și după premieră . . . . .	56
<u>BICENTENARUL LUI FR. SCHILLER</u>	
<i>Paul Langfelder</i> . . . . .	60
<u>CRONICA</u>	
Semnează : <i>Margareta Bărbuță, Rola Bellis, Valeria Ducea, Mira Iosif, Emil Mandric, Eugen Nicoară, Al. Popovici, Emil Riman, I. Rusu</i> . . . . .	65
<u>TEATRE ÎN DEPLASARE</u> . . . . .	85
<u>TEATRUL DE AMATORI</u> . . . . .	86
<u>TEATRUL DE PĂPUȘI</u> . . . . .	87
<u>ÎNSEMNAȚII</u> . . . . .	89
<u>MERIDIANE</u> . . . . .	93
<u>CĂRȚI-REVISTE</u> . . . . .	95
<u>EVENIMENTE TEATRALE DIN R. P. R. ÎN 1959</u> . . . . .	97
<u>INDICATOR BIBLIOGRAFIC</u> . . . . .	96

# teatrul

Decembrie

12

REVISTA LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMINTULUI ȘI CULTURII  
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R.P.R.

1959  
(Anul IV)

## O TREAPTĂ CALITATIV SUPERIOARĂ

„Din izbinzi în izbinzi, mergi popor luptător...” Cuvîntul poetului izbucnise triumfător, în seara aceea de 30 decembrie 1947. Zeci de alți poeți și cîntăreți se adunaseră spontan la sediul partidului să exprime în cele mai avîntate imagini ale bucuriei, recunoștinței și slavei, sentimentele pe care le încerca poporul la aceeași oră de seară în care se răspindise vestea că „tronul vrăjmaș” fusese doborît. „Căi noi de mărețe înfăptuiri” se deschideau în fața poporului. Așa glăsuia proclamația guvernului, și aceasta era convingerea, înflăcărata convingere a maselor muncitoare.

Azi, iarăși la încheiere de an, poporul măsoară calea străbătută de atunci, de la sfîrșitul monarhiei, privește în jur, bucurîndu-se de toate cele cîte îl încintă și cîte sînt rezultatul avîntului său creator. E hotărît să ducă mai departe opera lui pașnică, înnoitoare de viață, să atingă grabnic perspectivele arătate și să preschimbe în realități ci-jrele și proiectele înscrise în planul de stat al dezvoltării economiei naționale pe anul 1960, dezbătut și aprobat de plenara C.C. al P.M.R., din 3—5 decembrie. Cu entuziasm, oamenii muncii au salutat planul — prin fapte, trecînd încă în zilele lui 59 la împlinirea lui și a hotărîrilor plenarei.

Este limpede că poetul și artistul dramatic nu rămîn străini de acest entuziasm, de dovada acestui înalt nivel ideologic, etic, cetățenesc. Citind expunerea tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej la plenară, ei știu să deslușească — în cuvintele privitoare la chestiuni de ordin tehnic și cifre — fapte de viață, frămîntări, elanuri — oameni. Oameni care nu sînt umbriți de noianul de date aparent abstracte ale planului, ci se află implicați în miezul lor greu de mărețe perspective și la care de altfel expunerea face deseori apel și referire: atunci cînd, de pildă, vorbește despre inițiativa creatoare a maselor, despre elanul constructiv al muncitorilor, tehnicienilor și inginerilor, despre îmbogățirea experienței și calificării lor, despre creșterea nivelului lor de răspundere, a conștiinței lor socialiste. Îel final al planului — omul, cu munca și cugetul și aspirațiile sale, este în același timp mijlocul principal pentru transpunerea în viață a planului, pentru atingerea acestui țel.

Plenara C.C. al P.M.R. însărcinează organele și organizațiile de partid, sindicale și de U.T.M., să desfășoare o largă muncă politică, organizatorică, să intensifice activitatea de mobilizare a oamenilor muncii, a tineretului de la orașe și sate, să-i antreneze în acțiunile de construire a obiectivelor industriale, a drumurilor, a locuințelor și școlilor, în lucrările de hidroameliorații și electrificări rurale, să organizeze întrecerea socialistă în vederea îndeplinirii și depășirii planului la toți indicii. Sarcinile acestea privesc cu insistență și pe omul de artă, pe poet, pe cîntăreț, pe dramaturg, pe artistul și conducătorul de teatru. Căci ele privesc înseși obiectul și obiectivele artei lor: omul aflat în fața unei trepte superioare a muncii și realizărilor lui, a condițiilor lui de



viață. Aceste sarcini reamintesc oamenilor de artă — dramaturgilor, regizorilor, actorilor — necesitatea de a recupera întârzierea în reflectarea aspectelor esențiale și majore ale realității noastre actuale de a înfățișa în centrul creației lor, cu vigoare și forță convingătoare, pe măsura luminoasă a chipului lor, pe eroii zilelor noastre — comuniștii, muncitorii înaintați, colectivisții frunțași, intelectualii și tinerii crescuți în zilele și în climatul constructiv al puterii populare. În zăgrăvirea acestor oameni, creatorul de artă se simte și el, azi mai cu seamă, în fața unei trepte și unei îndatoriri calitativ superioare. Artă lui trebuie nu numai să corespundă gustului estetic înaintat al omului muncii, dar să i-l sporească, să-i îmbogățească conștiința socialistă, de pe acum înaltă, înfățișând cu claritate perspectivele mărețului program ce stă în fața tuturor celor ce vor dăruii fărăi, în 1960, o nouă baterie de cocs și un nou cuplor Martin la Hunedoara; tuturor celor ce vor pune în funcțiune noi uzine și fabrici la Govora și Borzești, la Brăila și Tg. Jiu, la Pipera, Bucecea și Luduș; celor ce vor construi noi locuințe, noi școli, noi cinematografe; celor ce vor duce la sporirea volumului de mărfuri și al șeptelului; — celor ce ne apropie zi de zi, cu modestie de anonimi, dar cu inimi și brațe de eroi, de încheierea măreței construcții socialiste în țara noastră.

Sporirea măiestriei artistice, prin pătrunderea tot mai adâncă, mai lucidă, în viața acestor oameni, prin reflectarea operativă și multilaterală a gândurilor și elanurilor și aspirațiilor lor; creșterea exigenței și răspunderii artistice, căutarea mijloacelor celor mai înalt convingătoare pentru realizarea operelor dramatice și spectacolelor; împlinirea așadar cât mai eficientă a sarcinii de înfrumusețare și educare socialistă a artei teatrale, iată angajamentul de muncă pe care artiștii îl aduc, în pragul acestui nou an și al noilor eforturi pe care poporul le va depune spre împlinirea planului de dezvoltare pe 1960. Angajamentul acesta poartă în sine nu numai sensul unei mai vii participări la viața și lupta poporului pentru socialism, dar și prinosul de recunoștință și dragoste adus, în preajma celui de al III-lea Congres, Partidului, care cu fermitate și înțelepciune a condus poporul din izbinzi în izbinzi, pînă la acel ceas victorios din 30 decembrie 1947, și, de atunci, pînă la acest ceas, cînd, în elanul pentru construirea socialismului, vedem în fața noastră cum ne stimulează împlinirea înainte de termen a septenalului sovietic, zările comunismului.

”†”





# CONSFĂTUIREA OAMENILOR DE TEATRU

*În zilele de 19—20 noiembrie 1959 a avut loc la București Consfătuirea anuală a oamenilor de teatru, care a dezbătut problemele de seamă ale mișcării teatrale din țara noastră.*

*Publicăm mai jos cele două rapoarte prezentate în fața adunării: din partea Secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, Cu privire la unele aspecte ale dramaturgiei originale contemporane (raportor Aurel Baranga) și din partea Direcției Teatrelor, Creația noastră dramatică și teatrală și necesitatea creșterii nivelului ei artistic (raportor Mircea Avram).*

## CU PRIVIRE LA UNELE ASPECTE ALE DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Stabilind condițiile deosebite în care se ține anul acesta Consfătuirea oamenilor de teatru, succesele trainice ale lagărului socialist, în frunte cu Uniunea Sovietică, în ofensiva păcii, dramaturgul Aurel Baranga a precizat de la început obligativitatea fiecărui activist din frontul culturii noastre de a-și sporî înarmarea ideologică pentru a putea face față, în condițiile destinderii, oricăror presiuni ale ideologiei străine de clasă. Trezind în revistă succesele înregistrate de regimul democrat-popular în toate domeniile vieții sociale, raportul subliniază fundamentală schimbare în geografia teatrală a țării, lărgirea considerabilă a frontului teatral.

Aducind date prețioase și semnificative pentru a înfățișa criza acută a teatrului și dramaturgiei occidentale, raportorul arată imposibilitatea acestui teatru de a ieși din impas în condițiile regimului capitalist.

Bilanțul a 15 ani de activitate teatrală, făcut cu prilejul marii noastre sărbători de la 23 August, a arătat că, sub conducerea partidului, s-au realizat și în acest domeniu succese însemnate și îmbucurătoare. Credem că victoria cea mai mare, dobândită în domeniul dramaturgiei, constă în felul cum a fost orientată gândirea dramaturgilor, filozofia de care s-au pătruns în imensa lor majoritate, și care este modul de a judeca natura, societatea și istoria, al clasei muncitoare. Această orientare ideologică a constituit temelia succesorilor noastre trainice. Această filozofie materialist-dialectică face din creator un om adevărat, care știe de ce trăiește și luptă, asigurându-și astfel respectul meritat al concetățenilor săi.

Se știe că dramaturgia occidentală — nu mă refer acum la munca nobilă a scriitorilor progresiști din lumea Apusului — se știe, deci, că lumea teatrului occidental este frământată de o criză acută. La al 8-lea congres al Institutului Internațional de Teatru de la Helsinki, Jean Jacques Bernard, fostul președinte al Societății Autorilor Dramatici Francezi, a vorbit în termeni tragici de această mistuitoare criză. O anchetă recentă a ziarului „Times” a pus la ordinea zilei problema impasului în care a intrat teatrul englez și poate că nicăieri mai tare ca în Statele Unite ale Americii nu se văd aspectele acestei fundături în care a intrat arta teatrală. Am citit felurite încercări de analiză ale acestui fenomen de criză, dar n-am văzut nicăieri să se pună degetul pe rana adevărată. Cred că fundătura în care au intrat teatrul englez, cel american și, în bună măsură, cel francez, începe de la fundătura spirituală în care sînt împinși scriitorii de teatru, rupți de adevărata problematică a vieții, închiși într-un delirant și amețitor

cerc irațional. Am voi să dăm câteva exemple. Tennessee Williams, una dintre cele mai reprezentative figuri ale dramaturgiei transoceanice, declară că nu-l interesează din viață decît — citez — „ceea ce este putred, decăzut și anormal“. Consecvent acestui crez, teatrul său este un panoptic al nevrozelor, al perversiunii, al cazurilor stranii și clinice. Un scriitor care, în 1945, susținea că „nu-l interesează artistul ce nu se pătrunde de gravitatea fenomenului de inegalitate socială“, Tennessee Williams coboară tot mai vertiginos treptele lucidității, înfundându-se în atmosfera clar-obscură și otrăvitoare, la limita dintre veghe și coșmar, dintre anarhia spirituală și — îl citez din nou — „detestabila ordine a rațiunii“. Osborne, talentatul autor englez, se face purtătorul de cuvînt al unui cult al cinismului și al ireverenței pentru tot ce ține de domeniul sănătății sufletești, iar Eugène Ionesco își teoretizează în coloanele ziarului „Observer“ disperarea, mărturisindu-și, în continuare, disprețul pentru umanitate, mergînd atît de departe pe drumul *decalării* din mijlocul oricărei comunități umane, încît refuză să mai creadă în valoarea graiului articulat. Visează ruinarea limbajului și, dacă se poate — citez — „înlocuirea cuvintelor cu gemete, scrișnete, țipete, urlete“.

Acești scriitori sînt împinși pe drumul exacerbat al revoltei lor, dintr-un motiv lesne de înțeles: un scriitor exasperat, care face apologia nebuniei, a sinuciderii, a perversiunii sexuale, a înecării în marasm și în droguri, e un izolat și un inofensiv. Periculos devine cînd începe să înțeleagă cine și ce generează nefericirea și care sînt căile reale pe care trebuie să se angajeze pentru ca să contribuie la tămăduirea acestor nefericiri. De aceea, Eugène Ionesco e încurajat să-și manifeste în continuare ieremiadele sale desuete, dar, așa-zisa cenzură a moravurilor sănătoase americane devine, pe zi ce trece, mai activă, atunci cînd e vorba să examineze piese ce se apropie, prin orientarea lor, de o soluție socială adecvată. Eugène Ionesco cultivă iraționalismul, refuzînd să înțeleagă că nu are în această direcție nici măcar primatul ineditului. Samuel Beckett face apologia a tot ce e putred, descompus, viciat, vecin cu demența, cu delirul, coșmarul, starea hipnagogică și violent clinică. În *Fin de partie* are o replică, una din puținele sale replici clare: „Tot universul e fetid și pute“. Replica lui Beckett e greșită doar printr-o excesivă generalizare. Fetid e universul lui de gîndire, lumea lui care colcăie ca pe lama otrăvită a unui microscop. Universul rămîne, în schimb, luminos în vastitatea lui mirifică, pur și plin de farmec, invitînd pe om la cele mai cuceritoare îndrăzneii, la cele mai cutezătoare aventuri. În această clipă, spațiul cosmic e brăzdat de mesagerii omului și nu s-a împlinit o lună de cînd privirile noastre uimite s-au întîlnit, grație geniului comunist, cu fața invizibilă a Lunei.

\*\*\*

În continuare, raportul pornește la analiza literaturii noastre dramatice scrisă în cei 15 ani de la Eliberare și, îndeosebi, a celei scrise în preajma și în cinstea aniversării sărbătorești a Eliberării.

Succesele dramaturgiei noastre în ultimii 15 ani se datoresc împăcării scriitorilor noștri cu omul, cu lumea, cu viața, ca și faptului că scriitorul începe a fi, el însuși, un om încărcat cu virtuți și răspunderi, un luptător ce și-a făcut din cauza socialismului rațiunea sa majoră de existență. Pieseile noastre încep de la viață, de la oglindirea ei veridică și de la faptul că, respingînd teoria jocului gratuit, ne concepem scrisul nostru ca pe un mod de cunoaștere, ca pe o armă ce ne ajută nu numai să pătrundem tainele vieții, dar s-o și transformăm. De aici, tematica noastră vie, actuală, angajată și militantă pentru scopurile și țelurile de luptă ale clasei muncitoare.

Dramaturgia noastră se caracterizează prin aducerea pe scenă a conflictelor autentice de viață, a unor eroi pe care lupta de fiecare zi îi relevă și-i impune. Scena a fost cucerită de oamenii care au cucerit viața, și e bine că e așa, și așa trebuie să fie. Odată cu venirea pe scena politică a oamenilor muncii, a urcat pe scena teatrului constructorul acestei vieți, cu drepturile sale mari și legitime. Tea-

trul nostru realist-socialist se silește să oglindească veridic viața, venind cu soluțiile pe care le ridică viața practică și concretă, soluțiile clasei muncitoare. Teatrul nostru e un teatru al sănătății morale, oglindă fidelă a unei lumi în care precum-pănitor și hotărîtor e *noul*, în luptă acerbă cu tot ce ne-a lăsat trecutul ca moștenire dezonorantă, menită a fi stîrpită. Teatrul nostru e un teatru al luptei de clasă, și afirmăm acest lucru deschis, oricît ar încerca unii critici revizionişti să ne amenințe cu degetul pentru această consecvență. A scoate teatrul în afara luptei de clasă înseamnă a-l scoate în afara vieții, a-l usca de orice vlagă, a-l face inoperant și inutil. Milioanele noastre de spectatori și-au dat adeviziunea la acest teatru, ale cărui modele strălucite și convingătoare le oferă literatura sovietică.

## CUNOAȘTEREA VIEȚII ȘI PROMOVAREA EROULUI POZITIV

Ar fi însă o greșeală dacă, amețiți de pe urma succeselor, am închide ochii la lipsurile încă serioase ale dramaturgiei noastre. Piese de teatru create în ultimul deceniu și jumătate oglesc încă palid involburarea masivă, pătimașă, plină de peripeții neprevăzute, pe care o prezintă viața. Tematica noastră nu se ridică încă la înălțimea conflictelor majore, și dramaturgii noștri nu îndrăznesc să ia înălțimea înfruntărilor temerare ce se ivesc în societate, într-o lume nouă, cu o dinamică neconținut sporită. Cauza acestei timidități e limpede și a fost mereu amintită: cunoașterea insuficientă a vieții, ancorarea încă nesatisfăcătoare a scriitorului în miezul fierbinte al vieții. Am săvîrși o greșeală de neiertat dacă aici, la această consfătuire a noastră, de unde se cuvine să ieșim cu toții mai sporiți, am ocoli și afirmarea unor adevăruri mai puțin plăcute: cunoaștem încă cu toții puțin din ceea ce se întîmplă acolo, la locurile unde se decide totul, cunoaștem încă puțin din viața marilor șantieri, a uzinelor și a fabricilor, a gospodăriilor noastre colective. Ne mulțumim adeseori să luăm cunoștință cu toate aceste locuri, ca un reporter în trecere, cunoștință de natură turistică și instantanee...

Alte lucruri, le intuim sau le bănuim doar, plecînd de la o periculoasă formulare: „În definitiv, ce se întîmplă acolo special? Nu sînt și ei tot oameni?“ O asemenea formulare e periculoasă, fiindcă repune, într-un fel, la ordinea zilei problema „adevărului permanent și etern“. Evident, siderurgistul este și el om, ca și petrolistul, sau ca și medicul și arhitectul. Dar dacă ne vom mîrgini să plecăm doar de la schema general-biologică sau general-socială, vom omite caracterele particulare determinate de raportul social, ne vom menține exclusiv în cadrul larg și imprecis al generalității, cînd noi știm că arta presupune amănuntul *concret* de viață, gîndit în imagine artistică. Se cuvine deci să luăm cunoștință de viața oamenilor nu cu un interes turistic, presupunînd că restul va fi completat de imaginea ce preexistă în bagajul informației noastre anterioare. Viața eroilor prezenți trebuie trăită pasionat alături de ei, pînă la identificare, pînă la ștergerea limitelor dintre observator și observat, pînă la desființarea graniței dintre creator și personajele create. „Dacă o singură clipă — spune Gorki — te deosebești de eroii tăi printr-o altă stare civilă decît a lor, dacă ei te vor simți că nu aparții lumii lor, dacă-ți vei aminti o singură secundă că ești stăpînul personajelor tale, și nu semenul lor, toată munca ta literară va fi ratată“.

Știm că nu spunem lucruri noi și nici nu avem o asemenea trufie. Dar sîntem obligați să ne punem întrebarea: nu e timpul, după 15 ani, ca această grea lipsă a noastră, decurgînd din cunoașterea insuficientă a vieții, să înceapă a fi, dacă nu în întregime lichidată — ne dăm seama prin proprie experiență că e vorba de un obiectiv dificil de atins dintr-o dată — dar măcar în parte rezolvată?

Din cunoașterea superficială a vieții derivă toate celelalte neajunsuri, lipsuri și nesatisfacții, arătate dramaturgilor și cu alte prilejuri. Conflictele sînt de multe ori tratate cu o pedală a surdinei. Luminate nu la lampa luminii fluorescente, ci la sita mărunță a gazului aerian, fețele eroilor noștri apar de multe ori neclare, imprecise, semănînd unele cu altele. Din cunoașterea fugitivă, rapidă, a vieții izvorăsc două serii de neajunsuri, asupra cărora am voi să insistăm. E vorba de problema „șablonului“ și de problema mereu reluată, pentru că încă nerezolvată în chip satisfăcător, a eroului pozitiv.

De mai mulți ani auzim pe unii critici, și nu rareori pe unii dintre noi, vorbind cu un amar sentiment de nemulțumire, de existența unui „șablon“ ce poate fi rezumat în felul următor: personajul nou și îndrăzneț vrea ceva avansat și bun;

personajul negativ, dușman, sau om rămas în urmă, se opune cu îndrăjire; o bucată de vreme, secretarul organizației de partid ezită între cele două poziții, se luminează treptat, și până la sfârșit îl sprijină pe cel ce luptă pentru victoria noului, ca să-l învingă pe cel ce mai stă închircit pe vechile poziții. Cam acesta ar fi tiparul, șablonul incriminat. Am văzut însă de curind cu toții *Bătălie în marș*, spectacolul ansamblului Mossovieț. Descărnată de sensuri, piesa Galinei Nikolaeva ar putea fi redusă și ea la șablonul mai înainte amintit. Dar aceasta este piesa? Și acesta a fost spectacolul? Ceea ce a cucerit, a fermecat, a emoționat și a convins în *Bătălie în marș* a fost amănuntul viu, carnea de viață, autenticitatea peripețiilor, adevărul caracterelor, verosimilitatea situațiilor, realitatea artistică a conflictului dus de autor cu o asemenea pasiune și tenacitate, încât întregul spectacol s-a transformat într-un miting artistic de o înaltă noblete, la care fiecare spectator a uitat că se află într-o sală de teatru, ci a avut sentimentul — primordial în arta noastră — de a fi angajat el însuși, cu toate fibrele ființei sale, într-un adânc și hotărâtor conflict moral, de care depinde într-un fel și destinul său. Atunci, cum rămâne cu șablonul? Dar mai întâi, o observație. Dacă ții să reduci o piesă la substanța ei aparent-fundamentală, dar în fond neesențială, orice piesă poate fi rezumată până la nivelul unui șablon. Veacul Regelui Soare e populat de o infinitate de lucrări gândite pe schema luptei dintre datorie și pasiune, dar citi ai scris *Cidul*? Încă o observație: așa-zisul șablon, relevat mai înainte, mai are o calitate, de a nu fi în fapt singurul. Iată, chiar în piesa Galinei Nikolaeva apare — e drept, mai puțin evident — și un alt aspect care în roman e cu mai multă pregnanță subliniat, inginerul inovator e handicapat, pe o bună parte a traiectoriei bătăliei sale, de propria sa slăbiciune: nu știe să lucreze în colectiv. Credeți că sînt puține cazuri în viață cînd, dintr-o asemenea pricină, izbucnesc adevărate, răscolitoare și dure-roase drame? Și exemplele ar putea fi înmulțite la nesfârșit, cîte relevă viața, dacă scriitorul ar fi prezent în mijlocul ei, cu sensibilitatea și retina sa, capabile să transforme faptul de viață brut în imagine artistică. Ne gîndim la un alt fapt de viață care, dacă ar fi transpus în teatru, ar deveni în mod sigur, prin repetiție și multiplicare, un șablon. Ne referim la greșeala izvorită din confundarea dorinței cu realitatea, greșeală făptuită uneori cu o perfectă bunăcredință și ingenuitate, și uneori chiar cu entuziasm. Nu de mult mi-a fost arătat cazul unor foarte buni tovarăși, perfect intenționați, încredințați că au terminat cu socializarea agriculturii în regiunea lor. O comisie de partid, venită la fața locului, a constatat că tovarășii, în zelul lor real, au omis cîteva amănunte esențiale, încît concluziile lor festive erau destul de depărtate de realitățile obiective. Și nu s-ar cuveni să fie tratată slăbiciunea unora dintre noi, care, de multe ori, din pricina copacilor, începem să nu mai vedem pădurea?

Despre „șablon“ sau „tipar“ sau „schemă“ (vă rog să remarcați ghilimelele), vorbesc deci aceia care nu cunosc din viața noastră tumultuoasă și diversă, în veșnică variație, decît aspectele parțiale și întimplătoare. Viața nu e schematică, legile ei de dezvoltare nu pot fi acuzate de schematism, și nu e de vină viața dacă noi nu înfățișăm din caleidoscopica ei rotire, uneori, decît tipare sumare.

Din investigația de suprafață a vieții derivă o a doua lipsă, asupra căreia ne-am propus să insistăm: felul cum e rezolvată deseori figura eroului pozitiv. Socotim că este inutil să insistăm asupra necesității imperioase cu privire la așezarea acestui erou în mijlocul acțiunii dramatice, în prim-planul desfășurării conflictului. Legea n-a fost inventată de vreo exegeză, scolastică, literară. Lege fundamentală pentru metoda realismului socialist, ea a fost impusă de viață. Dacă ne vom uita în jurul nostru, vom vedea că tot ce e mai interesant, mai pasionant, e fructul creației acestui erou. Instalat la maneta inițiativelor cutezătoare și a soluțiilor inedite, fermecătoare prin curajul gîndirii, se află comunistul, constructorul vieții noi, încercat de riscuri și responsabilități, eroul zilelor noastre, eroul pozitiv al vieții. O piesă încetează să mai fie interesantă sau capătă un interes periferic și mărunț, dacă, omîindu-l pe acest erou, se mulțumește să ciugulească din prînzul precar al gîndurilor obosite, străine de lumea ideilor comuniste. Dacă Shakespeare l-a imaginat pe Hamlet, este pentru că prințul Danemarcei reprezenta, în acea vreme, cel mai avansat tip de om, cel mai complex, cu problematica cea mai îndrăzneată, cu Weltanschauung-ul cel mai avansat. Maiakovski a spus cu impecabilă geniuului său un mare adevăr: „pe lângă hamleții și macbethii lumii Renașterii, omul comunist e un gigant prin îndrăzneala concepției și prin curajul inițiativei sale revoluționare“.



Să ridicăm deci pe eroii noștri la culmile pe care le merită, în lumina pe care îndrăzneala lor de gândire o reclamă.

Din pricina aceleiași cunoașteri limitate a vieții, din cauză că eroii noștri pozitivi sînt angrenați uneori în conflicte pe jumătate rezolvate, chipul lor e în mod nemeritat sărăcit. Îi vedem uneori pe eroii noștri în poze solemn împietrite, lipsiți de atributele pe care le au în existența concretă și sensibilă: o viață personală tumultuoasă și bogată, o minte ageră neîmpăcată cu formula și rutina, sensibilitate și umor, o adîncă omenie, nedespărțită de o fermă principialitate. Nu sînt rare cazurile cînd această luminoasă figură a constructorului socialismului e înlocuită în piesă cu o plicticoasă apariție de om ce repetă formule, dă sentințe și reacționează ca pus pe resorturi. O asemenea lucrare e știrbită în forța ei emoțională, în puterea ei de convingere, și se află în situația unei arme care ia foc, face zgomot, dar își atinge numai parțial ținta.

## MEȘTEȘUGUL DRAMATIC ÎN OGLINDIREA TEMELOR CONTEMPORANE

Calitățile pieselor noastre și faptul că sîntem conștienți de natura slăbiciunilor lor ne pun în situația de a ne cere tuturora mai mult, de a deveni mai exigenți cu noi înșine, în vederea atingerii unui singur scop: realizarea unei creații încărcate de virtuți și plătind un tribut în continuă scădere lipsurilor, slăbiciunilor și imperfecțiunii.

În această lumină, să-mi îngăduiți cîteva considerații cu privire la unele piese din repertoriul stagiunii 1958—1959. Nu vom încerca o plurală și exhaustivă cronică dramatică. De asemenea, ținem să precizăm că lipsurile relevate nu sînt specifice cu exclusivitate lucrărilor puse în discuție, ele putînd fi găsite, la un coeficient mai ridicat sau mai scăzut, și în lucrările noastre mai vechi.

Ținem să subliniem ca un element deosebit de important faptul că, în stagiunea 1958—1959, frontul dramaturgilor noștri s-a lărgit cu o serie de nume dintre care cel puțin cîteva — mă gîndesc la Paul Everac, Dorel Dorian, Ernest Maftei sau Aurel Storin — se profilează ca făgăduieli certe ale dramaturgiei noastre viitoare. Această promovare de nume noi va trebui urmată curajos, și îmi apare ca o necesitate imperioasă ideea căutării dramaturgilor nu numai în lumea învecinată condeiului. Dacă zestrea de viață, de cunoaștere și trăire a vieții, se demonstrează a fi capitalul cel mai prețios, atunci va trebui să îndrăznim și să aducem către preocuparea de a scrie teatru pe acei oameni care, prin natura îndeletnicirilor lor, au o mare experiență. Să nu avem prejudecăți, ci să îndrăznim a-i atrage spre teatru, încurajîndu-i să scrie, ajutîndu-i cu forțele secretariatelor literare sau ale pricepuților noștri regizori, pe oamenii care trăiesc în miezul întâmplărilor și contradicțiilor, în mijlocul ciocnirilor antagonice și neantagonice și pe care le cunosc, nu din auzite, din cărți sau din filme, ci pe propria lor piele. Să-i ajutăm, și dacă dintr-o asemenea inițiativă n-ar ieși decît — pentru fiecare nou autor în parte — o singură piesă, aceea a experienței sale de viață, și încă dramaturgia noastră nu va avea decît de cîștigat.

Stagiunea 1958—1959 a dăruit teatrelor noastre peste 20 de lucrări dramatice inedite, cu o tematică variată și interesantă. Lumea satului e prezentă prin piesele: *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, *Poarta* de Paul Everac sau *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei. Imaginea nașterii unui nou oraș industrial e dată de piesa lui Paul Everac, *Ferestre deschise*. Un moment din viața tinerilor ziarști din anii involburăți ce au urmat eliberării noastre constituie miezul *Ediției speciale*, semnată de Mariana Pîrvulescu. În întîmpinarea marii sărbători au apărut cinci piese, propunîndu-și să evoce zilele de luptă ce au premers actului de la 23 August 1944: *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *Descoperirea* de Paul Everac, *Nopti de august* de Grinevici, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor și *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian. Lumea studentescă și-a aflat ilustrarea prin piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușcan. Sectorul comediei s-a îmbogățit cu piesa *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc și *Partea leului* de C. Teodoru. La această listă, făcută fără gîndul vreunei ierarhii și nici al unei intenții de a stabili o scară de valori, trebuie adăugată piesa lui Aurel Storin, *Opinia publică*, precum și lucrările scrise în limba maghiară. De asemenea, se cuvine să ne oprim și asupra pieselor lui Al. Mirodan, ne-reprezentate, dar publicate, în același timp, în „Gazeta Literară“.

Chiar și simpla enumerare pe care am făcut-o arată că tematica dramaturgiei noastre s-a lărgit, fenomen deosebit de pozitiv pentru desfășurarea întregului nostru front dramaturgic.

Cu câteva excepții, toate aceste piese au certe calități dramatice, fapt pentru care au și fost reținute și înscrise în repertoriu. Cum am spus, lipsurile pe care le prezintă nu încep cu aceste lucrări și dacă le relevăm, nu o facem decît pentru că, socotind actualul stadiu de dezvoltare al dramaturgiei noastre o etapă meritorie, se cuvine să ne punem sarcina de a o depăși, urcînd împreună spre o treaptă mai înaltă, de unde glasul creatorilor noștri să sune mai amplu și mai convingător. De aceea, nu ne vom ocupa de fiecare piesă în parte — lucrul ar fi și cu neputință în cadrul unui referat — fiindcă ni se pare a fi mult mai relevant să arătăm că aceleași lipsuri, sau natura aceluiași slăbiciuni, se regăsesc mai acuzate sau mai puțin marcate, în fiecare din lucrările discutate. Vrem să subliniem înții că, în trei dintre piesele reprezentate în stagiunea aceasta, lipsa unei veridice oglindiri a vieții a fost atît de grea, încît lucrările au căpătat un verdict aspru din partea spectatorilor. Ne referim la piesele *Descoperirea* de Paul Everac, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor și *Nopti de august* de Grinevici.

Ideea acestor autori, de a ilustra în aceste trei piese episoade din lupta partidului și a poporului nostru pentru eliberarea de sub jugul fascist, a fost fără îndoială lăudabilă. Dar o asemenea inițiativă trebuie dublată de o temeinică documentare ideologică, faptică, de viață, pentru ca documentarul produs să se apropie, cît de cît, de modul său istoric. Distanța dintre episoadele vremii descrise și felul cum le-au confabulat autorii mai înainte citați a fost atît de considerabilă, încît nu ne surprinde reacția spectatorilor, care le-au respins. Să nu uităm niciodată, spectatorii noștri de astăzi se află într-o dublă situație: de spectatori care au plătit biletul de intrare, dar și de oameni care, la vremea respectivă, au făurit istoria. Să ținem deci seamă, cu respect, de opiniile, fiindcă ei sînt nu numai eroii noștri scenici, dar și eroii vieții, care astăzi ne judecă din stal.

Dacă dintre aceste trei lucrări insistăm cu osebire asupra *Descoperirii* de Paul Everac, o facem pentru că autorul ni se pare a fi înzestrat cu certe calități de dramaturg, avînd o reală capacitate de surprindere a unui conflict, puterea de a însufleți personaje, o replică vie, inteligentă și teatrală. Greșeala cea mai adîncă ce ni se pare a fi făcut-o cu *Descoperirea*, este aceea de a fi găsit un tipar vechi și arhiutilizat în teatru: conflictul tată-fiu, și sperînd că această cheie e suficientă, a renunțat să se îmbibe de faptele reale ale vieții, de atmosfera timpului, de ideile mari și generoase care i-au animat pe eroii care au făcut istoria. Ne permitem să-i atragem atenția, tovărășește, lui Paul Everac asupra primejdiei pe care o poate exercita asupra sa căutarea și găsirea acestor clișee, în care îngrămădește fragmente de viață, în loc să caute să pornească de la viață, tocmai pentru că ni se pare a fi un om dăruit, în stare să aducă o contribuție valoroasă la dezvoltarea dramaturgiei noastre. Îi dăm acest sfat, fiindcă, într-o măsură mult mai mică, e drept, ni se pare a fi plătit un tribut analog și în *Poarta* și în *Ferestre deschise*. Cunoașterea parțială a vieții se remarcă nu numai în piesele debutanților, dar și în lucrarea altminteri valoroasă a unui autor consacrat, cum este Horia Lovinescu, dramaturgul *Surorilor Boga*. Poate că nicăieri mai bine ca în această piesă nu e atît de evident faptul că acolo unde autorul cunoaște viața, dă maximum de randament artistic — vezi actul I și, într-o bună măsură, actul II al acestei piese, scrise admirabil, cu vervă, cu o rară migală în descifrarea amănuntului semnificativ. Actul I e o frescă emoționantă și convingătoare a unor ani tulburi, frămîntați de întrebări chinuitoare pentru o serie întreagă de oameni cinstiți. În actul II, autorul continuă să surprindă, cu un ochi deosebit de atent, aspecte reale de viață. Toate aceste lucruri realizate privesc o lume pe care autorul o cunoaște bine. În schimb, acolo unde trebuie să descrie episoade pe care numai le intuiește, le presupune sau și le imaginează, fără o ancoră în adîncă investigație a realității, acolo apare ponciful, imaginea prefabricată (actul III, care se îneacă în peripeții neverosimile). Sintem încredințați că dramaturgul *Citadelei sfărîmate* va reveni el însuși, cînd va avea răgazul, asupra lucrării sale, ca să o aducă la nivelul pe care-l reclamă subiectul și talentul autorului.

Cunoașterea superficială sau tratarea grăbită a materialului de viață, insuficient frămîntat ca să devină imagine artistică emoțională, se observă și în cazul unui autor care îndeobște trăiește în mijlocul vieții, cum e Teofil Bușecan, și care în lucrările anterioare *Dialogului în parc* a dat dovada unei adînci ancorări în

realitate. În cazul ultimei sale piese, fie graba redactării, fie insuficienta cunoaștere a mediului tratat îl duc la crearea unor tipuri de oameni care, în loc să servească drept modele, se prezintă sub nivelul mediu al unui spectator obișnuit.

Cu această remarcă, ne apropiem de deficiențele piesei Marianei Pîrvulescu, *Ediție specială*. Autoarea cunoaște viața eroilor pe care i-a adus pe scenă, în desfășurarea ei faptică. De aici, și tot ceea ce este mai valoros în această lucrare. Piesa are uneori prospețime, spontaneitate, o tinerețe de o autentică frăgezime. Autoarea și-a înzestrat însă eroii cu un nivel de gândire mediocru. E vorba de niște ziariști, deci de niște oameni care, chiar în vîltoarea anilor ce au urmat imediat Eliberării, aveau totuși un nivel de gândire deasupra nivelului mediu al cititorilor obișnuiți. Totuși, autoarea nu și-a pus sarcina de a-și înarma eroii cu un univers îndrăzneț și interesant de gândire, cum l-ar fi meritat, fapt care ar fi ridicat piesa la nivelul celor mai reușite episoade, în care scriitoarea vădește fantezie și o replică alertă. De asemenea, autoarea nu și-a selectat faptele de viață, astfel încît pe scenă să se petreacă întîmplări cu adevărat pasionante. Din nefericire, multe lucruri sînt pe scenă doar enunțate, viața adevărată petrecîndu-se mai mult între calise.

Insuficienta, palida reliefare a personajelor pozitive, a activiștilor, lipsă veche, debutînd cu primele noastre lucrări dramatice — vezi Sofronie din *Iarbă rea* sau Muntean din *Cetatea de foc* —, se face simțită în continuare în dramaturgia noastră, la grade diferite. Iată, de pildă, ultima și deosebit de valoroasă piesă a Luciei Demetrius, *Vlaicu și feciorii lui*. Marele merit al acestei piese constă în faptul că ne introduce în lumea frămîntată a satului nostru de astăzi, în lumea unor eroi pentru care problema colectivizării este problema centrală a vieții. Drama nu se petrece însă ca în alte lucrări cu subiecte analoage mai vechi, în condițiile de început, cînd au mijit primele noastre colective, ci se întîmplă astăzi în condițiile satului în care există un puternic sector socialist. Factor decisiv, ce se simte nu numai în desfășurarea faptică a episoadelor, ci reiese cu limpezime din felul cum gîndesc oamenii, cum simt și acționează, din psihologia lor, marcînd epoca actuală. Totuși, și această lucrare atît de valoroasă rămîne datoare zugrăvirii tipurilor pozitive: dintre toți feciorii lui Vlaicu, cel mai expeditat, tratat în liniile cele mai sumare, este fiul ce vădește nivelul politic cel mai ridicat.

Stagiunea trecută a înscris succesul categoric al comediei *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc, lucrare dramatică de o reală valoare comică, înnobilită de prezența în mijlocul acțiunii a celui mai înaintat om al satului, în persoana unui ins plin de inițiativă și de farmec, bătrînul Toma Căbulea. Comedia colorată cu un savuros limbaj țărănesc, înțelept și aforistic, nu reușește însă să evidențieze figurile activiștilor, care rămîn într-un plan secundar, amorf. Aceeași obiecțiune e valabilă și pentru *Răzeșii lui Bogdan*, suculentă comedie a lui Maftei, care, tocmai fiindcă surprinde aspecte autentice de viață, a cucerit sufragiile publicului. Totuși, și această lucrare de debut a unui scriitor ce se anunță înzestrat, vădește aceeași slăbiciune, cu atît mai evidentă cu cît celelalte tipuri ale piesei constituie o defilare originală, convingătoare, amănunțit și sirguincios urmărită. Problema necesității reliefării cu pregnanță a eroului pozitiv, care trebuie să se afle ca un motor în miezul lucrării, stîrnind inițiativă și conducînd cu subtilitate și inventivitate spre soluții convingătoare din punct de vedere artistic, se pune cu o deosebită acuitate în comedie. Nu vom stărui asupra necesității prezenței în peisajul nostru dramatic a acestui gen atît de prețios — operînd cu arma ascuțită a risului — și atît de îndrăgit de public. De asemenea, ni se pare a fi limpezită întrebarea ce ne-a frămîntat ani de zile, cu privire la felul cum trebuie administrată arma criticii pentru a nu cădea în primejdia ponegririi realității noastre. E clar că, atunci cînd tot ce mai constituie aspecte negative e criticat din unghiul de tragere de pe poziția noului; cînd întreaga povară a manifestărilor demne de dispreț e condamnată în numele marșului nostru înainte, al moralei noastre de clasă; cînd păcatele trecutului sînt surprinse și stigmatizate în procesul demascării și sancționării lor de către colectivitate și de către eroii cei mai înaintați ieșiți din masă; e clar că, în asemenea condiții, nu există primejdia negativismului, oricît de ascuțită ar fi critica.

Comedia *Partea leului*, lucrare comică plină de calitate, relevînd un autor deosebit de înzestrat, posesor al unui umor de multe ori debordant, aducînd în scenă replici scînteietoare și situații pline de fantezie, păcătuiește însă prin felul cum a distribuit sarcinile dramatice eroilor săi negativi și pozitivi. Hăturile comediei nu se află în miinile personajelor pozitive. Dimpotrivă, hoții sînt cei ce cravașează prin piesă, rezervîndu-și partea leului din umorul copios al lucrării. De aici

felul cum se distribuie simpatiiile publicului. Nu spre oamenii cinstiți și devotați instituției, ci cel mai adesea înspre delicvenți. De aici și valoarea educativă diminuată a comediei, care își păstrează însă două merite deosebite: întâiul, acela de a stirni în sală un râs în cascade — factor deloc neglijabil într-o comedie — și al doilea, acela de a releva un autor pe care-l așteptăm abia de aici înainte cu lucrări satirice ascuțite, la nivelul contractului pe care l-a semnat cu publicul.

Metoda realismului socialist impune sarcini mari dramaturgilor în ceea ce privește reliefașul eroului pozitiv, fie că e vorba de un erou al timpului nostru, fie că el descinde din filele îngălbenite de vreme ale istoriei. Ultima stagiune teatrală a adus cu prilejul aniversării a 100 de ani de la Unirea Țărilor Române, două lucrări în care e evocată figura luminoasă a lui Alexandru Ion Cuza. Piese, aparținând dramaturgilor Tudor Șoimaru și Mircea Ștefănescu, au privit chipul domnitorului și împrejurările care l-au sculptat în istorie, din unghiul învățăturii noastre cu privire la locul personalității în istorie, străduindu-se să scoată în evidență rolul maselor în determinarea fenomenelor sociale. Piesa lui Mircea Ștefănescu, încheată și scrisă cu un deosebit simț al scenei, izbuteste o figură admirabilă și umană de domnitor legat prin toate aspirațiile sale de speranțele maselor. Dar Mircea Ștefănescu nu-l descifrează întotdeauna pe erou din liniile de forță, majore, ale conflictului social, ci preferă să facă uneori apel, pentru pictura modelului său, la elemente emoționale, e drept, dar de o semnificație secundară, luate din viața strict intimă a eroului, care își vor fi avut importanța lor în desfășurarea existenței domestice a domnitorului, dar care au o greutate specifică infinit mai redusă în raport cu trăsăturile viguroase pe care le-ar fi adus adâncirea conflictului pe linia înfruntării sociale.

Citeva cuvinte cu privire la meșteșugul dramatic, la lipsurile pe care le vădese din lucrările nou apărute, rezultând din insuficiența asimilare a tehnicii specifice acestui gen. Depart de noi gândind de a feteșiza meșteșugul, în raport cu ceea ce este cu adevărat fundamental, esențial: conținutul de idei și de sentimente exprimate într-o imagine artistică cât mai desăvârșită. Nu pledăm pentru formula unui meșteșug-scop în sine, care în multe lucrări ale dramaturgiei burgheze formează unghiul capital și singura rețetă de succes. Totuși, unele lucrări ale debutanților noștri vădese o prea mare libertate față de un minim de meșteșug necesar, și acest fapt se întoarce împotriva propriilor lor piese: lipsă de logică în desfășurarea evenimentelor — un om cu un nivel cultural extrem de scăzut devine de azi pe mâine un ziarist consacrat, care stârnește admirația confrăților săi de breaslă, ca în piesa Marianeî Pîrvulescu; inadvertențe elementare de construcție ca în *Ferestre deschise*; lipsa unei legitimități în ordinea evenimentelor, ca în *Dialog în parc*.

Autorii noștri tineri, care vădese atîta elan în abordarea celui mai dificil gen — genul dramatic —, trebuie să facă efortul însușirii unei tehnici dramatice, absolut indispensabilă, care se poate învăța din atîtea glorioase modele cît oferă dramaturgia universală clasică, înăuntrul căreia ocupă, și din acest punct de vedere, un loc de frunte marele nostru I. L. Caragiale.

Asimilarea meșteșugului n-are nimic de-a face cu forma de expresie, cu modalitatea înfățișării pe scenă a materialului de viață, mod de expresie asupra căruia am voi de asemenea să stăruim o clipă.

Dacă ne-am referit la Caragiale, cum ne-am fi putut tot atît de bine referi la Cehov, sau Gorki, sau Ibsen, n-am făcut-o fiindcă modul lui de expresie ni se pare singurul valabil și obligatoriu. Dimpotrivă, metoda realismului socialist oferă posibilitatea vastă a utilizării oricăror forme, cu unica și obligatoria condiție ca tezaurul conținutului de viață și mesajul lucrării să nu iasă schilodite. De aceea, din acest punct de vedere, unele încercări ale dramaturgilor noștri tineri, de a ieși din formula celor trei pereți ibsenieni, ni se par demne de interes. Cea mai izbutită încercare în acest sens ni se pare aceea a lui Dorel Dorian, cu piesa sa *Dacă vei fi întrebat*. Ceea ce-i reproșăm lui Dorel Dorian nu e forma pe care a adoptat-o, ci faptul că forma aceasta nu îmbracă decît parțial un material de viață la care-l obliga fabula sa. Mai exact, se poate opera în piesa lui Dorian o simplificare minimală cu privire la identitatea cazului anchetat și la starea civilă a anchetatorului, și piesa rămîne în picioare cu un conținut neutru, tocmai fiindcă faptele de viață pe care autorul ar fi trebuit să le descopere sînt uneori doar palid schițate. Dar



înca o dată, pentru ca să fie clar, forma adoptată de el nu ni se pare întru nimic condamnată.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul lui Al. Mirodan, așa cum reies ele din lectura celor citorva piese publicate în „Gazeta literară” în care forma aparent îndrăzneță, întru nimic inedită, nu face decît să acopere o stranie înțelegere a conținutului tratat. Să ne referim, spre exemplificare, la piesa într-un act *Cineva trebuie să moară*, lucrare voind să înfățișeze episodul eroic al luptei și al morții glorioase a eroului clasei muncitoare de mult intrat în conștiința poporului nostru, Vasile Roaită. Citind această piesă, te întrebi cu stupefacție, ce are comun eroul lui Mirodan, din punct de vedere psihologic, al felului de a gândi și acționa, cu bravul ucenic martir al clasei muncitoare, Vasile Roaită? O dezumanizare pînă la insultă, o psihologie abisală atît de străine de viața sufletească a uteciștilor noștri, un mod de a acționa pe linii exasperate atît de potrivnic felului cum ne crește și ne educă partidul nostru. Al. Mirodan caută forme noi. Nu vedem în aceasta nimic rău. Avem însă impresia că, în căutarea formelor noi, Al. Mirodan alunecă pe panta unui alt conținut decît cel pe care-l făgăduiau *Ziaristii*. De altminteri, această căutare de forme noi, lăudabilă în sine, dacă devine scop în sine, se transformă într-o frînă extrem de nocivă. Adevărata formă nouă este aceea pe care o impune un conținut nou de viață. Iată, de pildă, piesa lui Nikolai Virta, *Zări necuprinse*, în care autorul nu respectă regulile canonice ortodoxe ale desfășurării acțiunii, ci se amestecă subit sub formă de personaj, cu eroii săi, întrerupînd acțiunea, modificînd desfășurarea evenimentelor, sau punctîndu-le cu o serie de savuroase comentarii. O formă nouă pentru un conținut realist, o piesă realist-socialistă remarcabilă. În schimb, lucrurile pot foarte bine să iasă pe dos. Iată piesa lui Eugène Ionesco, *Cîntăreața cheală*, care e, dacă vreți, scrisă după toate regulile celor trei pereți și ale citorva personaje care intră și ies ca în orice piesă ibseniană. Și e totuși vorba de o piesă nerealistă, din pricina conținutului ei absurd, irațional și antiuman. Deci, nu forma decide asupra conținutului realist sau nerealist al lucrării, ci universul de gîndire al autorului, transmis interpretelor săi de pe scenă, care la rîndul lor comunică publicului conținutul de idei și de sentimente al lucrării. În unitatea dialectică conținut-formă, rolul determinant este al conținutului. Forma este bună cînd înveșmîntează conținutul, cînd îl exprimă plural, convingător și emoționant. Nici o căutare a vreunei forme noi nu e de condamnat, cu excepția aceleia făcută de dragul căutării, a unei originalități voite, urmărită cu orice preț, originalitate ce se demonstrează pînă la sfîrșit găunoasă, fiindcă e gratuită. Am impresia că, la gradul de dezvoltare actual al dramaturgiei noastre originale, sarcinile principale cărora sîntem datori să le facem față sînt îmbogățirea conținutului, depistarea temelor majore, prezentarea cu acuitate a conflictelor înaintate pe care le determină viața, aducerea în prim-planul atenției noastre și a spectatorilor noștri devotați, a eroilor pozitivi — a acelor minunați și neobosiți constructori ai societății socialiste, făuritori ai tuturor bunurilor materiale și morale —, creșterea valorii emoționale a mesajului nostru, aducerea la cunoștința a milioane de spectatori, cu ajutorul armelor noastre specifice, a soluțiilor de viață pe care le ridică în fiecare ceas și în fiecare clipă societatea socialistă în plină dezvoltare.

Aceasta ni se pare a fi sarcina noastră de căpetenie decurgînd din necesitatea îmbogățirii neconținute a conținutului. Dacă acest conținut va impune în mod organic forme noi, oricît de îndrăznețe și de novatoare, ele vor fi binevenite. Cu o singură condiție, să slujească cu fidelitate comoara de gînduri cu care ne înarmează partidul și pe care sîntem datori s-o predăm mai departe, trecută prin filtrul artei noastre, spectatorilor.

Drama și comedia țin de genul poeziei dramatice. Să facem din fiecare replică a noastră un vers al vastei epopei pe care o cîntă astăzi întreg poporul nostru.

Putem noi să facem acest lucru?

Privind în jurul nostru, la frontul nostru care crește și se dezvoltă, observăm că avem toate condițiile să credem că sîntem în stare să răspundem acestei sarcini de onoare.

Îngăduiți-mi ca, în numele dumneavoastră, să mulțumesc forței care ne veghează pașii, care ne înarmează în munca noastră grea și nobilă; să mulțumesc din inimă, pentru tot ceea ce face pentru noi, Partidului Muncitoresc Român, Comitetului Central, în frunte cu tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej!

# CREAȚIA NOASTRĂ DRAMATICĂ ȘI TEATRALĂ ȘI NECESITATEA CREȘTERII NIVELULUI EI ARTISTIC

La începutul noii stagiuni teatrale 1959—1960, Ministerul Învățământului și Culturii a convocat această consfătuire a oamenilor de teatru, pentru a dezbate unele din principalele probleme ce stau astăzi în fața mișcării noastre teatrale.

Consfătuirea aceasta are loc la cîva timp după ce poporul nostru a sărbătorit cea de a XV-a aniversare a eliberării sale de sub jugul fascist. În acești ani, poporul nostru, sub conducerea Partidului Muncitoresc Român, a obținut succese hotărîtoare pe drumul construirii socialismului.

Fiecare din acești 15 ani a adus cu sine noi izbînzii și noi evenimente, afirmînd tăria de neclintit a orînduirii noastre democrat-populare și forța de nebiruit a ideilor marxism-leninismului, care ne călăuzesc în drumul nostru spre socialism.

Avînd în față această perspectivă luminoasă, bucurîndu-se de prietenia și de sprijinul Marii Țări a Socialismului, precum și de colaborarea frățească a tuturor celorlalte țări din lagărul socialist, țara noastră pășește astăzi spre realizarea năzuințelor seculare, de progres și fericire, ale poporului nostru. Recenta plenară a C.C. al P.M.R. din 13—14 iulie — privind realizarea sarcinilor trasate de Congresul al II-lea al P.M.R. în domeniul dezvoltării economiei naționale și al creșterii bunăstării omului muncii, precum și noile măsuri pentru ridicarea nivelului de trai al poporului muncitor — a umplut de bucurie inimile oamenilor muncii, sporindu-le încrederea în eficacitatea eforturilor lor constructive, în justețea politicii partidului și guvernului nostru, întărindu-le totodată conștiința responsabilității față de rosturile viitoare ale întregii țări.

Aceeași conștiință a responsabilității, a datoriei de a contribui la eforturile generale pentru ridicarea poporului la un nivel superior de viață, însuflețește astăzi activitatea oamenilor de artă și cultură din toate domeniile, inclusiv din domeniul artei teatrale. Căci teatrul, devenit parte integrantă a culturii noi socialiste care se făurește azi în patria noastră, nu se poate dezvolta independent de condițiile generale în care se desfășoară azi lupta întregului nostru popor pentru socialism, pentru pace, pentru bunăstare.

În acești 15 ani, teatrul nostru a trecut printr-un adînc proces de transformare, cucerind cu fiecare stagiune noi poziții în lupta împotriva concepțiilor reacționare și retrograde, împotriva influențelor și rămășițelor ideologiei burgheze, pe drumul spre o artă înaintată, care să răspundă telului formării și educării conștiinței socialiste a maselor muncitoare. Succese însemnate a dobîndit teatrul nostru în acești ani, atît în dramaturgie, cît și în arta spectacolului, pe măsura însușirii din ce în ce mai profunde a principiilor realismului socialist.

Teatrul românesc a cucerit în acești ani nu numai dragostea și interesul maselor largi muncitoare din România eliberată, ci și aprecierile publicului cunosător din mai multe țări. Turneele Teatrului Național „I. L. Caragiale” la Paris și Veneția, la Moscova și în alte orașe din U.R.S.S., ca și turneul Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș în R. P. Ungară, sau al Teatrului Național „V. Alecsandri” din Iași la Chișinău au confirmat adevărul că în R. P. Romînă arta teatrală a dobîndit însemnate succese. Piese de dramaturgie ale noștri contemporani se joacă astăzi în multe țări prietene. Pe scenele teatrelor din Moscova, Leningrad, Sofia, Praga, Budapesta, Berlin, Uhan și din multe alte orașe aflate la mari depărtări, au fost puse în scenă, în afara pieselor clasice, și lucrări originale contemporane, ca: *Citadela sfărîmată*, *Mielul turbat*, *Nota zero la purtare* și altele.

În țara noastră, spectacolele de teatru se bucură de participarea unor mase largi de spectatori. În fiecare an, o medie de peste patru milioane de spectatori frecventează spectacolele celor 39 de colective de teatru dramatic, răspîndite pe tot întinsul țării, fie că e vorba de spectacole jucate la sediul teatrului, fie că teatrul însuși se deplasează în mijlocul spectatorilor săi, la locul lor de muncă, în uzină sau la sate. În R. P. Romînă, teatrul a devenit cu adevărat un bun al poporului.

Dar tocmai aceste succese și această largă răspundere a teatrului în rindurile maselor fac să crească obligațiile și răspunderile celor ce activează pe tărîmul acestei arte atît de populare.

Analizarea în spirit critic și autocritic, acum la început de stagiune, atît a succeselor și realizărilor, cît și a lipsurilor și greșelilor ce se mai fac simțite în dramaturgie și în arta scenică în etapa actuală de dezvoltare a teatrului nostru, ne va ajuta să găsim soluțiile practice de consolidare a rezultatelor pozitive și de îndreptare a deficiențelor constatate.

În referatul de față vom aborda trei probleme principale a căror dezbateră o considerăm deosebit de importantă pentru ridicarea nivelului artistic al muncii instituțiilor noastre teatrale:

— Munca cu autorii, sarcină primordială a teatrelor în vederea promovării dramaturgiei originale.

— Valorificarea în spectacol, de pe poziții de partid, cu maximum de eficiență artistică, a conținutului de idei al pieselor, sarcină de cea mai mare răspundere a regiei în etapa actuală de dezvoltare a teatrului românesc.

— Repertoriul stagiunii 1959—60 și importanța programării pieselor contemporane.

## RĂSPUNDEREA CONDUCERILOR ȘI A SECRETARIATULUI LITERARE

Este știut că una din cele mai importante sarcini ale teatrelor noastre, pentru îndeplinirea misiunii lor de factori activi ai educării oamenilor muncii în spiritul socialismului, este promovarea dramaturgiei originale. Oglindind în conflictele sale contradicțiile specifice societății noastre și indicînd perspectiva rezolvării lor de pe poziții de luptă a clasei muncitoare, dramaturgia originală contribuie la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste în rîndurile oamenilor muncii, influențîndu-i, stimulîndu-le participarea la rezolvarea problemelor majore ale actualității. Dramaturgia este totodată factorul esențial, primordial, al dezvoltării artei teatrale.

Forma național specifică a unui teatru nu se poate consolida decît pe baza unei literaturi dramatice care exprimă în forme variate și adecvate conținutul vieții poporului, problematica și tendințele înaintate ale epocii. Modurile și stilurile diverse ale dramaturgiei determină găsirea unor moduri și stiluri corespunzătoare în arta scenică, a cărei expresivitate se dezvoltă în strînsă legătură dialectică cu expresivitatea operei dramatice, pe baza conținutului de idei al acesteia.

Principalul factor în stimularea, îndrumarea și promovarea creației este teatrul însuși. Teatrul, prin conducerea sa, prin consiliul său artistic și secretariatul literar, trebuie să-și dea seamă dacă o piesă corespunde programului său ideologic și artistic, dacă lucrarea va interesa spectatorii, dacă-i va emoționa și-i va convinge, și dacă reprezentarea ei va aduce o contribuție la opera de educare a publicului. Teatrul trebuie să știe ce anume vrea să comunice spectatorilor, care sînt problemele cele mai actuale, ce anume preocupă pe cei mai mulți dintre oamenii care asistă, seară de seară, la spectacolele sale. La dezvoltarea măiestriei dramaturgilor, teatrul este chemat să contribuie în mod substanțial, deoarece caracterul scenic al operei dramatice se desăvîrșește în colaborarea creatoare a autorului cu colectivul artistic al teatrului.

Exemple numeroase de colaborare creatoare a teatrelor cu autorii găsim în toată istoria teatrului. Dar cele mai grăitoare exemple de inițiativă creatoare a teatrelor în stimularea și sprijinirea muncii autorilor dramatici le găsim în teatrul sovietic, încă din primii ani după revoluție. Se cunosc rezultatele rodnicei colaborări a Teatrului Academic de Artă (astăzi M.H.A.T.) cu scriitorul Vsevolod Ivanov la realizarea piesei *Trenul blindat 14-69*, pe baza nuvelei acestuia. Se cunoaște de asemenea munca Teatrului Mossoviet cu dramaturgul Bill-Beloțerkovski la realizarea piesei *Uraganul*, precum și munca ulterioară, pentru îmbunătățirea piesei, intrată acum în repertoriul permanent al teatrului și în „fondul de aur” al dramaturgiei sovietice. Făurirea unei dramaturgii noi, care să oglindească perspectiva dezvoltării societății sovietice și a omului sovietic spre comunism, constituie preocuparea de capetenie a teatrelor sovietice.

Am avut de curînd prilejul să cunoaștem îndeaproape activitatea unuia dintre cele mai bune teatre din Moscova, Teatrul Mossoviet, exemplu strălucit de ceea ce înseamnă caracterul contemporan al unui teatru, orientarea sa partinică, combativitatea sa revoluționară. Din cele patru piese prezentate de teatru, două erau

matrizări realizate de teatru în colaborare cu autorii N. Vîrta și Galina Nikolaeva după romanele acestora. Din dorința de a înfățișa pe scena sa cele mai arzătoare probleme ale realității sovietice, chipul omului sovietic în luptă cu rămășițele înapoiate, pentru făurirea *noului* comunist, teatrul a inițiat versiunea scenică a celor două romane, în care a găsit exprimat cuprinzător, pregnant, programul său ideologic, mesajul pe care voia să-l comunice publicului. Succesul de care s-au bucurat aceste piese în rîndurile spectatorilor, și în același timp reușita teatrului, constituie pentru teatrele noastre o pildă concretă de atitudine militantă, de inițiativă creatoare în munca cu autorii dramatici.

În cei 15 ani de la eliberarea țării au fost luate o serie de măsuri pentru stimularea și sprijinirea creației dramatice originale. Au fost organizate de către minister două concursuri de dramaturgie, acordîndu-se premii însemnate lucrărilor apreciate de juriu. Ministerul a încheiat în fiecare an contracte cu numeroși autori, acordîndu-le sprijinul material necesar pentru realizarea lucrărilor. Sistemul contractelor a fost lărgit în ultimii ani, cele mai de seamă teatre ale țării dobîndind posibilitatea de a sprijini și material munca autorilor dramatici. Un număr însemnat de autori dramatici au fost distinși în anii aceștia cu premiul de stat. Pentru promovarea dramaturgiei originale, Ministerul Învățămîntului și Culturii a emis în anul 1956 ordinul cu privire la principiile și metodele de alcătuire a repertoriului, obligînd teatrele să reprezinte cel puțin cîte două piese originale în fiecare stagiune și să deschidă stagiunea cu o piesă nouă originală. Aceste prevederi au fost confirmate și întărite prin dispozițiile legii teatrelor, în capitolul privind repertoriul. La consfăturile anuale cu oamenii de teatru, problema dramaturgiei originale a stat totdeauna în centrul atenției. Seminarul cu dramaturgii, organizat în 1957 la Sinaia, și consfătuirea cu dramaturgii, organizată în toamna anului 1958, demonstrează atenția deosebită și permanentă care s-a acordat problemelor creației dramatice originale și muncii teatrelor cu autorii.

În toți acești ani, teatrele au obținut realizări în domeniul colaborării cu autorii, dobîndind o experiență utilă care justifică creșterea exigenței față de activitatea lor.

În ultimul an, cu prilejul deschiderii stagiunii, teatrele noastre au reprezentat un număr însemnat de lucrări noi originale.

Merită a fi menționate eforturile din ultimul timp ale Teatrului Municipal de a îmbogăți repertoriul original prin colaborarea cu mai mulți autori. Teatrul Municipal, care a dat dovadă și în anii trecuți de îndrăzneală și inițiativă, prezentînd lucrările de debut ale unor autori, în cadrul Decadei culturii organizată în cîinstea zilei de 23 August, a prezentat două piese noi, aparținînd unui dramaturg consacrat și unui debutant: *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius și *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian. Pentru stagiunea în curs, teatrul lucrează cu mai mulți autori, între care Mihai Beniuc, Paul Everac, Dorel Dorian, Titus Popovici, intenționînd să realizeze o stagiune în care piesa romînească contemporană să predomine în repertoriu. Iată o inițiativă valoroasă, pe care trebuie să o urmeze și alte teatre. O muncă susținută cu autorii desfășoară și Teatrul Armatei, al cărui profil specific cere o preocupare permanentă pentru realizarea unor piese noi, destinate a face educarea patriotică a publicului militar și civil.

Spiritul de inițiativă s-a manifestat și la unele teatre din regiuni. Teatrul din Timișoara, de pildă, a organizat în stagiunea trecută un concurs de dramaturgie pe plan regional, în urma căruia a fost realizată piesa *Nedeia inimilor* de Radu Theodoru. Teatrul de Stat din Constanța, în afara muncii sale cu autorii locali, caută să atragă scriitorii din București, înlesnindu-le documentarea în cadrul regiunii și dîndu-le un sprijin substanțial în realizarea operelor lor. Rezultatele sînt pînă acum destul de frîve, dar munca teatrului are toate șansele de izbîndă.

Un rol important în stimularea și promovarea creației dramatice originale îi revine Teatrului Național din București, instituție care, prin bogata sa tradiție și prin locul fruntaș pe care-l ocupă în mișcarea teatrală a țării noastre, trebuie să influențeze prin puterea exemplului său asupra orientării activității celorlalte teatre. Este firesc ca Teatrul Național să atragă în jurul său pe cei mai valoroși autori dramatici și să se străduiască să realizeze piese cît mai bune și mai multe, bazîndu-și repertoriul în cea mai mare parte pe dramaturgia originală. Pe scena Teatrului Național au fost reprezentate în anii aceștia unele din piesele cele mai valoroase ale dramaturgiei noastre realist-socialiste. Dramaturgi ca Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Horia Lovinescu, Lucia Demetrius, Al. Mirodan au fost promovați de teatru în spectacole care au intrat în istoria teatrului românesc din ultimii 15 ani. În ultima stagiune au fost reprezentate de asemenea piese valoroase, ca :



*În Valea Cucului* de Mihai Beniuc, *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu, iar la începutul acestei stagiuni, *Surorile Boga* de H. Lovinescu. Teatrul a primit cu căldură piesa lui Mihai Beniuc și a dat tot sprijinul necesar pentru valorificarea ei scenică în cele mai bune condiții, încredințând munca cu autorul, primului său regizor, artistul poporului Sică Alexandrescu; *Cuza Vodă* s-a bucurat, de asemenea, de toată atenția și sprijinul conducerii teatrului.

Cele câteva exemple pe care le-am amintit nu epuizează desigur toate rezultatele care s-au obținut în munca teatrelor cu autorii. Din păcate, munca cu autorii a rămas însă la multe teatre în stadiul de principiu, recunoscut teoretic de toată lumea, dar pus în aplicare în mică măsură. Sarcina de a reprezenta cel puțin două piese originale în fiecare stagiune este încă înțeleasă ca o obligație administrativă. Se întâlnește adesea în teatre o atitudine pasivă, de așteptare a pieselor, fie de la autori, fie mai ales de la ministere, fără să se ia măsuri pentru stimularea creației, fără a se porni în întâmpinarea autorilor, fără spirit de inițiativă și fără pasiune.

Nu s-ar putea spune, desigur, că în teatre nu se citesc piese originale. La secretariatele literare (la cele din București, mai ales) se citesc zeci și zeci de piese, adesea adesea lipsite de valoare. Munca aceasta capătă uneori în secretariatele literare aspectul unei corvezi, care se îndeplinește cu plăciseală și cu mare întârziere, ceea ce îi face pe mulți autori începători, speriați de răceala și lipsa de interes cu care au fost întâmpinați în câte un teatru, să aducă piesa spre lectură direct la minister.

Dar munca cu autorii nu se limitează la lectură și discutarea pieselor aduse de debutanți din proprie inițiativă. Sarcina de a prezenta cel puțin două premiere originale pe stagiune nu poate fi îndeplinită prin așteptarea pasivă a unor capodopere. Este necesară o muncă serioasă, plină de răspundere, pentru realizarea acelor piese care să răspundă, în cea mai mare măsură, sarcinilor ideologice-artistice ale teatrelor. Sînt necesare aici inițiativa directorului, a secretariatului literar, o temeinică orientare ideologică și pregătire de specialitate pentru a nu se îndruma autorii pe un drum greșit și a nu se ajunge în impasuri artistice. Trebuie creată autorului o ambianță favorabilă muncii de creație, în care el să se simtă sprijinit cu căldură, cu interes.

Orientarea conducerilor teatrelor în alegerea pieselor pe care le socotesc demne de a fi lucrate cu autorii este uneori defectuoasă. Nu întotdeauna factorii de conducere din teatre își îndreaptă atenția către piesele cu cel mai interesant conținut de idei, cu mesaje înaintate, scrise de pe poziții de partid. Preferințele teatrelor se îndreaptă uneori către piese cu un conținut ideologic sărac sau confuz, dar care — printr-o falsă strălucire — amintesc de unele vechi succese ale teatrului boulevardier, sau atrag prin unele ciudățenii și false originalități formale.

Teatrul „C. Nottara” a manifestat anul acesta o mare inconsecvență în munca cu autorii. A privit cu insuficient interes piesa lui V. Bîrlădeanu: *Orașul fără istorie*, care ar fi meritat o muncă susținută pentru desăvîrșirea ei artistică, dar s-a entuziasmat pentru simbolistica complicată a piesei *Omul care tace* de Vornic Basarabeanu, în ciuda serioaselor ei slăbiciuni ideologice. A depus multă stăruință pentru aprobarea piesei *Ferestre deschise* de Paul Everac, dar apoi n-a lucrat pînă la capăt cu autorul pentru finisarea textului și nici n-a vegheat la organizarea celor mai bune condiții pentru punerea ei în scenă. Pentru apărarea piesei *Noaptea de august* de I. Grinevici s-a prezentat la minister întregul colectiv de conducere al teatrului, dar pentru rezolvarea problemelor serioase ale textului piesei, semnalate de către Direcția Teatrelor, n-au fost depuse suficiente eforturi. Rezultatul acestei munci insuficiente a dus la faptul că aceste slăbiciuni s-au menținut pînă în seara unicului spectacol dat de teatru.

În activitatea unora din conducerile teatrelor se manifestă o condamnată lipsă a spiritului de răspundere. Unii directori de teatru, înainte de a începe munca cu un autor asupra unei piese prezentate de acesta, vor să aibă avizul Direcției Teatrelor din minister asupra oportunității temei și a șanselor de reușită. Socotim că acești directori își dau singuri un vot de descalificare, mărturisindu-și incapacitatea de a se orienta în problemele de creație și, deci, de a conduce o instituție artistică.

Există apoi în unele teatre o exigență atît de absolută față de dramaturgia originală, încît piesele se resping fără drept de apel și fără a se lua în considerație posibilitatea de a se lucra cu autorii la îmbunătățirea textului.

Există în alte teatre o insuficientă exigență față de unele piese care sînt propuse în repertoriu într-un stadiu nefinisat. Această lipsă de exigență am întâlnit-o la teatre ca: „C. Nottara”, Tineretului, Armatei etc. Uneori, de pildă, Teatrul Armatei, din dorința de a avea în repertoriu o piesă „pe profil”, renunță la exigență

prezintă piese nedesăvârșite, cu slăbiciuni, ca *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor (tinăr debutant, nelipsit de altfel de calitățile unui viitor dramaturg, dar insuficient ajutat să învingă slăbiciunile debutului).

Exigența principală față de calitatea lucrărilor dramatice este tot atât de necesară ca și pasiunea și inițiativa în stimularea creației. Nu este de ajuns ca o piesă să trateze o temă contemporană și importantă, pentru a fi promovată pe scenă în orice formă s-ar găsi. Pentru ca această temă importantă să intereseze spectatorii, ea trebuie să fie exprimată într-o imagine artistică corespunzătoare. Lucrările schematice compromit însăși tema și nu-și ating ținta.

Lipsa de exigență față de valoarea pieselor unor autori o întâlnim mai ales la unele teatre din regiuni, dornice de a promova producția autorilor locali.

Apreciez ca pozitivă munca Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare cu scriitoarea din Oradea, Magda Simon, pentru realizarea piesei *Nuntă mare*, precum și munca altor teatre din regiuni, pentru realizarea unor piese noi datorate autorilor locali. Dorința laudabilă de descoperire și promovare a unor autori locali nu trebuie să se substituie exigenței principale față de lucrările acestora. Fosta conducere a Teatrului de Stat din Arad, de pildă, s-a orientat greșit când a propus în repertoriu piesa *Noapți de vară* de Ion Jivan, secretar literar al teatrului, piesă aparent inspirată din realitatea satului de azi, dar care prezintă această realitate într-o concepție primitivă naturalistă. Teatrul de Stat din Baia Mare a trimis spre aprobare piesa *Partizanii din Maramureș* de P. Sandru, lucrare cu caracter diletant, care înfățișa pe luptătorii antifasciști din Maramureș, retrași în munți în timpul ocupației fasciste, ca pe niște haiduci ai secolelor trecute, eroi anarhici ai unor întâmplări senzaționale, neverosimile. Teatrul Național din Iași a trimis de asemenea câteva piese, care nu-și justifică prin nimic prezența în repertoriu și care primiseră girul fostei conduceri și al consiliului artistic. Insuficientă exigență a manifestat și conducerea Teatrului Național din Cluj față de piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușecan, începând repetițiile pe un text nefinisat, care a necesitat corecturi serioase într-un stadiu avansat de pregătire a spectacolului. Și deși s-a atras atenția teatrului asupra necesității de a lucra mai departe cu autorul, piesa se află și azi la un nivel nesatisfăcător, prezentând o palidă imagine a luptei studențimii democratice, condusă de partid, pentru democratizarea învățământului.

Este necesar ca lupta pentru creșterea măiestriei artistice a dramaturgilor să se afle în atenția teatrelor, deoarece de valoarea piesei originale depinde creșterea măiestriei colectivelor de interpreți. De aceea, în munca de sprijinire a creației dramatice originale trebuie atrasă o largă colectivitate, teatrul organizând consultări, atât în interiorul său cât și în afară. Aceste consultări, care încep cu secretarul literar, continuă cu consiliul artistic și cu colectivul teatrului, trebuie să cuprindă și spectatorii, a căror opinie asupra activității teatrului este de cea mai mare însemnătate.

Cel mai bun critic este publicul. Cu condiția, bineînțeles, ca teatrul să nu urmeze opinia unei părți înapoiate a publicului, asupra căreia se exercită încă influențele mentalității mic-burgheze.

Largile consultări ale opiniei publice vor ajuta teatrele în munca lor de îmbunătățire a pieselor originale, chiar după premieră. Există o serie de piese originale prezentate în anii trecuți, care pot fi reluate acum într-o formă îmbunătățită. La începutul stagiunii trecute, unele din aceste piese au fost reprezentate. Reluarea unor piese ca *Ultimul mesaj*, *Mireasa descultă* etc. a demonstrat viabilitatea lor după trecerea anilor, atunci când autorii, colaborând cu teatrele, au adus și unele modificări, menite a îmbunătăți textele. Atunci când textele au fost prezentate fără îmbunătățiri, ele s-au arătat necorespunzătoare exigențelor actuale ale publicului nostru. Acțiunea de promovare și valorificare a fondului permanent al dramaturgiei noastre trebuie continuată. Avem piese valoroase, ca *Citadela sfărmată*, *Cetatea de foc*, *Oameni de azi*, *Minerii*, care dacă ar fi reluate de teatre, în versiuni îmbunătățite de autori, ar căpăta o nouă strălucire și ar constitui cu adevărat fondul permanent al creației noastre dramatice.

Un factor de bază în activitatea de stimulare și îndrumare a creației dramatice originale îl constituie munca secretariatelor literare. Secretarul literar este primul om cu care dramaturgul ia contact în cadrul unui teatru. Este cel dintâi cititor al piesei și cel dintâi critic al ei. De aceea, munca secretariatului literar cere foarte mult simț de răspundere, pasiune și tact. A fi secretar literar într-un teatru înseamnă a avea o pregătire ideologică și profesională temeinică, înseamnă a iubi teatrul, dramaturgia și pe dramaturgi, înseamnă a te dăruia cu totul muncii

de înzestrare a teatrului cu acele piese capabile a contribui la realizarea programului său ideologic și artistic.

Există în unele teatre secretari literari a căror activitate răspunde în bună măsură acestor condiții. Și nu este o simplă coincidență faptul că tocmai în aceste teatre munca cu autorii este caracterizată prin seriozitate, spirit de inițiativă și de răspundere și că ea a început să dea rezultate. Apreciem munca unor secretari literari de la Teatrul de Stat din Constanța, Sibiu, Timișoara, de la Teatrul Maghiar din Satu Mare, de la Teatrul Municipal, de la Teatrul Armatei și de la alte teatre.

În general însă, nu considerăm satisfăcătoare activitatea de până acum a secretariatelor literare. Adesea, munca acestora se duce la îndeplinire, fără perspectivă, fără profunzime, fără obiective limpezi.

Faptul se datorește, în bună măsură, componenței necorespunzătoare a multor secretariate literare, în care funcționează oameni fără o pregătire ideologică și culturală satisfăcătoare. Nici conducerile teatrelor, nici secțiile culturale ale sfaturilor populare n-au acordat suficientă atenție acestui important sector ideologic al muncii teatrelor, pentru a-l întări cu cadrele corespunzătoare. În vara anului trecut, o serie de absolvenți ai Facultății de teatologie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică au fost repartizați în secretariate literare din regiuni. Foarte puțini dintre ei funcționează azi în această muncă. O parte au renunțat ei înșiși, sperându-se nejustificat de greutățile imaginare ale vieții de provincie, alții însă, care ar fi vrut să lucreze în aceste teatre, au găsit posturile ocupate de oameni angajați prin intervenția organelor locale, ca de pildă la Botoșani, Turda, Pitești, Arad etc. Nici Sfatul Popular al Capitalei nu s-a îngrijit de întărirea secretariatelor literare ale teatrelor din București cu cadre bine pregătite ideologic și profesional.

În afară de aceasta, în cadrul teatrelor, munca secretariatelor literare se desfășoară adesea fără îndrumarea și controlul conducerii teatrului. Deși în ultima vreme au apărut în presă o serie de articole și dezbateri cu privire la sarcinile secretariatelor literare (revista „Contemporanul” ocupându-se mai pe larg de această problemă), mai există teatre în care secretarii literari sînt încărcăți de conducere cu tot felul de sarcini tehnico-administrative, care îi împiedică să-și desfășoare în bune condiții munca cu creatorii. Nu există o colaborare strînsă între conducerea teatrului și secretariatul literar.

În urma controlului efectuat de activiștii Direcției Teatrelor la secretariatele literare ale teatrelor din București, au ieșit la iveală unele aspecte nesatisfăcătoare ale muncii acestora. În afară de faptul, în aparență birocratic, că nu în toate secretariatele literare există o evidență limpede a muncii cu autorii, am constatat caracterul pasiv și lipsa de perspectivă cu care cei mai mulți s-au obișnuit să-și considere munca. Se consideră „piese în lucru cu autorii” piese care zac de mai multă vreme fără răspuns la secretariatul literar. Se citește piesele depuse de autori din proprie inițiativă, dar foarte rar secretariatul literar se arată îngrijorat de problema repertoriului original la teatrul său. Și mai rar, ia inițiativa convocării unor scriitori, pentru a le cunoaște proiectele viitoare și a-i stimula în scrierea unor piese noi. Aceasta este situația și la secretariatul literar al Teatrului Național din București, al cărui portofoliu de piese „în lucru” sau „în studiu” este sărac în perspective. Secretariatul literar al Teatrului Național, deși alcătuit dintr-un colectiv destul de numeros, își face prea puțin simțită prezența în munca teatrului, atât la alcătuirea repertoriului, cât și în stimularea creației originale, membrii secretariatului, în frunte cu tov. Ioan Massoff, manifestînd un fel de timiditate exagerată, atunci cînd ar trebui să-și spună părerea și să ia poziție hotărîtă față de piesele care se discută. Aceasta explică — în parte — de ce, un an încheiat, de pildă, dramaturgul Mihail Davidoglu a așteptat răspunsul Teatrului Național asupra piesei sale *Uriașul din cîmpie*. Piesa avea lipsuri însemnate, e adevărat. Dar teatrul era dator să discute cu autorul, să-i comunice observațiile, pentru ca autorul să poată îndrepta lipsurile, mai cu seamă că piesa a fost prezentată în cadrul contractului cu teatrul.

Lipsa de fermitate în exprimarea opiniei se manifestă, de altfel, și în cadrul consiliilor artistice. Acestea n-au devenit încă în suficientă măsură ceea ce ar trebui să fie: sprijin calificat în munca conducerii teatrului. Se întîmplă ca direcțiile unor teatre să ia hotărîri în legătură cu unele piese, fără să consulte consiliul artistic. Se întîmplă alteori ca ajutorul consiliului să fie lipsit de eficiență, fie pentru că membrii consiliului nu vor să-și spună autorului adevărata lor părere, pentru a nu strica prietenia, sau pentru că nu izbutesc să se orienteze destul de just în problemele piesei. În cadrul consiliilor artistice nu s-a realizat încă acea atmosferă creatoare, bazată pe relații principiale, pe sinceritate și încredere reciprocă. Nici între consilii și autori nu s-au creat asemenea relații. De aceea, asistăm azi la feno-

mene ca acesta: se citește piesa unui autor. Autorul nu este lăsat să participe nici la lectura piesei sale, nici la discuțiile consiliului artistic, pentru a nu influența prin prezența sa pe membrii consiliului și a nu-i obliga astfel să spună numai amabilități. Așadar, adevărul se poate spune numai în lipsa autorului! În asemenea condiții, e de la sine înțeles că nu se pot stabili relații principale de colaborare cu teatrul.

Aprecierile făcute de membrii consiliilor artistice sînt adesea subiective, o piesă fiind promovată uneori în funcție de rolurile pe care ea le oferă membrilor consiliului. Prea adesea, criteriile de judecată ale membrilor consiliului sînt de ordin formal, urmărindu-se în primul rînd gradul de teatralitate al operei, neglijîndu-se de cele mai multe ori conținutul. De aceea, îndrumările primite de autori din partea teatrului se referă îndeosebi la forma lucrării, la caracterul ei mai mult sau mai puțin scenic, și mai rar la conținutul ei de idei, la actualitatea mesajului, la caracterul ei educativ. Lipsa de principialitate sau de orientare a unor consilii artistice, îndrumările confuze primite de la teatre slăbesc încrederea autorilor în capacitatea teatrelor de a-i sprijini în activitatea lor creatoare. Atitudinea pasivă, lipsită de interes, cu care li se primesc lucrările în unele teatre, îi îndepărtează.

Iată de ce munca de stimulare și îndrumare a creației originale continuă să se concentreze în cadrul Direcției Teatrelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii, ceea ce nu este nici just, nici firesc. Trebuie să spunem că Serviciul de creație și repertoriu din cadrul Direcției Teatrelor se ocupă îndeaproape de stimularea și îndrumarea creației dramatice. În ultima vreme, munca serviciului s-a îmbunătățit, dovedind mai mult spirit de răspundere și inițiativă, o mai bună orientare ideologică și competență în aprecierea și selecționarea lucrărilor prezentate de autori. Serviciul continuă însă să tărăgăneze uneori nepermis de mult luarea unei hotărâri asupra unei piese și comunicarea răspunsului către autor. De asemenea, lipsa de exigență s-a făcut uneori simțită în munca serviciului, care n-a urmărit pînă la capăt munca asupra unor piese, lăsînd să ajungă pe scenă o piesă cu serioase slăbiciuni ca: *Nopti de august* de I. Grinevici, pe care a oprit-o după premieră, sau o versiune nereușită a piesei *Descoperirea* de Paul Everac, sau piese nefinisate artistic. Aglomerarea serviciului repertoriilor cu o bună parte din sarcinile secretariatelor literare a contribuit și ea la aceste slăbiciuni.

Aici este cazul să atragem atenția asupra unei tendințe a unor autori dramatici, de a refuza îndrumarea, sub pretextul apărării integrității operei. De aici, persistența unor slăbiciuni, în unele piese, deși autorilor li s-a atras atenția la timp asupra lor. Or, este limpede că observațiile făcute asupra unei opere, privind unele slăbiciuni de ordin ideologic și artistic, nu au alt scop decît îmbunătățirea operei, creșterea puterii ei de influențare, prin creșterea valorii ei. Dacă, de pildă, Paul Everac nu și-ar fi apărat cu atîta strășnicie piesa *Poarta* și ar fi fost mai înțelegător față de observațiile făcute la timp asupra textului, piesa ar fi apărut pe scenă într-o versiune mai bună, lipsită de slăbiciunile ideologice pe care critica le-a semnalat după premieră. Dacă Teofil Busecan n-ar fi fost atît de grăbit să-și vadă pe scenă piesa *Dialog în parc*, atît piesa cît și spectatorii ar fi avut de cîștigat în urma unei munci mai temeinice a autorului asupra textului.

Cedînd uneori insistențelor autorilor, dornici să-și vadă cît mai curînd lucrările pe scenă, precum și insistențelor unor teatre lipsite de exigență iar altele din dorința de a răspunde prin realizări cantitative necesităților repertoriului original, Direcția Teatrelor a lăsat să ajungă pe scenă piese cu slăbiciuni.

O lipsă a Direcției Teatrelor este și faptul că nu a organizat dezbateri largi asupra unor piese originale, fie asupra celor jucate, fie asupra celor ne jucate, dezbateri care ar fi fost utile pentru orientarea autorilor în munca lor de perfecționare a lucrărilor. De asemenea, că nu a fost folosită în suficientă măsură presa, prin critica teatrală, pentru a lua atitudine față de lucrările slabe, prezentate de teatre.

O deficiență în activitatea Direcției Teatrelor o constituie și faptul că nu am reușit să asigurăm o colaborare rodnică cu secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor. Acest for, a cărui contribuție deosebită în ridicarea nivelului general al dramaturgiei noastre originale este hotărîtoare, trebuie să-și îndeplinească din plin sarcinile în ce privește îndrumarea creației. În ultimul an, activitatea secției s-a făcut simțită într-o prea mică măsură. Relațiile între dramaturgi nu sînt încă la nivelul dorit și nu sînt de natură a încuraja discuțiile creatoare în spirit critic și autocritic. Timp de mai bine de un an, nici o lucrare nouă a unui autor nu a fost discutată în cadrul secției, iar seminariile de creație, anunțate în luna decembrie anul trecut, au rămas doar un deziderat. Recenta dezbateri organizată de biroul



secției de dramaturgie, asupra lucrărilor noi apărute în ultimul an, constituie un început bun, care se cere continuat.

Din cele arătate pînă acum se desprind și sarcinile ce revin factorilor de răspundere din mișcarea teatrală, pentru îmbunătățirea muncii cu autorii, în vederea obținerii acelor lucrări al căror conținut și calitate artistică să satisfacă exigențele mereu crescînde ale publicului spectator.

## RĂSPUNDEREA REGIEI ÎN VALORIFICAREA PIESEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Repertoriul constituie condiția fundamentală în procesul complex al educației comuniste a oamenilor muncii, iar sarcina specifică a teatrului constă în comunicarea corespunzătoare, prin intermediul artei scenice, a conținutului de idei al mesajului pe care-l cuprinde opera dramatică. Prin felul în care ideile și valorile poetice ale dramaturgului sînt aduse în fața spectatorului, prin felul în care în spectacol regizorul, actorul, pictorul-scenograf realizează expresia scenică sugerată de text, concentrîndu-se asupra temei centrale, lucrarea dramatică își exercită funcția ei educativă.

Regizorilor noștri le revine sarcina deosebit de importantă de a pune în evidență forța educativă a pieselor pe care le montează. Preocuparea lor centrală trebuie să fie aceea de a valorifica la maximum posibilitățile pe care le oferă textul, de a mobiliza pe spectator, de a-l face un participant activ la rezolvarea problemelor majore pe care le aduc pe scenă piesele cu o bună orientare ideologico-politică. În multe cazuri, teatrele noastre, datorită ajutorului dat de organele de partid și de stat, reușesc să facă față sarcinii importante ce le revine în influențarea conștiinței oamenilor muncii din țara noastră, în spiritul ideilor socialismului. În același timp însă, constatăm o seamă de rămini în urmă, de confuzii și false înnoiri în arta spectacolului, care fac imperios necesară o dezbatere mai largă pentru clarificarea unor puncte de vedere.

Cele mai bune spectacole prezentate în cadrul Festivalului teatrelor dramatice de anul trecut, precum și cele care le-au urmat de-a lungul stagiunii 1958—1959 și cele cu care teatrele au deschis noua stagiune, sînt o mărturie a influenței hotărîtoare pe care însușirea metodei realismului socialist a avut-o asupra oamenilor de teatru din țara noastră. Cele mai izbutite realizări scenice au fost acelea în care regizorii, fie vîrstnici, fie aparținînd generației tinere, nu s-au mulțumit cu transpunerea plată a textului dramatic în spectacol, ci au manifestat o poziție activă, creatoare, față de text, comunicînd publicului mesajul operei dramatice prin mijloacele artistice cele mai expresive. Cităm cîteva din spectacolele în care piesa contemporană și-a găsit o expresie scenică corespunzătoare conținutului său de idei și specificului său artistic: *În Valea Cucului* la Teatrul Național „I. L. Caragiale” (regia: Sică Alexandrescu); *Răzeșii lui Bogdan* la Teatrul Muncitoresc C.F.R. și *Vlaicu și feciorii lui* la Teatrul Municipal (regia: Horea Popescu); *Mielul turbat* la Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare (regia: Farkas Istvan); *Surorile Boga* la Teatrul Național din București (regia: Moni Ghelerter) și altele.

Menționăm de asemenea cîteva interpretări actoricești care au valorificat conținutul uman al personajelor, comunicînd direct publicului, prin mijloacele specifice artei actoricești, mesajul operelor dramatice. Pe linia înfrunghirii unor eroi revoluționari și a unor personaje care exprimă tendința principală în mersul societății noastre spre comunism, se înscriu izbutitele creații ale unor actori, ca George Calboreanu (în Mihai Buznea din *Anii negri* la Teatrul Național din București), Grigore Vasiliu-Birlic (în Toma Căbulea din *În Valea Cucului* la Teatrul Național din București), Ștefan Ciubotărașu (în Vlaicu Lipan din *Vlaicu și feciorii lui* la Teatrul Municipal), Marton Janos (în rolul Spiridon Biserică din *Mielul turbat* la Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare), Toma Caragiu (în comunistul Vintilă Gîrțu din *Explozie întîrziată* la Teatrul de Stat din Ploiești) și altele.

Alte roluri ale pieselor originale din această perioadă au prilejuit realizări artistice deosebite unor actori, ca Ionescu-Gion (în judecătorul Dragomir din spectacolul *Dacă vei fi întrebat* la Teatrul Municipal), Constantin Bărbulescu (în Cuza Vodă din piesa cu același nume la Teatrul Național din București), Niky Atanasu și Hristu Nicolaide (în Bartolomeu Moțoc și — respectiv — Pompilian din *Partea leului* la Teatrul Tineretului), Irina Răchiteanu, Valeria Gagialov, Silvia Popovici, Aurel Munteanu (în *Surorile Boga* la Teatrul Național din București). În același

spectacol, actrița Eugenia Popovici a demonstrat cum se poate realiza o mare creație dintr-un rol așa-zis „mic“, numai de câteva replici, atunci când actorul depune pasiune, talent, fantezie creatoare.

Nu este întâmplător faptul că spectacolele care au cucerit aprecierile publicului prin valoarea concepției regizorale sînt, de cele mai multe ori, și acelea în care interpretările actricești au atins o maximă expresivitate. Căutările regizorilor în direcția unei îmbogățiri a imaginii scenice sînt încununate de succes atîta vreme cît ele sînt puse în slujba valorificării operei dramatice, stimulînd natura creatoare a actorului și creîndu-i ambianța favorabilă unei trăiri organice a personajului.

Atunci însă cînd regizorul părăsește calea principială a artei realiste, transformînd mijlocul într-un scop și căutînd inovația de dragul originalității cu orice preț, se ajunge la nereușite artistice, la spectacole lipsite de putere de emoționare, în care ideile textului dramatic se pierd sub falsa strălucire a efectelor exterioare. Tehnica de scenă a progresat în ultima vreme și în țara noastră, venind în sprijinul realizării unei mai mari expresivități a spectacolului de teatru cu mijloacele moderne ale electricității, ale proiecției cinematografice, ale înregistrării sunetului. Cînd aceste mijloace sînt puse în serviciul ideii operei dramatice, ele ajută la dezvăluirea sensului acesteia, la concretizarea mesajului autorului. Dar uneori ele sînt folosite abuziv, și atunci ele întunecă mesajul, împiedicînd comunicarea sa către public. Scena turnantă ajută, de pildă, la dinamizarea spectacolului. Dar învîrtirea scenei la vedere, în spectacolul *Poarta* de la Teatrul de Stat din Sibiu, nu făcea decît să întrerupă cursul acțiunii pentru ca un personaj să poată ajunge să-și spună replica în dreptul „porții simbolice“, fără a mări prin aceasta puterea de sugestie a simbolului însuși. Tot în spectacolul *Poarta*, de data aceasta la Teatrul de Stat din Ploiești (regia: Hary Eliad), o muzică de scenă cu intonații stranie însoțea mișcarea „porții“, fără a izbuti să-i întărească valoarea simbolică. Așadar, tendința spre inovare, fără a fi sprijinită pe un temeinic suport ideologic, duce la producții hibride, lipsite de viabilitate artistică.

La fel de reproabilă este însă și tendința contrară, de adoptare a unei atitudini pasive, necreatoare, față de textul dramatic. Această atitudine dă naștere unor spectacole neinteresante, în care domnesc platitudinea și cenușii plicticoși. Din păcate, înțilnim încă pe scenele noastre destule asemenea spectacole, în care regizorul s-a mărginit la transpunerea plată a textului în mișcarea scenică, ca de pildă *Cumpăna* la Teatrul „C. Nottara“ (regizor: Marius Popescu), *Ultimul tren* la Teatrul Național din Cluj (regizor: Ion Dinescu), *Ediție specială* la Teatrul Tineretului (regizor: Nicolae Massim), *Partea leului* la Teatrul de Stat Arad (regizor: Ion Deloreanu).

Întocmai cum nu ne pot satisface spectacole care nu oglindesc frământările creatoare, tot astfel respingem inovațiile sterile, căutările vane, originalitatea cu orice preț.

Se pune întrebarea: cum privesc conducerile și consiliile artistice ale acestor teatre obligația de onoare de a transforma piesa contemporană în cel mai bun spectacol al stagiunii? Piesa contemporană se cuvine a fi slujită de cele mai bune forțe artistice ale teatrului, tocmai aci se cere dezvoltată la maximum și valorificată cu curaj, concepția modernă despre spectacol, în strînsă dependență de caracterul contemporan al operei dramatice, renunțîndu-se la experiențe sterile și inovări fără țel.

Soarta fiecărui spectacol cu o piesă contemporană interesează întreaga mișcare teatrală a țării; destinul artistic al unei piese depinde adesea de valorificarea ei scenică, iar noi nu vom aprecia niciodată piesa *Partea leului* după spectacolul slab montat în grabă, de la Teatrul de Stat din Arad, ci o vom judeca după spectacolul bun, plin de haz și de forță demascatoare, de la Teatrul Tineretului. Nici *Surorile Boga* nu poate fi apreciată după spectacolul diletant de la Teatrul de Stat din Pitești (regia Ovidiu Georgescu), sau după spectacolul slab pe care Teatrul de Stat din Constanța (regia Val. Mugur) l-a adus în turneu la București, ci după spectacolul convingător, bogat în idei, pe care l-a prezentat Teatrul Național din București (regia Moni Ghelester). Cerem tuturor factorilor care răspund de bunul mers al instituțiilor noastre ca factura generală a spectacolului cu piesa contemporană, și în primul rînd cu piesa românească, să fie artistică, foarte atrăgătoare și interesantă, într-o sinteză scenică exemplară. Piesa românească de actualitate se cuvine a fi încredințată celor mai buni regizori și slujită de cei mai înzestrați actori. Piese românești de actualitate i se cuvin cele mai bune condiții de lucru, de la începutul repetițiilor pînă la premieră, și apoi pînă la epuizarea

spectacolului, pentru că numai astfel, pusă în valoare prin toate mijloacele specifice artei scenice, piesa contemporană își concretizează puterea educativă.

Considerăm o lipsă gravă a acelor conducători de teatre care și-au neglijat îndatoririle față de dramaturgia contemporană. Vom da un exemplu dintre cele mai concludente: Teatrul „C. Nottara”. Deși la fixarea repertoriului stagiunii 1958—1959 s-a stabilit ca piesa *Cumpăna* să fie montată de unul din regizorii experimentați ai teatrului, ea a fost încredințată unui asistent de regie, care a fost nevoit să „scoată” spectacolul în trei săptămâni. Este adevărat că din acest lucru conducerea teatrului a tras unele învățăminte în ceea ce privește durata pregătirii unui spectacol: a doua piesă originală de actualitate, *Ferestre deschise*, nu s-a mai pregătit în trei săptămâni, ci în... patru luni și jumătate. Deși premiera fusese inițial proiectată pentru sfârșitul lunii februarie, ea a fost aminată succesiv pentru începutul lui martie, apoi pentru 20 aprilie, 1 mai, 9 mai, pentru ca în fine să aibă loc la 21 mai, într-un anonimat total, cu o publicitate defectuoasă — premieră la care nici măcar programe de sală nu existau.

Neglijență condamnabilă față de punerea în scenă a pieselor originale au manifestat și alți directori de teatre, care au găsit cu cale să întreprindă „experiențe”, încredințând piesele originale unor regizori începători, sau folosind piesa originală drept soluție pentru rezolvarea problemei „balastului”, distribuind aici actori care în alte piese nu-și găsesc roluri.

Amintim acestor directori un adevăr binecunoscut, și anume că nereușita unui spectacol împiedică comunicarea limpede și profundă a conținutului ideologic-poetic al opere dramatice, slăbindu-i eficiența educativă, pervertind gustul publicului. Un spectacol slab cu o piesă originală pune adesea în cumpănă însăși valoarea opere. Spectacolele cenușii, plate, inexpressive, îndepărtează publicul de teatre și de dramaturgia contemporană.

Căutările creatoare în domeniul regiei și scenografiei sînt necesare, în general, în arta noastră teatrală. Ele sînt cu atît mai necesare în direcția valorificării scenice a dramaturgiei originale, pentru exprimarea în imagini puternice, cu adevărată pasiune patinică, a patosului revoluționar al zilelor noastre. O atitudine creatoare în punerea în scenă a unui spectacol trebuie să caracterizeze aportul regiei și în ce privește lucrările dramaturgiei clasice. Să renunțăm la formulele regizorale prăfuite, fără teama de a fi acuzați că nu respectăm tradiții; să le înlocuim cu o viziune care să pună în valoare, mai ales, acele idei prin care aceste lucrări se încadrează în contemporaneitate.

Analizînd activitatea din stagiunea 1958—1959 a teatrelor dramatice, precum și din constatările făcute cu prilejul deschiderii stagiunii și al spectacolelor cu piese sovietice prezentate în cadrul săptămîinii teatrului sovietic, se observă că în general arta spectacolului nu ține pasul cu cerințele mereu crescînde ale spectatorilor, cu sarcinile puse în fața mișcării teatrale în etapa actuală de construcție a socialismului în țara noastră.

## LOCUL PIESEI ORIGINALE ÎN REPERTORIU ȘI PROGRAMAREA EI

Repertoriul stagiunii 1959—1960 a fost alcătuit, în linii generale, cu spirit de răspundere, dovedind în ansamblu o mai justă orientare a teatrelor și o îndrumare mai temeinică și mai competentă din partea secțiilor de învățămînt și cultură ale sfaturilor populare, care au depășit faza avizării formale a repertoriului, încît în acest an au contribuit în mod substanțial la îmbunătățirea propunerilor făcute de teatre, la alcătuirea unui repertoriu tînzînd să satisfacă nevoile specifice ale publicului spectator din orașul și regiunea respectivă, repertoriu mai apropiat de posibilitățile artistice și materiale ale teatrului. Din totalul de 280 de premiere prevăzute în repertoriul aprobat, după ce în prealabil a fost discutat cu conducerea teatrelor și reprezentanții ai sfaturilor populare la Direcția Teatrelor, 110 premiere sînt cu lucrări românești (64 de piese ale autorilor contemporani, 22 de piese ale clasicilor noștri și ale autorilor dintre cele două războaie, 24 de locuri libere pentru noile lucrări ce vor apărea), 70 de premiere cu piese sovietice și clasice ruse (54 de piese ale autorilor sovietici și 16 piese ale clasicilor), 48 de premiere cu piese clasice universale, 32 de piese din țările de democrație populară (unele teatre nu și-au fixat titlul respectiv, urmînd să facă propuneri ulterioare), 20 de premiere cu lucrări ale scriitorilor progresiști din Occident.

Apreciînd componența — din acest punct de vedere — a repertoriului stagiunii 1959—60, considerăm că el este bine structurat.

Trebuie să atragem atenția conducerilor teatrelor și secțiilor de învățămînt și cultură că nu a fost respectat termenul de trimitere a propunerilor de repertoriu cu avizele respective, așa cum prevede legea teatrelor, și din această cauză Direcția Teatrelor, la rîndul ei, s-a făcut vinovată de nerespectarea prevederilor normelor în vigoare (Secția de învățămînt și cultură a Sfatului Popular al Capitalei a întîrziat mult cu definitivarea propunerilor de repertoriu pentru teatrele din București). Aceste deficiențe trebuie remediate printr-o preocupare permanentă a teatrelor, a secțiilor de învățămînt și cultură ale sfaturilor populare și a Direcției Teatrelor în vederea studierii și selecționării din timp a pieselor ce urmează să intre în vederile teatrelor pentru alcătuirea viitorului repertoriu.

De asemenea, ținem să arătăm aici că nici unul din teatrele noastre nu a ținut seamă de indicațiile date în legea teatrelor cu privire la repertoriul de perspectivă al teatrului. Lucrul acesta dovedește o preocupare insuficientă din partea directorilor de teatre pentru profilul specific și dezvoltarea artistică viitoare a instituției.

În repertoriul stagiunii 1959—60 figurează 32 de titluri de piese originale cu tematică contemporană. O parte din ele sînt jucate în 5—6 sau chiar 7 teatre, cum e cazul pieselor *Surorile Boga* de H. Lovinescu, *Explozie întîrziată* de Paul Everac, *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, *Partea leului* de C. Teodoru. De asemenea, sînt programate piese ca *Ziaristii* de Al. Mirodan, *Ediție specială* de Mariana Pîrvulescu, *Arcul de triumf*, *Mielul turbat* și *Anii negri* de A. Baranga, *În Valea Cukului* de M. Beniuc, *Arborele genealogic* și *Trei generații* de Lucia Demetrius, *Răzeșii lui Bogdan* de E. Maftel, *Ultimul mesaj* de L. Fulga, *Ferestre deschise* de Paul Everac, *Nuntă mare* de Simion Magda, *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, *Orașul fără istorie* de V. Bîrlădeanu și multe altele.

În afară de aceasta, 24 de teatre și-au rezervat locuri libere pentru introducerea în repertoriu a pieselor originale noi, care vor apărea în cursul stagiunii.

Orientarea repertoriului unui teatru nu este determinată numai de premie-rele pe care teatrul le prezintă într-o stagiune, ci și de modul în care piesele sînt programate în repertoriul curent. Programul ideologic-artistic al teatrului se valorifică numai în contactul permanent cu cît mai mulți spectatori. De aceea, sarcina stimulării și îndrumării creației originale trebuie să se îndeplinească în aceeași măsură cu sarcina promovării creației. Prezența predominantă a piesei originale contemporane în repertoriu determină eficacitatea educativă a activității teatrului, definindu-i profilul și stimulînd forțele creatoare ale colectivului.

În ultima vreme, unele măsuri organizatorice, precum și înțelegerea mai adîncă dovedită de către conducerile teatrelor a caracterului politic al muncii lor, au avut drept rezultat o mai mare răspîndire a pieselor originale în repertoriu. Sarcina reprezentării a cel puțin două piese originale contemporane pe stagiune a intrat în practica curentă a tuturor teatrelor țării. În această stagiune, repertoriul multor teatre conține chiar trei premiere originale.

În programarea pieselor originale în repertoriul curent s-au obținut de asemenea succese. În repertoriul de anul acesta al teatrului din Orașul Stalin, piesa originală s-a bucurat de o deosebită atenție, întrunind un număr de reprezentații care depășește 60% din repertoriul jucat. La Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare observăm de asemenea cifre îmbucurătoare la piese ca *Mielul turbat* și *Nuntă mare*. Teatrul Muncitoresc C.F.R. a ajuns la 67 de reprezentații cu *Răzeșii lui Bogdan*, piesă cu care a întreprins un lung turneu. La același teatru însă, se observă în repertoriul curent o mare disproporție între programarea pieselor originale contemporane și a celorlalte piese străine sau aparținînd dramaturgiei noastre din trecut. În repertoriul curent al teatrului există prea puține piese cu tematică contemporană. Promovarea unor piese originale slabe în stagiunile trecute, piese care n-au supraviețuit unei stagiuni, a avut drept rezultat sărăcirea repertoriului permanent al teatrului de piesele cu tematică actuală. Teatrul Muncitoresc C.F.R. trebuie să-și justifice numele, să-și precizeze profilul prin introducerea cu precădere în repertoriu a unor piese care să abordeze problemele specifice populației muncitorești din care își recrutează spectatorii.

O programare în general justă a pieselor originale găsim la Teatrul Tineretului. Teatrul trebuie să ia însă măsuri de împrăștierea repertoriului său curent, în care figurează spectacole degradate. De asemenea, nu putem fi mulțumiți nici de felul în care acest teatru își îndeplinește sarcina de a se adresa tineretului. Pe scena Teatrului Tineretului nu prind viață destule piese care să oglindească contribuția specifică a tineretului la construirea socialismului, care să aducă în fața spectatorilor năzuințele, problemele tineretului din fabrici, de pe ogoare, din școli



și institute de învățământ superior. De asemenea, încercările de a avea un repertoriu care să se adreseze exclusiv copiilor trebuie să se transforme în acțiuni hotărâte. Este, de asemenea, de remarcat, numărul mic al reprezentațiilor cu piese originale la teatre ca : Maghiar-Cluj, Sf. Gheorghe, Teatrul de Stat din Timișoara etc.

Lipsurile constatate în promovarea dramaturgiei originale în repertoriul curent dovedesc că mai există conduceri de teatre care se achită formal de sarcinile lor. La unele teatre programarea pieselor în repertoriul săptăminal nu este determinată de criterii politice-ideologice, ci de criterii comerciale, piesele așa-zise „de casă” trecînd înaintea celor cu un program ideologic bine definit. Bineînțeles că nu trebuie neglijat nici aspectul economic al activității teatrelor, dar în primul rînd trebuie să se țină seamă de funcția educativă a teatrelor noastre. Munca de popularizare a pieselor originale se desfășoară adesea defectuos. Nu putem fi de acord, de pildă, cu criteriul după care Teatrul Municipal a reprezentat piesa *Recolta de aur* numai de 19 ori, în timp ce piesei *Tache, Ianke și Cadir* i-a acordat 141 de reprezentații, cea dintîi fiind premieră în stagiunea trecută, iar cea de a doua reluare. Justificarea teatrului că *Recolta de aur* nu atrage publicul nu este valabilă, cînd e știut că în puținele deplasări ale teatrului la țară, piesa a fost primită cu multă însuflețire. Ce a împiedicat oare teatrul să facă mai multe deplasări cu această piesă, care vorbește despre creșterea conștiinței socialiste în rîndurile tîranilor colectivști ? A merge în întîmpinarea publicului, a face ca spectacolele cu teme contemporane să pătrundă cît mai adînc în rîndurile oamenilor muncii, este o sarcină de bază a teatrului.

De aci, necesitatea realizării de către teatre a unui contact mai strîns cu spectatorii. În cadrul unor consfătuiri special organizate se poate înregistra mai deplin ecoul pe care-l produce o piesă. Piesele care abordează aspecte ale vieții și activității specifice muncitorilor să fie supuse adevăratului examen prin organizarea unor spectacole în incinta întreprinderilor, iar piesele care aduc pe scenă aspecte ale satului în drum spre socialism să fie jucate în mediul rural. Să cerem după aceea părerea spectatorilor și mai ales să ținem seamă de ea.

Trebuie să spunem că, uneori, programarea unei piese de prea puține ori în repertoriul curent se datorește cu adevărat faptului că piesa trezește un prea slab ecou în conștiința spectatorilor, că ea nu izbutește să-i emoționeze, să-i atragă, să-i convingă. Piesele slabe, lipsite de viață, de caractere puternice, de situații emoționante, sînt permise cu răceală de public și își încetează existența după cîteva reprezentații anemice. Programarea unor asemenea piese de mai multe ori nu are sens. Teatrul cu săli goale încetează de a mai fi teatru — însăși rațiunea de a fi a teatrului sînt spectatorii.

Este necesar de aceea ca teatrele, împreună cu autorii, să-și sporească eforturile pentru dezvoltarea măiestriei, pentru realizarea unor piese cît mai corespunzătoare — prin tematica lor actuală, prin poziția partinică și valoarea lor artistică — exigențelor crescînde ale spectatorilor. Tema contemporană nu este suficientă pentru a justifica promovarea unei lucrări dramatice. Este necesar ca această temă să fie exprimată în imagini artistice puternice, care să influențeze spectatorii prin forța lor emoțională.

Sînt încă multe probleme care ar trebui discutate pentru a li se găsi căile cele mai juste de rezolvare, în folosul teatrului și al publicului nostru. Căile de îmbunătățire a atmosferei creatoare din teatre, prin întărirea disciplinei și a conștiinței responsabilității, căile de stringere a legăturilor între teatre și spectatori, cheazășia a creșterii eficienței educative a teatrului în rîndurile oamenilor muncii, raporturile între teatre și organele locale ale puterii de stat — iată numai cîteva din problemele care preocupă astăzi pe activiștii din domeniul teatrului și de a căror rezolvare atîrnă, în bună măsură, dezvoltarea teatrului nostru pe drumul unei depline slujiri a intereselor poporului. Socotim însă că e mai bine să ne concentrăm în această consfătuire asupra problemelor de creație, hotărîtoare pentru dezvoltarea mai departe a artei noastre teatrale.

S-a deschis o nouă stagiune sub semnul celei de a 15-a aniversări a eliberării țării noastre. Eforturile teatrelor de a închina acestei mărețe sărbători spectacole noi, inspirate din realitatea contemporană, au dat în cea mai mare parte roade. Anul al 16-lea al teatrului nostru eliberat trebuie să găsească pe artiștii teatrelor noastre mobilizați în bătălia pentru realizarea unor spectacole noi, care să transmită spectatorilor suflul revoluționar al zilelor noastre. Teatrul nostru înaintează cu

certitudine spre precizarea profilului său de teatru al actualității, teatru al construcției socialiste.

Toate aceste premise ale noii stagiuni obligă pe toți slujitorii teatrului din țara noastră la o creștere a sentimentului responsabilității pentru destinele teatrului nostru. Aceste destine sînt strîns împletite cu destinele întregii țări, cu interesele poporului nostru. Iar legătura aceasta cu interesele maselor muncitoare se realizează în primul rînd pe calea dramaturgiei contemporane, capabilă a comunica spectatorului adevărurile epocii noastre.

Așadar, o primă sarcină pe care noua stagiune o ridică în fața conducerilor teatrelor este aceea a îmbogățirii repertoriului original cu piese noi, inspirate din viața de azi a poporului nostru muncitor.

În repertoriu există încă multe locuri goale, care așteaptă să fie completate cu noile piese originale, aflate acum pe șantier. O serie de piese se află în lucru la teatre.

Din păcate, nu putem considera că perspectivele imediate ale șantierului dramaturgiei sînt satisfăcătoare. Spectatorii așteaptă piese noi, inspirate din avîntul constructiv al oamenilor muncii din toate domeniile de activitate, piese care să dezbătă problemele actuale ale luptei pentru construirea socialismului, pentru făurirea noii conștiințe, a noii etici, a noilor relații socialiste. Pentru realizarea acestor piese la un nivel corespunzător exigențelor sporite ale constructorilor socialismului, este necesară intensificarea activității tuturor factorilor răspunzători de orientarea și bunul mers al teatrului nostru, într-o strînsă colaborare creatoare. Este necesar ca dramaturgii înșiși să-și privească munca cu mai multă răspundere, cu conștiința înaltei lor misiuni educative. Este necesar ca între teatre și autori să se dezvolte acele relații principale, bazate pe stima și încrederea reciprocă, prielnice unei colaborări cu adevărat creatoare. Este necesar ca în munca de stimulare și îndrumare a creației originale să se concentreze cele mai bune forțe ale colectivelor teatrale, care pot sprijini munca autorilor pentru dobîndirea unei mai mari măiestrii.

Eficiența educativă a teatrului își are izvorul nu numai în actualitatea temelor tratate, ci și în măiestria cu care sînt realizate aceste teme. Considerăm că, odată cu bătaia pentru preponderența temei contemporane în repertoriu, stagiunea aceasta trebuie să cuprindă bătaia pentru atingerea unui nivel superior de măiestrie artistică, atît în dramaturgie, cît și în arta spectacolului. Precizăm că prin măiestrie nu înțelegem numai bogăția și originalitatea mijloacelor de expresie. Sub termenul acesta complex înțelegem, deopotrivă, profunzime ideologică, orientare limpede, combativitate partinică și expresivitate artistică.

Actualitatea, profunzimea și bogăția conținutului ideologic, exprimat cu mijloace scenice sugestive și emoționante, vor avea desigur drept rezultat creșterea influenței teatrului în rîndurile spectatorilor. Dar teatrul nu trebuie să aștepte pasiv ca spectatorii să-i umple sala. El trebuie să meargă în întîmpinarea lor, să-i atragă prin mijloace variate, să-i intereseze.

În curînd va avea loc un eveniment de seamă în viața țării noastre: Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Român. Teatrul nostru își va da raportul în fața partidului și a poporului întreg, de felul în care a răspuns nobilei sarcini de a educa conștiința omului muncii, constructor al socialismului. Să ne pregătim pentru acest raport, cu noi spectacole pătrunse de suflul revoluționar al contemporaneității. Să aducem teatrul nostru la nivelul cerut de marea epocă în care trăim, epocă în care însușirile cele mai de preț ale omului au atins înălțimi necunoscute încă în istoria omenirii; epocă în care perspectivele realizării păcii între popoare deschid în fața omului porțile unui viitor fericit — epoca socialismului și a comunismului.



# CERINȚE LA O NOUĂ ETAPĂ A TEATRULUI NOSTRU

Tradiționala Consfătuire a oamenilor de teatru a avut loc, anul acesta, în plină desfășurare a activității teatrale, în mijlocul unei stagiuni începută sub auspiciile festive ale aniversării eliberării patriei noastre de sub jugul fascist.

Lucrările Consfătuirii au urmărit o dezbateră creatoare în jurul problemelor fundamentale care condiționează mersul înainte al teatrului nostru și satisfacerea exigențelor artistice și ideologice crescînde ale publicului. Printre acestea, stimularea și mai ales ridicarea dramaturgiei originale la un cît mai înalt nivel artistic, creșterea calitativă a artei spectacolului în teatre.

Din rapoartele prezentate în fața Consfătuirii, ca și din luările de cuvînt, a reieșit cu pregnanță că esențial teatrului nostru de azi este caracterul său militant, partinic, fructificat prin metoda realismului socialist. Acest caracter militant este definit în primul rînd de repertoriul teatrelor noastre, orientat cu precădere către promovarea pieselor originale, care răspund cerințelor educării socialiste a oamenilor muncii, ca și către promovarea acelor piese din dramaturgia străină, capabile și ele să transmită, în public, un mesaj înaintat, în forme artistice cît mai convingătoare. Fermitatea ideologică a slujitorilor teatrului și sprijinul material neprețuit, asigurat de partid și guvern, au putut determina în arta noastră afirmarea crescîndă a valorilor regizorale și actricești de care dispune teatrul nostru, nenumăratele succese repurtate de teatrul nostru în diferite împrejurări, atît în lăuntru granițelor țării, cît și dincolo de hotare. Atenția activă cu care masele largi de spectatori îmbrățișează mișcarea noastră teatrală, stimulează pe de altă parte și menține mereu vie în fața făuritorilor spectacolelor, conștiința datoriei lor artistice, sociale, patriotice. Pe linia încrederii în capacitățile creatoare ale artiștilor noștri, s-a căutat de altfel, la Consfătuire, să se precizeze verigile principale de care depinde dezvoltarea viitoare a teatrului nostru.

Dezbaterile Consfătuirii au detaliat problemele expuse în cele două rapoarte, accentul căzînd asupra problemelor dramaturgiei originale, a muncii teatrelor cu autorii, asupra creației regizorale și a răspunderii conducerilor de teatre în fața sarcinilor care le revin. O seamă de aspecte concrete ale politicii teatrale, precum problema repertoriului, a creșterii calificării profesionale a actorilor, au ocupat de asemenea un loc însemnat.

Nu putem totuși să trecem cu vederea faptul că, deși ordinea de zi a problemelor a fost judicios întocmită și rapoartele au stabilit cu precizie aceste cîteva puncte fundamentale de reper, o seamă de participanți la Consfătuire au dovedit o anumită ușurătate în tratarea lor. S-a constatat, în respectivele luări de cuvînt, o anumită preocupare practicistă, o neglijare a bazelor teoretice ale problemelor menite a fi dezbătute. Unii vorbitori s-au pierdut în chestiuni mărunte, de îngust interes local; alții s-au lansat în polemici cu caracter personal și ocazional, scăzînd prin aceasta nivelul discuțiilor. S-ar fi cerut dramaturgilor și regizorilor care au luat (și mai ales celor care n-au luat) cuvîntul, o poziție mai decisă, mai angajată, față de sarcinile ce le stau în față, ca și un mai profund caracter autocritic în analiza activității lor de pînă acum. Oricum — după cum a subliniat în cuvîntul său de încheiere tovarăsa Constanța Crăciun, adjunct al ministrului Învățămîntului și Culturii — recenta Consfătuire pe țară a oamenilor de teatru a scos în evidență forțele însemnate de care dispune mișcarea noastră teatrală, forțele capabile să asigure o neconținută sporire a valorilor ideologice și artistice din teatrul nostru, resursele creatoare care mai dăinuie deocamdată latente și care se cer trezite și folosite, cît mai grabnic și cît mai rodnic.

\*\*\*

Problema dramaturgiei originale, a căilor ei de creștere, a constituit un capitol de frunte în agenda discuțiilor. Raportul Direcției Teatrelor, care stabilește sarcini importante colectivelor în îndeplinirea riguroasă a îndatoririlor față de dramaturgia originală, cît și raportul Secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, pătuns de severe considerente critice la adresa ultimelor realizări ale dramaturgiei noastre, au constituit, în această direcție un autorizat punct de plecare, deși, după

cum ad arătat unii dintre participanții la discuție în problemele creației dramatice, raportul Secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor a privit cu insuficientă atenție piesele aparținând unor scriitori din alte regiuni ale țării, precum a arătat și un interes scăzut față de piesele într-un act.

Referindu-se la ambele aspecte ale problemei, adică, pe de o parte, la legătura scriitorilor cu viața și la măiestria creației lor, iar, pe de altă parte, la necesitatea ca teatrele să întâmpine pe dramaturgi cu interes și dragoste, ajutându-i în creație, numeroși participanți au subliniat că față de creșterea cantitativă a producțiilor dramatice din ultima vreme, publicul e îndreptățit să aștepte lucrări și calitativ deosebite, care să oglindească în formele artistice cele mai expresive, aspectele cele mai semnificative ale realității de azi și trăsăturile cele mai noi, înaintate, ale celor ce construiesc socialismul. De pildă, I. Neleanu, directorul Teatrului de Stat din Orașul Stalin, a arătat că noile piese trebuie să aducă în scenă lupta și eforturile constructive ale clasei muncitoare, să înfățișeze conflicte puternice, interesante, proprii zilelor noastre, pentru ca, într-adevăr, influența lor să fie activă, pozitivă, asupra publicului muncitoresc. Pe aceeași linie, în cuvântul său, directorul general al Artelor, Virgil Florea, s-a oprit cu insistență la imperioasa necesitate de cunoaștere a vieții de către dramaturg. Combătind unele tendințe (exprimate și în Consfătuire) de orientare spre teme brute, de „producție“, tovarășul Virgil Florea a subliniat că nu interesează piesele pe „teme despre turnarea oțelului sau șutul în mină; avem nevoie de piese despre oameni noi, înaintați, constructori ai socialismului“. Au răsunat apoi câteva propuneri concrete, în vederea unei legături permanente, necesare, eficiente, a dramaturgilor cu viața și cu preocupările oamenilor muncii. Printre altele, alăturarea unor scriitori la munca instructorilor artistici din brigăzile de agitație și echipele teatrele din întreprinderi. În aceeași problemă — a legăturii scriitorilor cu viața — a fost orientat și cuvântul tinărului dramaturg Dorel Dorian, care a insistat asupra eroului pozitiv și asupra necesității reflectării lui profunde, pregnante, pe scenă.

De asemenea, forma expresiei dramatice, menită să exprime conținutul nou, revoluționar, al vieții noastre, a preocupat în mod susținut pe vorbitori. Academicianul Zaharia Stancu, directorul Teatrului Național „I. L. Caragiale“, și artistul emerit Radu Beligan, insistând asupra acestei importante probleme, au criticat neglijența în elaborarea textelor dramatice, munca nefinisată, făcută în pripă și cu ușurătate, demonstrând că o atare ușurătate nu poate duce decît la împliniri formale, nedorite. Unitatea dintre profunzimea conținutului de idei și forma artistică corespunzătoare se realizează prin manifestarea vie a spiritului partinic al scriitorilor, consideră Radu Beligan. Lipsa spiritului de partid în creație duce la mediocritatea tratării și la conflicte artificiale în dramaturgia noastră, generează un „realism al banalităților“, adică o oglindire întimplătoare a suprafețelor, lipsită de valoare tipică — a demonstrat vorbitorul, subliniind în același timp necesitatea căutării, în dramaturgie ca și în arta spectacolului, a „pulsului vieții noi“.

Problemele inovației, ale mijloacelor de expresie noi, care se rezolvă efectiv numai printr-o concordanță deplină cu conținutul dramatic și cu cerințele artistice ale contemporanilor noștri, au fost dezbătute în strînsă legătură cu necesitatea unei mai trainice preocupări a Secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor în această direcție. Multe din piesele recente nu au făcut decît tirziu obiectul unui sprijin creator din partea secției de dramă, după cum realizările scenice cu respectivele piese n-au stat consecvent în atenția acestei secții. „Fără cel dintîi dramaturg, nu ar fi existat teatru“, a spus, pe bună dreptate, dramaturgul Mihail Davidoglu, oprindu-se asupra greutății cuvîntului și funcției autorilor dramatici, în dezbaterile problemelor esențiale ale teatrului. În ciuda acestei observații judicioase, s-a remarcat în zilele Consfătuirii că cuvîntul scriitorilor de teatru s-a făcut prea puțin auzit. Puținii dramaturgi care au luat parte la dezbateri n-au adîncit teoretic și n-au deschis perspective de rezolvare a problemelor fundamentale ale scrisului lor, nu au adus o contribuție substanțială în limpezirea unor chestiuni spinoase, care frînează încă creațiile multor dramaturgi începători sau chiar consacrați. Scriitorii de teatru rămîn de aceea datori, nu numai pe planul viitoarelor lor creații, dar și pe planul dezbaterilor teoretice menite să ducă la lămurirea propriilor lor probleme de creație, la înlăturarea cauzelor care mai țin în loc desfășurarea fanteziei și posibilităților creatoare.



Teatrelor le revine o răspundere înaltă și precisă în ușurarea procesului de creație al dramaturgului, în confruntarea cu viața a lucrărilor lui, în desăvîrșirea lor scenică. Ridicînd în această privință problema exigenței, criticul A. Băleanu și-a exprimat dezacordul față de unele practici care, în munca teatrelor cu autorii, duc la manifestări gratuite, marcate prin îndepliniri formale, de termene, dar lipsite de rodnicie față de public. Nucleul vital al colaborării creatoare cu dramaturgul a fost și rămîne teatrul. De prezența și eficiența piesei originale în repertoriu depinde în cea mai mare măsură caracterul util al activității teatrului respectiv, deoarece spre desăvîrșirea dramaturgiei contemporane converg principalele preocupări și răspunderi ale conducerii, secretariatului literar și colectivului artistic.

La acest capitol, discuțiile Consfătuirii au fost mai rodnice. În teatre s-a încrețenit în ultimul timp un curent de opinie sănătos, favorabil sprijinirii dramaturgiei originale, în linii mari manifestîndu-se un interes mai activ față de creația scriitorului contemporan și față de transpunerea scenică a piesei românești. S-au semnalat unele rezultate pozitive în munca teatrelor cu autorii, atît în București, cît și în teatrele din regiuni. Artista poporului, Lucia Sturdza Bulandra, a arătat de pildă că Teatrul Municipal dovedește o adevărată, entuziastă și susținută politică de promovare a dramaturgiei originale, că, în preocuparea aceasta, teatrul condus de d-sa și-a cîștigat în jurul său un cerc viu de scriitori-colaboratori. Dar, în etapa de lucru care ne stă în față, se cuvine să adîncim cu mai multă stăruință această colaborare, să dovedim un interes mai exigent și mai stimulator față de dramaturgia originală. Pe bună dreptate, referindu-se la fermitatea poziției teatrului în fața piesei promovate de el, scriitorul Horia Lovinescu a remarcat: „Un teatru nu trebuie să joace o piesă în care nu crede cu fermitate, pe care nu este decis să o slujească și să o popularizeze cu toate mijloacele pe care le are la îndemînă; pentru că, în felul acesta, se poate ivi și o situație cînd împlinirea acelui punct primordial al programului nostru — promovarea dramaturgiei originale — să fie împlinit în mod convențional“. La atari „întimplări“ s-au referit și alți vorbitori, arătînd că lipsa de fermitate a teatrului față de piesă atrage după sine apariția (și dispariția) „spectacolelor de o zi“, ca și a acelor producții slabe, criticate în presă și neîmbrățișate de public, pentru care în mod nejustificat se cheltuiește efortul creator al colectivului.

O vină principală o au aici, printre alți factori de răspundere din teatre, secretariatele literare, care, pe alocuri, prin lipsa de competență și de nivel ideologic corespunzător, ori prin spirit rutinier sau lipsă de pasiune, deservesc cauza dezvoltării dramaturgiei originale. Semnificativ este și faptul că punctul de vedere al secretarilor literari s-a făcut auzit doar printr-un singur reprezentant al lor, iar acesta a adus prea puține contribuții lămuritoare privind munca acestui factor important în stimularea și orientarea dramaturgiei originale. Activitatea secretarilor literari pretinde în viitorul apropiat o amplă și profundă dezbateră, în care să se delimiteze riguros sarcinile acestora și funcțiile esențiale ale atribuțiilor lor.

Pentru înlăturarea lipsurilor și înviorarea muncii teatrelor cu autorii, s-au adus în Consfătuire o serie de propuneri teoretice și practice, care odată îndeplinite vor trebui să asigure, încă în această stagiune, acoperirea celor „24 de locuri albe“, existente în repertoriul actual, cu noi și valoroase creații dramatice. Una din aceste propuneri — primită cu deosebit interes — a fost descentralizarea muncii cu autorii, realizarea ei la nivelul și competența teatrelor respective. Aceasta va duce, în primul rînd, pe dramaturgi la o cunoaștere mai profundă a problemelor scenei, a structurii colectivului pentru care lucrează și totodată va contribui la sporirea răspunderii conducerilor teatrelor.

\*\*\*

Consfătuirea oamenilor de teatru a acordat un interes deosebit și problemelor legate de arta spectacolului. Desigur că, în teatrul nostru, s-au realizat spectacole valoroase, cu care ne mîndrim, spectacole apreciate și dincolo de hotare, și neîndoiros că arta spectacolului reușește să convingă spectatorii datorită unei atitudini creatoare active, față de text, precum și datorită folosirii unor mijloace artistice eficiente în valorificarea mesajului pieselor respective. Nu se poate vorbi de o stagnare în dezvoltarea artei scenice, așa cum — pripit — s-a încercat a se arăta de către un vorbitor. Totuși, regia oferă, la o analiză atentă, extinsă asupra întregii mișcări teatrale, tabloul unor frecvente inegalități, tabloul unui grafic valoric sinuos, ceea ce dovedește că energiile artistice din acest sector nu dau cu consecvență măsura corespunzătoare întregii lor capacități creatoare. Însăși inegalitatea reali-

zărilor în materie de spectacole este una din dovezile cele mai concludente că oamenii de artă care lucrează în sectoarele teatrale au rezerve mari și prețioase de forță creatoare. Ca să ajungă la deplină înflorire și să răspundă exigențelor crescînd ale publicului, aceste forțe trebuie însă trezite și activate. Consolidarea spiritului de partid în creația regizorală, mai cu seamă, este unul din factorii esențiali în propășirea regiei teatrului nostru realist-socialist. Numai atitudinea ferm militantă, de pe cele mai înalte poziții ale contemporaneității socialiste, poate asigura crearea unui spectacol în consonanță cu ideile și cerințele actualității. Eșecurile în activitatea regizorală, constatate în diferite prilejuri, derivă din insuficiența angajare a regizorilor respectivi în valorificarea pentru actualitate a problematicei piesei; derivă din absența unei frământări creatoare, din adoptarea unei atitudini indiferente de către unii regizori față de mesajul piesei pe care și-au propus s-o valorifice scenic. Existența unor spectacole monotone, plate, inexpresive, în unele teatre (care, cu alte prilejuri, au știut să ofere realizări pătrunse de un autentic suflu de artă), ca și apariția de spectacole cenușii în activitatea unor regizori (care au știut și ei să dovedească în alte împrejurări fantezie creatoare, bogăție de gândire) presupun instaurarea unui spirit rutinier, funcționăresc, în munca respectivilor artiști și a respectivelor teatre, spirit care trebuie combătut cu înverșunare și consecvență. Numeroși vorbitori au cerut, în fața plenarei, să se declare război unor astfel de spectacole, să se iște împotriva lor un curent de opinie printre cadrele artistice din teatre. „Să venim cu idei noi, cu inovații, cu căutări creatoare, nu căutări numai de dragul de a căuta“. Să se vadă în regie poziția partinică a regizorului, dorința lui ca ideile piesei să ajungă la spectator, ca spectatorii să plece de la teatru cu anumite idei“, a spus Virgil Florea, directorul general al Artelor, în cuvîntul său, sintetizînd unele opinii exprimate anterior.

Alte luări de cuvînt au semnalat în unele spectacole manifestarea supărătoare a unor pedalări insistente pe elemente lăaturalnice conflictului și problemelor majore. „Se încearcă uneori, în spectacolul dramatic cu gusturi învechite, atragerea unui public cu totul nou. Din conținutul piesei se încearcă să se extragă cea ce incită gustul de ieri al publicului“ — a arătat bunăoară Florin Tornea. În același sens, a vorbit și Dina Cocea, subliniind răspunderea ce revine regizorului în transmiterea fermă către public a mesajului ideologic al piesei. Un loc însemnat în dezbaterile privitoare la acest capitol a fost acordat misiunii regizorului în teatru. „Trebuie fundamentată instituția primului regizor, ca animator artistic“ — a spus criticul teatral Vicu Mîndra, arătînd că realizarea spiritului de echipă în colectivul artistic al fiecărui teatru depinde în bună măsură de acel regizor, animator al colectivului. Sarcinile sale vor avea ca obiectiv stimularea teatrelor către succese trainice și continuu și combaterea spiritului funcționăresc, care mai persistă pe alocuri în teatre.

Frontul nostru teatral pretinde regizorilor o contribuție substanțială și în ceea ce privește extinderea la un nivel mai înalt a preocupărilor teoretice. Criticul Valentin Silvestru a subliniat unele aspecte ale scăderii interesului pentru dezbaterile și învățămintele teoretice în viața internă a teatrului. Absența cercurilor de studii din teatre, nivelul scăzut la care se discută în unele consilii artistice producțiile dramatice și scenice, practicismul regizoral, care a îndepărtat din activitatea multor colective dezbaterile teoretice profunde, limitarea orizontului tinerilor actori la un empirism mărunț au drept rezultat teșirea nivelului artistic al producției teatrale. Ele se datorează — acolo unde s-au constatat — în bună măsură și absenței regizorului animator din teatre. În ce ne privește, socotim această opinie oarecum exclusivistă, căci înainte de existența unui animator, fie el regizor, director sau actor, este nevoie de încetățenirea unei înalte atitudini partinice colective în teatre, este nevoie de încetățenirea unui climat general, receptiv la animare.

Revenind la problemele regiei, am constatat cu regret că, în afara unei excepții (care, și ea, a eludat sfera chestiunilor specifice), cuvîntul regizorilor nu s-a făcut auzit în Consfătuire. În jurul căilor de dezvoltare ale regiei românești, dezbaterile teoretice au un drum deschis. Schimbul profund de experiențe, frământările, căutările și soluțiile se cer neapărat cunoscute pentru dezvoltarea sănătoasă și unitară a artei spectacolului. Analiza multilaterală, exigentă, științific fundamentată, a realizărilor și problemelor artei spectacolului se impune cu insistență, așteptîndu-se cuvîntul, scris sau vorbit, și al regizorilor. Paginile revistei noastre au găzduit unele puncte de vedere teoretice în dezbaterile problemelor regizorale, presa dovedindu-se a fi — și din acest punct de vedere — un factor stimulator în mobilizarea energiilor. Este în aceasta un început timid, care trebuie continuat cu

mai multă profunzime și stăruință. Asociațiile oamenilor de teatru îi revine de asemenea un rol însemnat în organizarea discuțiilor pe teme de creație, cu efect imediat în viața teatrelor noastre. De altfel, la puține zile după încheierea lucrărilor Consfătuirii, ședința de lucru consacrată mijloacelor agitatorice ale teatrului revoluționar a dovedit că forțele noastre regizorale sînt pline de vitalitate și total interesate de rezolvarea cît mai convingătoare a expresiei scenice corespunzătoare mesajului socialist pe care-l slujesc<sup>1</sup>.

\*\*\*

Consfătuirea a acordat un loc însemnat legăturii teatrelor cu publicul. Subliniind că „fără public, imaginea teatrală este inoperantă, inutilă, că fără a răspunde publicului și cerințelor sale, teatrul nu-și poate îndeplini menirea“, criticul Florin Tornea a trecut la analizarea acestei probleme, deslușind, în funcție de public și de cerințele acestuia, problemele repertoriului de actualitate și ale valorificării lui pe măsura așteptărilor și interesului artistic al spectatorilor noștri *de azi*. Dincolo de valorificarea scenică, legătura teatrelor cu publicul se cere urmărită și în latura programării pieselor. În această privință, programarea pieselor, îndeosebi originale, trebuie să țină seamă de cerința majoră a educării și formării socialiste a publicului. Au fost primite cu interes datele aduse de unii directori de teatre (I. Neleanu — Orașul Stalin, Gheorghe Leahu — Timișoara) în legătură cu turneele efectuate în centrele muncitorești sau în satele din regiunea respectivă, mărturisind eficiența legăturii dintre teatru și public, cînd există o preocupare susținută și principală față de cerințele acestuia din urmă. Din păcate, preocupările teatrelor n-au dovedit întotdeauna principalitate și fermă poziție ideologică în repertoriul „deplasărilor“ lor. Teatrele din București, de pildă, nu și-au organizat temeinic deplasările în regiune. Cuvîntul tovarășului Stelian Păun — din partea Secției Culturale a Sfatului Popular al Regiunii București — s-a oprit cu precădere asupra modului nesatisfăcător prin care înțeleg unele teatre din Capitală să se adreseze oamenilor muncii din regiunea București, cărora li se prezintă piese străine de preocupările lor. Eforturile teatrelor pentru apropierea publicului sînt încă minime, realizările obținute se dovedesc a fi încă departe de posibilitățile reale, existente pe acest tărîm în teatre. Teatrele nu-și popularizează suficient spectacolele, formele de propagandă nu sînt totdeauna cele mai eficace. Această chestiune — în aparență de ordin administrativ — are de fapt, prin latura ei agitatorică, o importantă pondere politică.

\*\*\*

De-a lungul dezbaterilor Consfătuirii a apărut cu limpezime necesitatea sporirii răspunderii directorilor de teatre. Discuțiile au subliniat, în repetate rînduri, că directorul de teatru, în calitate de conducător al instituției, e primul răspunzător de succesele și eșecurile teatrului respectiv. El răspunde de alcătuirea judicioasă, principală, a repertoriului, de programarea și promovarea pieselor originale, de climatul creator și etic socialist, ca și de dezvoltarea în colaborare colectivă a tuturor sectoarelor din teatru. Unii participanți la Consfătuire au solicitat ajutorul ministerului, al criticii teatrale — „al tovarășilor din București“ — în problemele regiei și în definitivarea repertoriului. Indiferent de aceste ajutoare, care, firește, nu vor întîrzia să vină din partea forurilor de îndrumare și, desigur, a criticii, conducerile teatrelor trebuie ele însele să vegheze la bunul mers al colectivului, la creșterea lui profesională. Conducerile din teatre trebuie să fie preocupate, stăruitor, de buna orientare și sănătoasă creștere a colectivului, de transformarea activității lui cotidiene într-o adevărată școală artistică, ideologică și cetățenească, menită să ducă la sporirea calificării profesionale a slujitorilor scenei și la sporirea coeficientului artistic al spectacolelor. Intervenția tovarășului C. Secăreanu, directorul Teatrului Armatei, care a arătat preocupările și rezultatele teatrului condus de d-sa în munca pentru promovarea tinerilor actori, a fost edificatoare în stabilirea importanței acestei sarcini. Conducerea teatrelor trebuie să acorde o mare atenție principiului muncii comuniste în colectiv. Nu întotdeauna directorii de teatre știu să discearnă manifestările principale, animate de dorința sinceră a emulației creatoare, de manifestările vedetiste, exercitate în numele unor interese mărunte. Nu întotdeauna directorul de teatru are o atitudine principală față de

<sup>1</sup> Vezi în acest număr: „O dezbatere care deschide perspective“.

rostul consiliului artistic, care trebuie să analizeze cu seriozitate și exigență producția artistică. Chiar în zilele Consfăturii, cuvîntul unor directori n-a fost la înălțimea responsabilității lor. Pierzîndu-se în chestiuni mărunte, de importanță secundară, acești directori n-au vorbit ca adevărați conducători artistici și politici, ca oameni cu un larg orizont teoretic și experiență practică, depărtîndu-se de principalele probleme ale muncii și răspunderii lor. În această privință, stagiunea în curs trebuie să devină un prilej de severă revizuire și îndreptare a muncii și stilului de muncă al conducătorilor teatrelor, prilej de valorificare maximă a capacității și calificării lor.

\*\*\*

Fără a avea un loc preponderent în ordinea de zi, problemele criticii teatrale au stat totuși, în chip firesc, puternic în atenția participanților. Vorbitoarii au subliniat însemnătatea ajutorului criticii în munca teatrelor, cerînd în același timp, îndreptarea grabnică a greșelilor și confuziilor, ca și a superficialității care mai dăinuie în scrisul și activitatea unor cronicari dramatici. Au fost citate, în acest sens, exemple de cronici derutante, în vădită contradicție cu realitatea spectacolului. De asemenea, oamenii de teatru au cerut rubricilor teatrale din presa cotidiană ceva mai mult decît o simplă relatare a spectacolelor. Analize substanțiale ale realizărilor regizorale și actoricești, dezbateri asupra scenografiei, puncte de vedere creatoare sînt așteptate și revendicate pe drept cuvînt. Principalitatea comunistă, competența, operativitatea ar trebui să caracterizeze activitatea criticii în cercetarea fenomenului dramatic și teatral. S-a cerut mai ales revistei „Teatrul” să țină seamă de aceste imperative și, față de îndreptarea vădită a greșelilor ei din trecut, să ajungă — mai mult decît este — un factor de maximă eficiență în oglindirea și orientarea mișcării teatrale, să răspundă cu operativitate și intransigență principală, problemelor vitale ale stagiunii teatrale, să sintetizeze în ample articole rezultatele pozitive, să distingă și să arate din vreme căile de rezolvare a problemelor ce se cer dezlegate în activitatea și creația dramatică și artistică. Așa cum a reieșit și din cuvîntul de încheiere al tovarăsei ministru Constanța Crăciun, activitatea criticii dramatice trebuie supusă în continuare unei largi analize colective, pentru ca ea să poată ajuta, cu mai multă eficiență și principalitate, la dezvoltarea teatrului nostru.

\*\*\*

Revăzînd concluziile teoretice și practice desprinse din Consfătuire, reținem orientarea pozitivă, justă, a mișcării noastre teatrale, frămîntarea neconținută a slujitorilor teatrului pentru sporierea măiestriei lor și a calității spectacolelor. Lucrările Consfăturii au demonstrat — în ciuda unei slabe participări a celor prezenți — că baza și trăinicia succeselor pe care le dorim, și pentru care ne străduim, se află numai în tratarea artistică maximă a temelor contemporane, în creșterea măiestriei dramaturgiei originale și a artiștilor scenei, în însușirea unei poziții partinice creatoare în arta spectacolului. Discuțiile au demonstrat că cerințele de ordin teoretic și practic, atît în dramaturgie și în arta spectacolului, cît și în activitatea internă a teatrelor, se pun astăzi ca cerințe ale unei etape noi, superioare, către care se îndreaptă mișcarea și creația noastră teatrală. În acest sens urmează a fi considerate neajunsurile semnalate de vorbitori și de cuvîntul de încheiere, rostit de tovarăsa Constanța Crăciun. Sarcinile care revin scriitorilor și artiștilor, ca și tuturor activiștilor pe tărîmul teatrului, vizează mobilizarea forțelor noastre creatoare spre noi cuceriri, corespunzătoare elanului și realizărilor pe care oamenii muncii le demonstrează zi de zi în construirea socialismului, corespunzătoare trăsăturilor noi, multilaterale și înălțătoare, pe care comuniștii și, în general, oamenii muncii le demonstrează, și care au început, de altfel, să apară — chiar dacă în unele înfățișări nededăvîrșite — pe scenele noastre. Cerințele ridicate de Consfătuire sînt legate de înseși cerințele și dezvoltarea vieții poporului nostru muncitor, de exigențele lui ideologice și artistice, de necesitatea continuei educări a conștiinței comuniste a maselor muncitoare. Ne încapă îndoială că roadele Consfăturii se vor face simțite, încă în această stagiune.



# ÎMPOTRIVA CENUȘIULUI ÎN REGIE

Cenușiul nu e o culoare. Una din cele mai simple experiențe de fizică — roțirea spectrului luminii — ne dovedește că cenușiul apare prin combinarea a șapte culori degradate. Sintează impură, cenușiul poate fi socotit ca simptomul lipsei de autenticitate. Acesta este, de altfel, și sensul cu care termenul circulă în limbajul criticii dramatice. Iar lipsă de autenticitate înseamnă lipsă de orientare ideologică, lipsă de talent și de știință artistică.

De obicei, epitetul cenușiu vine să definească o operă de artă fără strălucire, și pare ușor eufemistic. Se spune *cenușiu* atunci când se evită termeni mai aspri, ca: plat, banal, inexpresiv, plicticos. În ce ne privește, ni se pare că termenul de care ne ocupăm trebuie să-și capete întreaga greutate acuzatoare, denunțătoare de non-valori; pentru că, departe de a înlătura sau îndulci adjectivele enumerate mai sus, le implică și le condensează. Un spectacol *cenușiu* — ca să ne referim la domeniul artei scenice — este un produs al unor elemente neautentice, care-și trădează artificialitatea, falsul.

Cunoașterea insuficientă a realității și a legilor care o guvernează, neputința de a prinde aripi de gândire, pe temeiul ideologiei marxist-leniniste — cea mai înaintată poziție filozofică —, lipsa de talent și incapacitatea de detașare de amănuntele naturaliste, care fac ca mesajul să nu îmbrace haina expresivă a imaginii artistice, iată câteva din deficiențele unui pretins dramaturg, care duc la crearea de piese cenușii. Este de la sine înțeles că, lucrând pe baza unui asemenea text dramatic, regizorul nu va putea da viață unor personaje ratate, nici glas convingător unui mesaj care n-a trecut pragul expresiei autentice ideologic-artistice. Există însă și situația inversă: orice capodoperă poate fi transformată într-un spectacol cenușiu atunci când munca regizorului n-a angajat în sinteza artistică elementele ideologice și expresive ale artei sale. Lectura „albă”, eludarea sensurilor sau chiar a nuanțelor conținute în text, inadecvarea mijloacelor scenice (mișcare, lumină, decor etc.) la datele originale ale piesei, insuficienta adâncire a personajelor, precum și alte „lacune” regizorale converg într-un asemenea spectacol, care va fi privat de mesaj.

Iată ceea ce dă epitetului *cenușiu* o arie semantică aparte în critica dramatică. Inexpresiv, cenușiul din spectacol este tipător, de o banalitate stridentă. Lipsit de autenticitate artistică, el trăiește fie printr-o aglomerare naturalistă de detalii nesemnificative, fie prin artificiosul prețios și livresc. Rutina își dă mina cu falsa cultură — cu aproximația —, carența gustului artistic se asociază cu snobismul, funcționarismul îngust cu exhibiționismul cosmopolit, pentru a obține această sinteză plină de zgură. Un asemenea spectacol ne descumpănește, ne derutează, deoarece simțim că paleativul a luat locul substanțialului, dar ne este destul de greu să localizăm răul, să-l circumscriem. De altfel, ne-ar bucura mult dacă s-ar înțelege că epitetul *cenușiu* condamnă un spectacol în totalitatea lui, adică pe toate dimensiunile sale, fiind rezultatul unei judecăți de valoare globale.

Să ni se permită încă o incursiune în științele pozitive. Cenușa, produs al combustiei, este o rămășiță nu lipsită de noblete: cîndva, a fost viață și flacără. În artă, din contra: cenușiul ni se pare expresia clară a lipsei de substanță și — ca atare — anterior oricărei posibilități de ardere lăuntrică, de dăruire artistică. Dacă cenușa se obține prin supunerea lucrurilor la acțiunea focului, cenușiul artistic se produce tocmai în absența a ceea ce numim îndeobște „foc sacru”, „flacără creatoare”.

Toate acestea duc — pe planul esteticii realismului socialist — la concluzia că spectacolul cenușiu e, în primul rînd, lipsit de înariparea actualității, de avîntul caracteristic astăzi oricărei activități din orice domeniu, în țara noastră. Spectacolul cenușiu nu ne aparține, nu ne seamănă. Respingem din răspuneri cenușiul în teatru, ca un adevărat corp străin, strecurat din lipsă de vigilență, adică de rigoare și exigență artistică.

\*\*\*

Firește că talentul, nivelul cunoștințelor și al experienței, priceperea scenică sau fantezia nu intră în aceeași proporție în formația și personalitatea tuturor re-

gizozilor. Am putea calchia locuțiunea medicală, „nu există boli, există bolnavi“, sustinând că „nu există regie, există regizori“. Dar, la rigoare, asemenea aserțiune ne-ar împiedica să tragem concluzii de ordin general (care se obțin, se știe, și în medicină). Așa că nu am generalizat constatările parțiale — ținând seamă de individualitatea regizorilor — dar am căutat în același timp simburile generalizabil, care se ascunde sub coaja spectacolului cenușiu. Astfel, am observat că cenușiul apare în activitatea acelor regizori care se cruță, care nu se angajează cu trup și suflet într-un spectacol.

Deci, când e vorba de spectacol, răul începe de la regizor, care se trădează chiar de la lectura piesei. Primul contact al regizorului cu textul e foarte important: atunci se stabilesc aderențele, atunci prind viață cele dintii imagini, fundamentale, ale viitorului spectacol. Deși fază inițială a creației regizorale, această etapă este totuși decisivă, deoarece condensează toate aspectele reprezentației. O lectură regizorală cenușie va duce — categoric — la un spectacol cenușiu. Dar ce înseamnă, ce elemente degradate conține o lectură cenușie? Iată câteva: parcurgerea superficială a textului, eludarea sensurilor, deci a accentelor ideologice, ignorarea valorilor stilistice, expresive. Citire mecanică, la fel cu a unui grefier fonf, din alte timpuri, înăcrit de procese-verbale. Așa cum am spus, uneori și autorii își au „păcatele“ lor, dar acum nu e vorba despre ei, ci despre aria de acțiune a regizorului.

Consecința directă a insuficienței înțelegerii a textului și a valorilor lui este lipsa de combustione lăuntrică, despre care vorbeam. Căci, numai o lectură proaspătă, plină de interes și neastimpăr, promptă în asociații și stimulative a fanteziei, poate determina dăruirea artistică.

Scinteile „flacării creatoare“, aprinse în seara spectacolului, își au obârșia în lectura regizorală a piesei. A fost capabil regizorul să vibreze? Și-a desfăcut poezia textului aripile? A fost întreținută mereu flacăra odată aprinsă? Acestea sînt întrebările. Fiindcă în artă — ca și în orice altă activitate a lumii noastre socialiste — nu încap paleativele, jumătățile de măsură, pretextele.

Acestea din urmă sînt desigur nenumărate, formulate conștient și inconștient, cu bună sau cu rea-credință. Fiindcă, mult mai repede vor ajunge astronautii în Venus, decît își va recunoaște un regizor „cenușiu“ greșeala: el o va drapa totdeauna „obiectiv“, justificîndu-se neîncetat, îndeosebi prin enunțuri „teoretice“.

Ce face, de pildă, ca spectacolul *Mireasa descultă* la Teatrul din Turda (regizor: Vintilă Rădulescu) să fie prin excelență cenușiu? Desigur, spiritul rutinier, comoditatea soluției imediate pe care o oferă locul comun, „siguranța“ pe care o dau efectele de mult verificate. Dar, fiindcă lucrurile acestea nu se pot mărturisi, este invocat pretextul clasic: primatul piesei, al textului dramatic. Regizorul ar fi, chipurile, un slujitor fidel al autorului, slujitor care n-are voie să intervină cu nimic etc., etc. Și atunci, ce devine un asemenea spectacol? O simplă „ridicare la verticală“ a unui text „orizontal“: așa cum repunem pe picioare un scaun răsturnat, care tot scaun rămîne, adică tot un obiect inert. Așa s-a întîmplat și la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj cu *Doica* (regizor: Szabo Jozsef). În ambele cazuri, regizorii n-au înțeles să însuflețească textul, să-i dea viață scenică, ci s-au menținut la soluția cea mai comodă — și deci mai condamnabilă: lectură „albă“ a piesei, dar nu la masă, ci „în picioare“. Or, fără infuzia unor elemente specifice, autentice, ale artei spectacolului, orice text rămîne limfatic, neînsuflețit.

Nu inerta și nici „lectura albă“ au făcut din spectacolul Brecht de la Teatrul Național „I. L. Caragiale“ (regizor: Miron Niculescu) o montare cenușie. Ciu-dat, dar pricina stă tocmai într-o anumită îndrăzneală — din acelea consumate „în sine“ — care a căutat inovația în elemente exterioare, de suprafață, fără a se ține seamă dacă acestea erau posibile pe un asemenea text. Urmărind „trouvaille“-uri de efect, ochiul și spiritul regizorului au lăsat să se dilueze însăși esența ideilor și a dialogului brechtian.

Alteori, cenușiul poate fi obținut prin inadecvarea mijloacelor dramatice la mesajul piesei sau prin falsificarea mesajului însuși. Este cazul *Nevestelor vesele din Windsor* (regizor: G. Dem. Loghin) la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Spectacolul, se știe, e complet lipsit de forță comică, adică, exact de ceea ce autorul a înțeles să afirme; văzîndu-l, ți se pare că asîști la o glumă plină de sevă, debitată pe un ton solemn și funebru, de panegiric.

Din păcate, se poate și mai rău: *Casa Bernardei Alba* la Teatrul Național din Iași (regizor: A. Mihail), care s-a reprezentat — cît s-a reprezentat — după formula pirandelloidă: „astă-seară jucăm fără regizor“, mai exact, fără regie. Cazul e cu atît mai grav, cu cît a dus la discreditarea operei lui Lorca în fața publicului

ieșean. Căci, se poate întîmpla și așa : spectatorul ajunge să creadă că autorul e... cenușiu, în loc să blameze pe cei care „caracterizează” un text, fără a-l înțelege, fără a-i pătrunde semnificațiile.

Multe și felurite sînt, încă, drumurile care duc la cenușiu. Uneori, precipitarea, graba — peste superficialitatea inițială a piesei — ca în *Din noapte spre zori* la Teatrul Armatei (regizor : Ion Șahighian), alteori, lipsa de vigoare, anemia artistică, diluția, ca în *Ediție specială* la Tineretului (regizor : N. Massim), care nu numai continuă dar și lărgeste slăbiciunile unei lucrări.

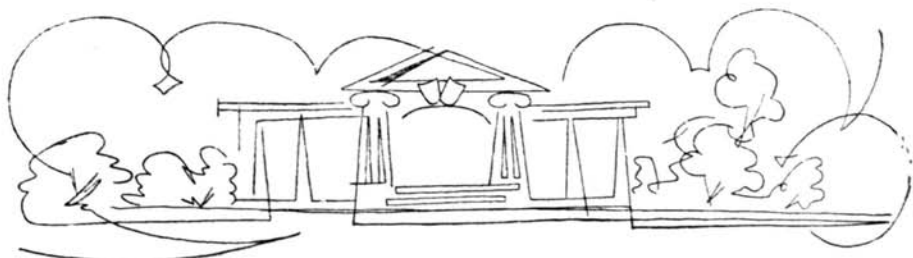
Cu acestea, n-am epuizat toate exemplele și — cu toate că sînt negative — mulți din cei omiși se vor supăra, poate, oricît de paradoxal ar părea. N-am epuizat nici toate varietățile. Important de reținut însă — după opinia noastră — e că foarte multe din cauzele spectacolelor cenușii pot fi reduse la tendința regizorilor de a se cruța, de a se menaja. Citesc distrat piesa, trec peste sensuri sau nu le apreciez exact, cînd se gîndesc să afle o soluție, se opresc la cea dintîi, n-au perseverență, nu persistă în căutare. „Merge și așa”, își zic unii. Alții, prudenți : „De ce să caut, de ce să-ncerc, și să greșesc ?” ; nu puțin se socotesc neînțeleși : „Chiar dacă fac bine, tot nu sînt înțeles” ș.a.m.d.

Indiferent, însă, de nuanța cenușii ; indiferent de categoria greșelilor care-l determină ; indiferent de pretextele invocate — un lucru rămîne cert : spectacolul cenușiu apare acolo unde textul nu e citit și înțeles cu exactitate și în profunzime, acolo unde nu e ardere creatoare, pasiune partinică, acolo unde nu se aprind gînduri înaripate și nu se consumă energii. Nu e un secret pentru nimeni că fapta de artă se numără printre cele mai mistuitoare activități umane. Atunci ?

Atunci, e limpede ce rămîne de făcut. Regizorii — ca să se știe : cei „cenușii” — care n-au învățat încă să ardă (și asta se învață), să ia pildă de la colegii lor, făuritori de spectacole vii, expresive, pline de lumină, de căldură. Sînt mulți, acești colegi. Nicioînd, țara noastră n-a numărat atîția regizori, și atîția buni, de valoare. Nu printre cei din urmă, firește, o seamă de tineri atît de entuziaști și gata să se inflăcăreze.

Trebuie să angajăm o bătălie hotărîită pentru ingenunchierea cenușii și pentru alungarea lui de pe scenele noastre, din sfera de acțiune a regizorilor și din vocabularul criticilor de specialitate. În sensul acestei lupte, e bine ca și regizorii noștri, cei rămași în urmă, să hotărască la fiecare piesă de pus în scenă, la fiecare spectacol : „Dăm tot, din tot ce avem, știm și putem !”

Trebuie să învățăm să ardem, să ne angajăm complet resursele în fiecare act de creație. Nu cenușă fără foc, nu pilpiire mocnită, ci străfulgerare orbitoare a veacului în care omul comunist își deprinde primii pași în cosmos.



## DESPRE REGIE, PRACTICISM ȘI AMBIIȚIA REGIZORULUI

Probabil că regizorii, asistând la ultimele consfătuiri ale oamenilor de teatru, au fost puși din nou în fața unor probleme de conștiință. Este drept că din participarea la discuțiile Consfătuirii pe țară a oamenilor de teatru nu am putut să ne convingem de acest lucru. Un singur tânăr și talentat regizor și-a destăinuit — din păcate, plin de confuzii — frământarea sa artistică. Majoritatea regizorilor prezenți în sală s-au mulțumit să asculte, ca și cum se vorbea despre alții. Un regizor venit târziu m-a întrebat într-o pauză ce s-a spus despre... spectacole. I-am reprodus câteva din părerile critice adresate regiei și lipsei de calitate artistică a unor spectacole. Mi-a răspuns laconic și plin de un apropiat succes personal: „nu mă privește!” E adevărat. Regizorul despre care vorbesc este talentat, a creat spectacole unanim recunoscute ca valoroase, dar restul... nu-l privește.

Un alt regizor, în consfătuirea organizată de A.T.M. în jurul problemei caracterului agitatoric al teatrului revoluționar, se plîngea de nivelul actorilor cu care lucrează, de faptul că în mentalitatea acestora se resimt tendințe vedetiste, dar nici un moment nu și-a pus problema dacă lui nu-i revine nici o răspundere pentru faptul că în teatrul în care lucrează se întâmplă acest fenomen.

Oare această pasivitate, lipsa de atitudine și interes pentru discutarea problemelor specifice de creație, nu constituie un fenomen care explică în bună măsură și insuccesele regizorale și spectacolele terne, funcționărești, lipsite de fior artistic, împotriva cărora s-a ridicat Consfătuirea pe țară — din acest an — a oamenilor de teatru?

S-a auzit în consfătuirea pomenită glasul unui director de teatru care — crezînd că își va ușura povara spectacolelor mediocre din teatrul său, și deci și răspunderea ce-i revine — a crezut că descoperă existența unei... crize de regie.

Este un fel comod — din punct de vedere al unui director de teatru, atunci cînd nu este regizor — de a explica întîrzierile care se manifestă în creația regizorală, dar totodată este și un mod obtuz de a privi dezvoltarea istorică a teatrului nostru contemporan. O criză de regie — așa cum o constatau G. M. Zamfirescu, M. Sebastian, V. Ion Popa sau Camil Petrescu, între cele două războaie mondiale — înseamnă în primul rînd o criză de orientare. Ceea ce nu corespunde realității teatrului nostru. Desigur că directorul în cauză, influențat de situația din propriul său teatru, a generalizat în mod neprincipial un caz particular, și remediabil ca fenomen local.

Departe de a fi vorba de o criză de regie, teatrul nostru are astăzi cea mai clară și cea mai progresistă îndrumare din istoria sa, oamenii de teatru practică astăzi cea mai rodnică metodă de creație, din punct de vedere ideologic și artistic, metoda realismului socialist. Regia însăși a cunoscut în anii aceștia succese în valorificarea clasicilor, în reprezentarea noului erou revoluționar, în crearea unui stil al teatrului românesc. Dacă sînt în ultima vreme fenomene care se cer combătute în teatrul nostru, ele sînt provocate de meșteșugărismul unor regizori comozi, practiciști, lipsiți de perspectivă în creația artistică. Spectacolele acestora contrazic nivelul artistic cucerit de teatrul nostru, sînt incompatibile cu orientarea ideologică, cu posibilitățile de creație și realizările actuale ale teatrului nostru. Și tocmai de aceea, ele trebuie să fie combătute fără concesii. Uneori avem de-a face — de ce n-am spune-o direct? — cu improvizații, cu diletantism și chiar cu incultură. Despre astfel de „regizori” desigur că nu putem decît să spunem — odată cu Gordon Craig — că sînt tot atît de inoportuni în teatru pe cît de inoportună este o reclamă de dricar într-un spital.

Sînt însă regizori în a căror activitate se poate constata o evoluție sinuoasă cu urcușuri îmbucurătoare și coborîșuri inexplicabile. Chiar în activitatea regizorilor experimentați intervin contradicții — uneori greu explicabile. Ion Olteanu a fost excelentul regizor al spectacolului *Omul cu arma*, dar tot el a dat recentului *Hamlet* o interpretare funebră, potrivnică spiritului shakespearian și actualității marii capodopere. Artistul poporului Sică Alexandrescu și-a afirmat *Bădăranii* în



însăși patria lui Goldoni ca un remarcabil spectacol de comedie și, totuși, o comedie a celuiiași autor — *Hangița* — n-a trecut nici rampa Teatrului Național către spectatorii bucureșteni. Mony Ghelerter este creatorul memorabilului spectacol *Romeo și Julieta*, dar *Furtuna* rămâne încă un deziderat al teatrului nostru. Exemplele ar putea fi multiplicare, dar nu mai sînt utile.

Sînt mai frecvente cazurile cînd regizori cu ani îndelungi de experiență, ca N. Massim de pildă, nu reușesc să se încadreze concepției operei dramatice, să găsească forma scenică cea mai corespunzătoare conținutului operei dramatice. Acesta este cazul bătrînescului și obositului spectacol al *Tinerei gărzi*.

Desigur că regizorul este un artist care poate avea afinități numai cu un anumit repertoriu, dar aceasta nu poate explica insuccesele. Poate că teatrele procedează cu ușurință, conjuncturist, atunci cînd dau sarcina unui regizor să monteze o piesă.

*Hamlet* nu trebuie să fie atribuit — într-o stagiune — unui regizor, ci regizorul să-l revendice, cu pasiune, după ani de studiu și reflecție. Reprezentarea operei capitale shakespeareene este un fapt de cultură important, și pripeala sau conjuncturismul interpretativ duc la rezultate nedorite. *Tinăra gardă* nu necesită un efort mai mic de cultură, de informare, de identificare cu sensurile profund umane și revoluționare ale tragediei lui Fadeev. Dar munca în grabă, conceperea spectacolului într-un timp scurt — pentru a fi gata la o dată festivă — lipsa unui efort colectiv duc la cheltuirea zadarnică a energiei.

Regizorii au dreptul și obligația să studieze îndelung o piesă. Sînt opere dramatice care cer ani de studiu, a căror montare încoronează activitatea de maturitate a unui regizor, sau a unui actor. La nivelul teatrului nostru actual, nu se mai pot tolera improvizații, greșeli fundamentale de concepție, și mai ales spiritul meșteșugăresc, *practicismul*.

Efervescentul Ion Sava — într-un articol rămas în manuscris — spunea că vinovați de situația teatrului nostru în anii dinaintea celui de al doilea război mondial sînt acei regizori care o viață întreagă — indiferent de ce au montat — au pus în mijlocul scenei o masă și patru scaune și nu și-au dat seama că Gr. V. Birlic este cel mai mare actor de dramă din țara noastră. Cu spiritul său corosiv și răzvrătit, Ion Sava condamna, în felul lui rutina, meșteșugărismul, practicismul regiei teatrale, lipsa carajului de a vedea în actor, dincolo de șablon, valoarea sa reală.

În munca unora dintre regizorii noștri, practicismul ia forme noi. În însăși căutarea unor inovații sterile, lipsite de organicitate cu opera dramatică, se recunosc tendințele de a servi cu promptitudine meșteșugărească și rutinieră... spiritul inovator, originalitatea. (Fie-ne iertat paradoxul.)

Caracterul practicist al muncii unor regizori provine însă din nivelul scăzut de cultură ideologică și de specialitate, din părăsirea metodelor colective de muncă, din absența dezbaterilor asupra creației teatrale.

În consfățuirile recente, și îndeosebi la A.T.M., s-a pus problema intensificării dezbaterilor asupra principalelor aspecte de creație din teatrul nostru. Spectacole experimentale, ședințe de producție, reluarea în cadrul A.T.M. a cenaclului regizorilor, simpozionuri de specialitate vor avea, fără îndoială, efecte rodnice în îmbunătățirea muncii teatrale.

Ședințele de producție — o formă de muncă colectivă care nu trebuie părăsită — au contribuit în trecut, de multe ori, în mod hotărîtor la îmbunătățirea spectacolelor, au determinat schimbări în stilul de muncă și concepția unor colective.

De ce în multe teatre s-a renunțat la această formă de muncă? Teatrele au acum consilii artistice din care fac parte critici dramatci, scriitori și oameni de teatru dinlăuntrul și dinafara teatrului, care pot da un ajutor consistent în munca de pregătire a spectacolului. Spectacole ca *Hamlet* sau *Tinăra gardă*, *Livada de vișini* sau *Furtuna* nu ar fi ajuns în forma lor actuală pe scenă. Există — în urmă cu ani — obiceiul organizării unor „spectacole cu discuții”. Spectacolul prezentat exclusiv în fața oamenilor de teatru reunea cîteva sute de profesioniști ai scenei care discutau munca unui colectiv de creație. Acest mijloc stîrnea emulație, cultiva spiritul critic, sporea răspunderea regizorului și a interpreților. În ultima vreme credem că teatrul s-a resimțit din cauza lipsei unui schimb curajos de păreri între oamenii de teatru, în discuții concrete asupra spectacolului, regiei și interpretării.

Teatrele — cele bucureștene cel puțin — manifestă tendințele unei munci sectare, lucrează izolat, fără schimb de experiență și fără confruntarea cu părerile oamenilor de teatru. Aceasta este una din cauzele stagnării și ale unor insuccese de

ordin artistic, care se resimt în colectivele unor teatre („C. Nottara“, Tineretului, Armatei).

Unii regizori au manifestat neîncredere față de eficiența ședințelor de producție și chiar față de spectacolele cu discuții. Ei ar avea dreptate în măsura în care ar fi vorba de o imixtiune — nedorită de nimeni — în intimitatea procesului de creație. Atâta vreme, însă, cât aceste forme de muncă duc la revizuirea unor concepții greșite care ar putea să stea la baza spectacolului, atâta vreme cât ședința de producție intervine cu observații critice juste pe parcursul muncii de punere în scenă și slujește clarificării și unificării punctului de vedere al colectivului de creație, nu poate fi vorba decât de o formă de colaborare creatoare și în nici un caz de imixtiune.

De altfel, potrivnicia față de o astfel de formă de muncă o manifestă regizorii care au a-și apăra meșteșugărismul, practicisul, de privirile critice ale colegilor. Întotdeauna Sică Alexandrescu sau Al. Finți, Mony Ghelert sau Ion Olteanu au privit cu interes și au folosit această metodă de muncă. Așa s-au născut și *O scrisoare pierdută*, și *Revizorul*, și *Trenul blindat*, și *Ruptura*, și *Romeo și Julieta*, și *Trei surori*, și *Răzvan și Vidra*, sau *Omul cu arma*. Regizorii tineri ca Vlad Mugur, Horea Popescu, Radu Penciulescu, G. Rafael, Farkas Istvan sau Gh. Harag sînt deschiși, prin însăși natura creației lor, acestui schimb de experiență.

Pînă și discipolii practicisului în regie nu ar avea decât de cîștigat. Este vorba doar de colaborare, de frămîntarea în colectiv a problemelor de teatru și nu de împietrare asupra personalității creatoare. De ce vorbesc totuși de o imixtiune în procesul de creație tocmai regizorii meșteșugari, nu este, însă, greu de înțeles.

Este într-adevăr binevenită propunerea de înființare a cînaclului experimental. În cadrul acestui cînaclu pot și trebuie să fie dezbătute problemele teoretice ale teatrului. Oricît de multe eforturi s-ar face pe tărîmul teatrului, un real progres nu se poate obține decât creînd o bază teoretică a activității scenice, din care să izvorască principiile cele mai sănătoase pentru munca practică a oamenilor de teatru. Directorii de scenă sînt dintre oamenii cei mai cultivați ai teatrului și lor le revine în primul rînd această sarcină importantă. Atunci cînd lucrările acestui cînaclu vor începe, ar fi bine ca ele să nu rămînă în cerc închis, ci să ajungă în dezbateri publice, cel puțin în mediul teatral, pentru ca rezultatele muncii cînaclului să fie folosite și aplicate de toți oamenii scenei.

Regizorii — tineri și vîrstnici — lucrează azi într-un teatru socialist, spiritul muncii lor nu mai poate fi cel al concurenței și suspiciunilor, ci al colaborării și efortului comun pentru creșterea calitativă a spectacolului pe toate scenele. Spectacolele meșteșugărești, rod al unui practicisim îngust, constituie o realitate puternic contrastantă cu nivelul general ridicat al artei noastre teatrale. Ceea ce caracterizează practicisul în munca teatrală este improvizația în problemele de repertoriu, funcționarismul lipsit de simț artistic al montărilor, izolarea în care trăiesc unele colective teatrale.

Activitatea teatrelor ar trebui să se caracterizeze în viitor printr-un mai larg spirit de colaborare. Bariere, aparent de netrecut, se ridică între colectivele diverselor teatre. În teatrele cele mai mari, cu numeroase forțe artistice, munca se duce totuși sectar, colectivele se mulțumesc cu ceea ce pot da forțele ansamblului și nu recurg la schimbul de experiență cu celelalte colective. Acest stil de muncă duce la un spirit de nesănătoasă concurență. Concurența neprincipală între teatre, disputarea pieselor, actorilor, regizorilor trebuie să fie înlocuită cu spiritul emulației. Spiritul individualist mic-burghez să fie înlăturat. Izolarea și sectarismul nu pot duce la succese în artă.

Pentru fiecare om de teatru trebuie să fie limpede că nu succesele personale sau ale unui singur teatru interesează, ci ale teatrului în ansamblu. Teatrul nostru de azi trebuie să fie o casă deschisă pentru milioanele de noi spectatori, dar și pentru oamenii scenei.

Desigur că fiecare teatru, fiecare regizor trebuie să aibă personalitatea sa artistică. Aci intervine rolul regizorului nu numai în structurarea propriei sale personalități și a spectacolelor sale, ci și în imprimarea unei personalități colectivului teatral, ansamblului. Repertoriul este o condiție principală a profilului unui teatru, dar profilul teatrului este în funcție de regizori și mai ales de felul în care regizorii principali contribuie la reprezentarea particulară a repertoriului. Regizorul principal este răspunzător de compoziția colectivului, de formația și pregătirea tehnică, profesională și culturală a acestuia și nu numai de propriile spectacole. Funcția de regizor principal a luat naștere tocmai pentru a-i da acestuia posibilitatea să

creeze un stil propriu al teatrului, să orienteze și să sugereze modalitatea în care fiecare teatru trebuie să facă o sinteză a mijloacelor care compun spectacolul.

Regizorul este cel care conduce munca tuturor colaboratorilor, în așa fel încât să realizeze în unitatea jocului dramatic scopul reprezentării. În fizionomia teatrelor noastre trebuie să se recunoască personalitatea artistică a regizorului. De aceea, este nejustificată apatia unor regizori principali care tolerează în teatrele lor spectacole slabe pe motivul că nu vor să violenteze personalitatea artistică a celorlalți regizori. Regia nu-i o funcție dictatorială, dar nici una care promovează liberul arbitru. Funcția regizorului este în primul rând una de concepție, de îndrumare — deci de conducător artistic — și ca atare regizorul trebuie să determine cunoașterea naturii și a eroilor piesei, să dezvăluie curentul subteran al piesei, să insiste asupra particularităților literare ale piesei și să îmbine toate artele auxiliare în sprijinul teatralității reprezentării. Numai în acest fel, regizorul asigură spectacolului un stil propriu.

Ceea ce asigură particularitatea formelor de reprezentare, personalitatea spectacolului, este tocmai personalitatea regizorului care vede în stil posibilitatea de a exprima viața într-un mod distinct, un mod de a explica realitatea prin specificul uman al eroilor piesei.

Spectacolele fără stil sînt amorfe, fade, cenușii și neconvingătoare, ele sînt rezultatul unei munci meșteșugărești în care nu apare personalitatea regizorului.

Marcarea stilului prin inovații gratuite, prin accentuarea elementelor exterioare este dovada lipsei de personalitate a regizorului. Personalitatea regizorului nu se manifestă în abstracțiuni, în folosirea exagerată a tehnicii de scenă, în excentricități formale, ci în primul rînd în găsirea formelor celor mai expresive de reprezentare a omului.

Regizorului îi revine în mod special sarcina de a alunga din teatru, din spectacolele noastre, monotonia și mediocritatea, de a înlătura tendința de a vulgariza metoda de creație a realismului socialist prin folosirea unui sistem de norme fixe, care funcționează și uniformizează creația.

În lumina realismului socialist pot înflori cele mai variate și expresive stiluri artistice, se pot dezvolta cele mai variate personalități. Este necesar pentru aceasta ca fiecare regizor să cunoască principiile fundamentale ale realismului socialist și să aibă ambiția de a face teatru în maniera personală.

Poate exista un regizor fără o astfel de ambiție ?



## ZIUA DE AZI – PE SCENĂ!

(UN PUNCT DE VEDERE ȘI DOUA PROPUNERI)\*

Nu se poate spune că substantivul „actualitate” n-ar fi fost declinat, în ultimul timp, în toate felurile de către dramaturgi, critici, regizori, actori, directori de teatre. Și iarăși, nu cred că cineva poate afirma cu mîna pe inimă că adevărata actualitate, realitatea vie, fierbinte, a *acestor zile*, problemele și eroii *acestui moment istoric*, mai ales *problemele și eroii clasei muncitoare*, ar fi fost cumva prezenți în ultimele stagii pe scenele noastre (una sau două excepții nu schimbă situația de ansamblu). Viața din jurul nostru crește, se dezvoltă într-un ritm atît de vertiginos, încît ceea ce ieri părea actualitate stringentă, azi ne apare drept istorie — ce e drept, istorie apropiată, dar totuși nu mai puțin istorie.

Faptul că în preajma celei de-a 15-a aniversări a eliberării patriei a apărut un număr considerabil de lucrări dramatice, menite a evoca evenimente de acum un deceniu și jumătate, e, fără îndoială, îmbucurător, dar nu mi se pare cu totul just că teatrele și serviciul repertoriilor din Direcția Teatrelor n-au luptat cu destulă combativitate spre a cinste aniversarea și cu spectacole închinete *momentului de azi*, bătăliei eroice de sub ochii noștri, a oamenilor muncii conduși de comuniști pentru făurirea unei țări a bunăstării și fericirii obștești.

Nu e un secret pentru nimeni că, din păcate, felul de a lucra cu autorii dramatici al celor mai multe dintre teatrele noastre (excepție fac numai Teatrul Municipal și, poate, încă unul-două teatre din țară) suferă încă de plaga diletantismului și, mai ales, a neoperativității. În condițiile acestui mod de a lucra, orice temă de strictă actualitate riscă să fie depășită.

În una din pauzele recentei Consfătuiri a oamenilor de teatru, povesteam urui tînăr regizor despre faptul că am terminat recent o comedie lirico-fantastică, închinată primului zbor al omului în Cosmos, și că mă aflu în etapa febrilă a recoltării opiniilor. Cu o ironie pe deplin întemeiată, prietenul meu, regizorul, mi-a spus:

— Să vezi că pînă ce piesa o să se reprezinte, zborul cosmic al omului o să fie de-acum realizat...

Ce e de făcut pentru ca actualitatea cea mai imediată — incluzînd nu numai ziua de azi, dar și ziua de mîine, splendidele perspective pe care știința și tehnica le deschid țării noastre și omenirii — să pătrundă mai larg și mai rapid pe scenă?

În acest domeniu, ca de altfel și în multe altele, problemele creației sînt strîns legate de probleme organizatorice de neocolit. Există între ele o atare interdependență, încît nici nu poate fi concepută rezolvarea unora fără rezolvarea prealabilă a celorlalte.

După părerea mea, ar exista două modalități organizatorice pentru a deschide mai hotărît accesul spre scenă faptului fierbinte al zilei de azi.

Una dintre ele ar fi luarea unei măsuri generale, prin care toate teatrele care posedă două scene să aibă obligația morală de a consacra una dintre ele *exclusiv piesei originale, inspirate nemijlocit din problemele și bătăliile zilei de azi ale poporului nostru*. Fiecare dintre aceste teatre să-și transforme astfel una dintre scene într-un *laborator al creației originale de actualitate*.

O a doua modalitate ar fi crearea unui teatru special, după modelul teatrului moscovit „Sovremennik” (Contemporanul), destinat în exclusivitate interpretării și popularizării piesei originale de cea mai strictă actualitate. Un astfel de teatru, la noi, ar urma să joace un rol de avangardă în promovarea pe scenă a celor mai arzătoare probleme ale zilei, după cum „Sovremennik” îndeplinește un asemenea rol în viața teatrală sovietică, prin piese ca *Prelungirea legendei* (închinată mișcării brigăzilor de muncă comuniste) sau *Două culori* (care aduce pe scenă aspecte ascuțite ale luptei împotriva rămășițelor burgheze din conștiința oamenilor).

\* Materialul acesta nu oglindește întru totul punctul de vedere al redacției. I s-a făcut totuși loc, pentru a supune discuției publice problemele și propunerile ce conține.



Acest teatru, alcătuit din actori și regizori tineri, ar trebui să fie extrem de mobil, să reacționeze cu promptitudine la evenimentele contemporaneității, să lucreze într-un mod — aş spune fără teamă — ziaristic (în înțelesul înalt, de operativitate și combativitate, al cuvîntului), să nu se sperie de caracterul deschis-agitatoric (Mossovietul ne-a dovedit că se poate face agitație de bună calitate și într-un spectacol shakespearean, dar mai ales într-unul cu temă actuală). Acest teatru ar trebui să învețe — firește, luînd în considerație condițiile noi, schimbate, în care se dezvoltă arta teatrală într-o țară în care clasa muncitoare e la putere și în care exigențele artistice ale maselor largi sînt considerabil crescute — și din experiența faimoaselor „Lehrstücke” ale lui Brecht (în rîndurile cărora se numără și unele capodopere ca *Armele doamnei Carrar*), și din experiența teatrelor Rotfrontului, în conducerea cărora o personalitate incontestabilă ca Piscator a jucat un rol de seamă, și din experiența anumitor perioade ale teatrului lui Burian, și din experiența montării pieselor lui Maiakovski de către Meyerhold și Plucek, și din multe alte experiențe interesante și folositoare (încercările și, mai ales, intențiile, planurile de teatru muncitoresc și sătesc ale lui G. M. Zamfirescu și Victor Ion Popa n-ar trebui în nici un caz neglijate). Dar, în primul rînd, acest teatru ar trebui să-și formeze propria sa experiență și propria sa tradiție, întemeiate pe legătura îndisolubilă, partinică, cu viața și lupta *de azi* a poporului. Răspunsul imediat, încărcat de putere emoțională, la întrebările și problemele cele mai acute ale contemporaneității — iată sarcina și menirea esențială a unui asemenea colectiv teatral. Numai făcînd din ele un organism extrem de dinamic și operativ, vom putea da viață pe scenă și unor probleme mai noi ale industriei noastre, decît problema cocsului hunedorean (vezi *Ferestre deschise*, de altfel o piesă înzestrată cu reale calități), sau unor aspecte ale satului nostru de azi, mai avansate decît intrarea în gospodăria colectivă (în *Ziua cea mare* și în *Vlaicu și feciorii lui* — amîndouă piese valoroase — se oglîndesc, în esență, aceleași frămîntări, numai că la distanță de opt ani). E un adevăr incontestabil că problemele noi de care se ciocnesc oamenii — fie ele politice, tehnice sau economice — influențează asupra psihologiei lor, o fac să aprecieze evenimentele într-un mod nou. Firește că aceste probleme și aspecte foarte noi se cer traduse în limbajul artistic al gîndurilor, sentimentelor, pasiunilor umane, la nivelul unui teatru de calitate: viu, fremătător, emoționant.

Sînt convins că — oricare din modalitățile propuse mai sus ar fi adoptate — ziua de azi, în sensul cel mai strict, mai literal, al cuvîntului, se cere cu insistență adusă pe scenă, în toată asprimea și splendoarea, cu întreaga forță și măreție. Spectacolele care o vor reflecta — operativ și la o înaltă temperatură a pasiunii partinice și artistice — se vor înscrie, fără îndoială, și în istorie, cel puțin în istoria teatrului nostru.



## Longevitatea artistică a spectacolelor \*

Prelungirea vieții spectacolului este una din cele mai importante probleme. Asupra acestei probleme trebuie să mediteze neîncetat orice teatru care ține la prestigiul său.

La o primă privire, totul pare simplu. Se știe că actorul profesionist se deosebește de amator prin faptul că amatorul apare pe scenă când îl trage inima, în timp ce actorul profesionist e obligat să-și creeze oricând starea de spirit corespunzătoare și să joace *totdeauna* bine, sau — cum se spune la noi — „și când plouă, și când ninge”. Este îndeobște știut că faimoasa teză a lui K. S. Stanislavski : „parcă ar fi pentru prima oară” îl obligă pe actor să-și întruchieze rolul indiferent a cîta oară îl joacă — ca și cum acțiunea s-ar fi întîmplat *chiar acum, în această secundă*, și, astfel, totul să fie proaspăt și emoționant.

Obligația rămîne însă obligație; în practică, actorul-om este supus și el slăbiciunilor. Se întîmplă de aceea ca, din cele mai diferite pricini, fie oboseală, fie indispoziție, uneori pur și simplu din lene (deși nu știu cum ar fi să nu-ți vină să joci), actorul să repete mecanic mișcările și cuvintele învățate pe de rost, astfel că participarea sa la acțiune rămîne exterioară, rece, moartă. Desigur, așa ceva nu se întîmplă la primele spectacole, cînd în sală se află oaspeți (la părerea cărora actorul ține), reprezentanți ai presei și colegi de breaslă.

Dar s-au stins luminile premierei și încep să curgă spectacolele obișnuite, de fiecare zi — cu spectatori obișnuiți : spectatori ai celui de-al 100-lea sau 200-lea spectacol. Actorul s-a plictisit să-și joace rolul, pe care-l consideră vechi. Dar pentru spectator, indiferent de cifra reprezentației, acesta la care asistă constituie premiera și, ca atare, el vrea să vadă ceea ce face actorul „pentru prima oară”, adică ține să constate că totul e proaspăt și nou. Se creează așadar, uneori, o contradicție între actor și public. Ce reguli și rețete există oare în această situație ? Se înțelege, pentru fiecare teatru, soluțiile sînt diverse și desigur nu se poate da o singură rețetă pentru toate cazurile posibile.

Voi încerca să împărtășesc cîte ceva din propria mea experiență ; poate că se va dovedi a fi utilă sau va servi drept impuls fanteziei creatoare, care singură e în măsură să izvodească „tratamente” personale.

În primul rînd, întotdeauna cînd se face planul lunar sau pe decadă al repertoriului, încerc să influențez conducerea ca nu cumva să se entuziasmeze prea mult și să pună spectacolul nou, „astăzi și în fiecare zi”. Aceasta, pentru simplul fapt că spectacolul care se joacă zilnic poate, în foarte scurt timp, să se „tocească” pentru actori. Actorul poate pierde interesul pentru evenimentele pe care este chemat să le trăiască (de fiecare dată cu un deplin sentiment al noutății). În schimb, dacă un spectacol se joacă la un interval de timp mai mare — să zicem, tot la trei-patru zile, sau de cîteva ori pe lună — actorul simte dorința să-l joace de fiecare dată ca pentru prima oară.

Este foarte bine ca, periodic, să asisti ca regizor la un spectacol pe care l-ai montat tu însuși, pentru ca împreună cu unul sau doi interpreți, sau eventual cu toți laolaltă, să faci modificările necesare, să înlături denaturările ivite pe parcurs sau chiar să propui o nouă rezolvare unei scene sau alteia. Acest lucru este deosebit de important. Nu pentru că actorii, temîndu-se de severitatea regizorului, vor face exces de zel „ca la lecție”, dar știindu-se urmăriți, controlați de privirea atentă, plină de interes, prietenească, a regizorului, se vor feri de inerție și de eventuala rutină meșteșugărească. Mai cred că este foarte util ca, după cîcizeci-optzeci de spectacole, să aduni uneori colectivul piesei respective la o nouă repetiție și să montezi într-un chip cu totul nou, cîteva scene. Uneori, aceasta este tot atît de util pentru organismul spectacolului, cît este transfuzia de sînge pentru un organism viu, în perioada unei

\* Articol scris pentru revista „Teatrul”.

boli. Dacă spectacolul se joacă un timp mai îndelungat, e bine să ai dubluri pentru rolurile principale, iar dacă piesa are un număr redus de personaje (5—6), atunci cred că e bine să-ți alcătuiști o a doua distribuție.

Aceasta va duce neapărat la o întrecere stimulatorie între actori, în urma căreia rolul nu are decît de cîștigat. Iar spectatorul, publicul, cel cărui îi sînt închinat eforturile noastre, va dobîndi o artă vie, substanțială, plină de conținut.

În sfîrșit, deosebit de important pentru ferirea actorului de pericolul șablonului în rol, este să-și pună în față, la fiecare spectacol, o sarcină concretă.

Căci, în afara sarcinilor regizorale, actorul poate și trebuie să-și propună de fiecare dată o nouă sarcină concretă; de pildă, într-un spectacol, jucînd rolul lui Cyrano de Bergerac, să-și îndrepte atenția principală asupra dexterității cu care trebuie să întrebuițeze capă și spada, sau asupra eleganței cu care trebuie să se miște pe scenă. Preluîndu-și o sarcină inedită și autonomă, actorul vrea ca regizorul să-l privească ca un spectator obișnuit, pentru ca să-l poată sfătui mai bine. Regizorul este necesar actorului ca prieten și sfetnic. Iar regizorul care sprijină inițiativa creatoare a actorului, îl ajută nu numai pe actor, ci se ajută și pe sine însuși, deoarece capătă în spectacolul său, un artist creator care depune toate eforturile pentru a-și însuși încă o componentă a unei intruchipări unitare, îmbogățite multilateral.

În strînsă legătură cu spectatorii care participă la spectacolul respectiv, fie că sînt funcționarii unei întreprinderi, colhoznicii sau muncitorii ai unei uzine, fie că sînt studenții sau școlari, regizorul poate să pună în fața actorilor sarcini diferite pentru același rol. Ce teme ale rolului sînt deosebit de importante pentru studenți, ce anume ai vrea să le spuî școlarilor? În strînsă legătură cu țelul urmărit în același spectacol, jucat de sute de ori, unele teme vor fi reliefate mai puțin, iar altele vor căpăta un răsunset mai mare.

Pentru ca un spectacol să trăiască timp îndelungat, el trebuie să fie întotdeauna tînăr și proaspăt, trebuie să fie întotdeauna nou, păstrîndu-și însă în același timp fundamentul ideologic și artistic.

Trebuie să mai spun încă o dată că părerile expuse mai sus n-au pretenția de a fi universale, dar ele sînt verificate de practica Teatrului Mossoviet. La noi în teatru se reprezintă asemenea spectacole întotdeauna proaspete, de pildă: *Bărbatul frumos* (care a fost jucat de peste 1.000 de ori), *Othello* (care a depășit al 500-lea spectacol) și multe altele care au fost jucate de 250—300 de ori. Și noi știm că atunci cînd la vechile spectacole asistă regizorii, cînd ei pun în fața artiștilor sarcini concrete, cînd înșiși actorii privesc fiecare spectacol ca o treaptă pe scara care duce la desăvîrșirea artistică, pe pozițiile celor mai înalte exigențe, atunci și creatorii lui descoperă secretele unei vieți îndelungate a spectacolului, iar piesa nu se ofilește niciodată.

A. Șaps

artist emerit al R. S. S. Bielorusie

## Pentru dispariția diletantismului

E simplu.

Și-n același timp, foarte, foarte complicat.

Fiindcă schimbul de păreri s-a dovedit în repetate rînduri stegar al unor îmbunătățiri practice simțitoare — deși e infinit mai ușor să vorbești despre calitatea artistică, decît să o obții —, salutăm cu entuziasm inițiativa revistei „Teatrul”.

Dar la un moment dat, cînd mă gîndesc la importanța temei propuse, îmi vine să cred că, de fapt, „eficiența artistică” este, nici mai mult, nici mai puțin, problema problemelor artei noastre. „Cum să facem să dăm spectacole din ce în ce mai bune?” — așa s-ar tălmăci întrebarea noastră, într-o limbă mai de-acasă. Poftim de răspunde! Și-atunci, firește, ajungi la una din două: ori la răspunsuri-axiomă, de genul „să jucăm piese cît mai bune, cu actorii cei mai buni, în condițiile cele mai bune și pregătite în termeni relaxați” (sic); ori la răspunsuri care ating numai anumite laturi ale problemei. Vom alege a doua cale.

Pentru ca în spectacolele noastre să apară cît mai multe clipe de artă autentică, din ele trebuie să dispară diletantismul, improvizația, șablonul. Din drame trebuie să dispară gilgiirile lacrimogene, încrîncenările, crispările. Din comedii să dispară

„cîrligele“ iefine, „șmecherisme“, ostentațiile, cabotinisme. A face prin scenă cîteva pași anchilozanți, pironind ochii pe loja centrală, nu înseamnă întotdeauna a juca o pauză de „efect“. A lăsa să-ți scape la sfîrșitul replicilor de haz un „hmm“, „hăă“ sau „hîii“ nu înseamnă întotdeauna a ști „să dai poante“. Poate că unii au să spună: provincia! Da, așa ceva găsim adesea în provincie. Dar oare, *numai* în provincie? Oare?

Deci, toate acestea trebuie să dispară, și de la București, și de la Timișoara, și de la Bacău, și de la Turda. Dar cum să contribuim la aceste binecuvîntate, mult dorite și prea mult așteptate, dispariții? Chemați la această luptă, desigur, sînt în primul rînd regizorii. *Dar nu numai ei.*

Să vedem cine întreține, cine alimentează (fără voie, desigur) aceste carențe ale măiestriei actricești. De multe ori, tocmai acel element care s-ar părea că trebuie să ajute la ridicarea nivelului artistic: *meseria*. Să nu fiu înțeles greșit. Nu spun: actorii vîrșnici. Spun: *meseriași*. Unii dintre ei n-au nici treizeci de ani, „S-a marcat!“, „Te servesc!“, exclamă unii actori autoincințați de promptitudinea cu care li se pare că au înțeles o pretenție sau o indicație a regizorului. S-ar părea că într-un buzunar au o intonație, în altul un suris, într-un al treilea buzunar o grimasă. Cu asemenea actori, unii regizori găsesc că e plăcut și (mai ales) comod să lucrezi. Și acești actori sînt învidiați de unii colegi și arătați cu degetul: „Asta știe meserie!“ Și cuvîntul „meserie“ se substituie aici cuvîntului „meșteșug“, pe care îl profanează. Nu, aceasta nu se numește meșteșug. Aceștia sînt mai degrabă colecționari de rețete, de ticuri, de cîrlige. Și știu să dea poante, dar așa cum au mai dat cîteva zeci de poante în alte cîteva zeci de piese. Ei știu să joace pauza, dar toate pauzele lor sînt la fel (de goale).

Dar cît de departe este adevărata tehnică actricească, adevărata cunoaștere a celui arsenal nemărginit de mijloace și căi de expresie actricească, arsenal al cărui inventar este infinit de cuprinzător, fiindcă infinite sînt posibilitățile de exprimare atît ale trupului cît și ale graiului omnesc! Oare știe cineva în cîte feluri se poate intona o replică? Cîte feluri de priviri există? Am citit undeva că, în teatrul chinez, sînt cunoscute nenumărate mișcări ale sprîncenei și fiecare din ele înseamnă altceva. E o particularitate a teatrului oriental, pe noi ne uimește, dar ce bogat învățămînt! Cîți dintre actorii noștri știu să ridă pe scenă? Dar să redea o durere fizică? Știu oare actorii noștri tineri să meargă, să facă întoarceri, mișcări rotunde, să se așeze, să se ridice? În Institutul de teatru se recită versuri începînd din anul I, dar cîți absolvenți ai Institutului știu într-adevăr să recite? Dar curățenia textului, fie el și de proză? Luați textul unei piese și urmăriți spectacolul. Veți număra sute de „a“, „da“, „păi“, „sigur“, „ce“, „hm“, „ah“, care nu sînt în textul literar. Veți auzi pe scenă cuvinte repetate, replici ale partenerilor, preluate sau parafrazate „comic“ etc., etc. În acest sens, unii actori și-au elaborat și o teorie: autorii (sau mai ales traducătorii) nu cunosc vorbirea curentă, ei nu așează textul „pe limbă“, el se cere, chipurile, adaptat la forma conversativă, cotidiană. De aici, pericolul „cotidianului“ în teatru, o formă aparent nevinovată, dar supărătoare și nocivă, a naturalismului în teatru.

Colegi regizori, tovarăși actori, ați auzit ce frumos vorbesc actorii de la Mossoviet, care ne-au vizitat de curînd țara? Ați văzut ce frumos se mișcă ei? E foarte „simplu“ să obținem și noi asemenea rezultate, care ar duce la o certă îmbunătățire a calității în spectacole. Cît e de simplu acest lucru, o știm tot de la ei, de la artiștii Mossovietului: în fiecare dimineață, de la 9 la 10, la teatru, curs de mișcare scenică, de dans, de ritmică. (N.B. *La teatru, nu la facultate.*) La acest curs, la acest antrenaj înviorător și amuzant vine și Marețkaia, și Pliatt, cîteodată și Mordvinov, deși e suferind. Mai mult, regizorul principal Zavadski a împămîntenit un obicei: „toaleta“ actricească. Înainte de fiecare repetiție, 10—15 minute de exerciții tehnice, legate de necesitățile repetiției respective.

În acest fel se pot stăpîni mijloacele de expresie ale actorului (nu șabloanele), se poate căpăta meșteșugul (nu rutina). Toate acestea, cît privește mijloacele exterioare ale artei actricești. Cît despre cele interioare, afective, Stanislavski ne-a lăsat cărți întregi...

Deci, e simplu.

Și în același timp, foarte, foarte complicat.

Și, ca-n orice lucru complicat, și aici e nevoie de multă muncă, de exigență, de gust, de spirit, de talent.



## STADIUL ACTUAL ȘI PERSPECTIVELE PIESEI ÎNTR-UN ACT

Despre anevoioasa muncă de înjghebare a unei construcții dramatice limitate la proporțiile unui singur act, se amintește aproape cu regularitate de câte ori vine vorba despre „genul scurt” în dramaturgia noastră.

Din întinsa frescă social-istorică, ce s-ar putea desfășura cu multitudinea de nuanțe de-a lungul unei piese de „largă respirație”, piesa într-un act e nevoită să surprindă un minimum de momente, ceea ce presupune însă cristalizarea esenței întregului. De alegerea judicioasă a acestor momente, de concentrația valorică a ideilor este condiționată transmiterea unui mesaj cuprinzător. În același timp, maxima concentrație nu oferă în genere prea mult loc investigațiilor ce se pot întreprinde în profunzime.

Deci, nu viziuni dramatice de amplitudine, nu mari desfășurări de acțiuni, e chemată să oglindească piesa într-un act. Totuși, la proporțiile faptului prezentat, păstrând restrinsele dimensiuni ale coordonatelor genului, ea trebuie să oglindească realitatea în aspectele ei cele mai pline de semnificație.

Cerințele acestea specifice s-au impus cu osebire în ultima vreme creatorilor noștri.

Mărețul moment al lui 23 August, covârșitor prin importanța lui istorică și prin amploarea lui dramatică, a fost un îndemn puternic pentru dramaturgi de a găsi loc înălțătoarelor lui imagini și eroicelor lui figuri de luptători, chiar și în cadrul de mici proporții al piesei într-un act. Față de spațiul și timpul restrâns al genului, oglindirea mărețului eveniment impunea însă un efort maxim de esențializare, de selectare creatoare a aspectelor, problemelor și eroilor.

Evitînd de aceea fresca, ori tablourile larg cuprinzătoare, evocările într-un act ale revoluției populare s-au concentrat cu osebire asupra atmosferei plină de pulsație patetică în care s-a purtat lupta poporului și partidului, asupra entuziasmului biruinței și a elanului spre cucerirea perspectivelor revoluționare pe care eliberarea le deschidea maselor muncitoare; ele au încercat să prezinte cu limpezime și să diferențieze în imagini pregnante, convingătoare și emoționante, încheștarea dintre reprezentanții fascismului — ai claselor exploatare — meniți osînde istoriei, și figurile luminoase de luptători și cuceritori ai viitorului liber, socialist.

Discutînd pe materialul existent, e interesant de urmărit atitudinea creatoare a autorilor în fața acestei teme (și acestei sarcini artistice), preferințele lor tipologice; și ar fi de asemenea utilă o analiză a feluritelor procedee tehnice folosite în elaborarea „actelor” lor dramatice.

Horia Lovinescu, de pildă, surprinde în piesa *„Și pe strada noastră*, deruta, lășitatea, oportunistul dezagățat al „lumii bune”, în fața inevitabilei prăbușiri a fascismului. *Casa din livadă*, lucrarea lui M. Joldea, scoate în evidență integritatea morală a țăranului muncitor, adeziunea lui, pînă la jertfa de sine, la cauza eliberării. Diferite aspecte din lupta de nimicire a dușmanului, dusă de către muncitorii feroviari, de către partizanii și gărzile muncitorești, ni se fac cunoscute mai cu seamă prin piesele: *Într-o gară mică* de D. Tărchilă, *În August cerul e senin* de M. Săulescu și P. Aristide, *Citește și dă mai departe* de Di-menyi Istvan.

Toate aceste „acte dramatice” sînt instantanee luate cu înfrigurare de un obiectiv cu rază mică de cuprindere: un hol de casă boierească, devenit în scurt timp post de tragere, în miinile muncitorilor patrioți; o încăpere simplă de țară, în care înfruntarea fascismului e exprimată cu și mai multă tărie; un peron de gară, la adăpostul căruia se pun la punct ultimele preparative de aruncare în aer a unui tren german; un pod plin de vechituri, de unde cu prețul sacrificiului suprem, se transmit mesaje importante pentru continuarea luptei de eliberare etc.

Autorii au pornit de la documente sau de la simburile unor întâmplări izolate, dar s-au străduit să descopere în ele semnificația unor momente-cheie, a unor acțiuni decisive din marea bătălie a eliberării. Întrunite, aceste piese ar putea recompune întrucâtva atmosfera generală a glorioaselor zile ale lui august 1944; dar și fiecare în parte, în mica ei unitate dramatică, izbuteste să demonstreze fermitatea și înțelepciunea cu care, din ilegalitate, în Transilvania, pe Valea Prahovei sau în Moldova, partidul a inițiat și condus către victorie insurtecția armată populară. Jertfa celor mai buni fii ai clasei muncitoare, sfârșitul tragic al principalilor eroi din piesele amintite aureolează finalurile cu o perspectivă optimistă, de natură să întărească spiritul eroic al ulterioarelor acțiuni revoluționare și patriotice la care partidul a chemat poporul nostru muncitor.

În fiecare piesă, faptele dramatice se desfășoară cu repeziciune, în tensiune, timpul e măsurat, fiecare secundă e prețioasă. Personajele apar în aceste lucrări, unele lapidar dar deplin conturate, altele ca simple siluete de fundal. Comuniști, muncitori, soldați combatanți, care și-au întors armele împotriva dușmanului din țară, se înfruntă cu naziștii, cu oamenii siguranței, cu reprezentanții claselor exploatare și ai slugilor acestora. În general, s-a insistat însă nu pe desenarea „eroului”, ci pe inițiativa și prezența activă a maselor, pe rolul poporului de făuritor al istoriei.

Schemele de construcție sînt însă, desigur, felurite, potrivit substanței și atmosferei dramatice, care variază de la o lucrare la alta.

\*\*\*

În piesa lui Lovinescu, aglomerarea de personaje e evident voită. Fiecare personaj intrat în scenă poartă cu el, distinct, amprenta clasei din care face parte. Caracterizările se obțin în acțiune, fără multe și inutile incursiuni psihologizante. Nu e timp pentru discursuri, nici pentru lamentări.

Lupta împotriva dușmanului de clasă se poartă ferm, cu arma în mînă. În salonul de primire al văduvei senatorului Verdescu a năvălit strada. Afară se trage împotriva nemților; armatele sovietice sînt la porțile orașului, iar tentativele de fugă ale stăpînilor casei au eșuat. Trei comuniști din gărzile muncitorești și-au instalat un post de mitralieră la fereastra salonului și au deschis focul. Un soldat, sătul de front și dornic să se întoarcă acasă, e cîștigat pînă la urmă de această nouă față a luptei, iar Picu, micul vagabond (care trezește amintirea lui Gavroche sau, după limbaj, a unuia din eroii lui Makarenko), li se alătură cu toată generozitatea și setea de sacrificiu a vîrstei. De cealaltă parte, ridicola dar periculoasa doamnă Verdescu, împreună cu fiul său Gigel și cu speculantul Mandache (foarte dispuși să fraternizeze cu dușmanul), sînt reduși la tăcere, scoși din circuit, condamnați la oprobriu. Autorul lasă spațiul liber luptătorilor, actelor de bravură, finalului triumfător. Diferențierile se fac pe grupuri, pe atitudini, pe comportare.

Lovinescu, cunoscut creator de atmosferă și realizator al multor caractere care s-au impus în dramaturgia noastră, reușește și în limitele unicului act pe care îl prezintă, să distribuie cu eficiență accentele, să gradeze interesul și să sublinieze în replică ideea neapărat utilă, esențială, pentru a isca emoție, pentru a lumina o situație, pentru a deschide drum mesajului partinic pe care ține să-l transmită. Personaje schițate doar prin cîteva trăsături sînt articulate, trăiesc, li se prefigurează devenirea. Evoluția Mariței, femeia de încredere a familiei Verdescu, e firească, logică. Alături de muncitorii care mor eroic pentru a grăbi cu un ceas mai devreme salvarea țării, își găsește și ea rostul. Replica din final, prin care înfruntă cu scribă lichelisul fostei sale stăpîne, sună cîntit și îi structurează definitiv devenirea pozitivă. Copilul străzii, Picu „piratul negru, spaima mărilor, ocrotitorul oropsiților” (așa cum îi place să se recomande); cel care își caută tatăl ilegalist prin toate închisorile țării; care vrea să intre voluntar în armata sovietică, își găsește efectivă sa utilitate în același grup de luptă al muncitorilor eroi. Și chiar dacă iluzorie, convingerea unuia dintre muncitori care, înainte de a cădea, crede că și-a descoperit în Picu pe propriul său copil, servește cauzei și înobilează perspectiva de evoluție a tînărului personaj. El va reprezenta cu mîndrie schimbul de mîine al partidului, pentru că, așa cum îi spune bravul erou, „ăsta-i rostul, cînd unul cade... altul îi ia locul, și treaba merge înainte”.

Rapidă și firească e și transformarea psihologiei soldatului. Individualismul său cedează în fața marilor comandamente istorice ale clipei. E nevoie de un om care să tragă împotriva adevăratului dușman al poporului și patriei și, deși su-

prasăturat de război, la doi pași de casă, el rămâne să moară, poate, la mitraliera care are nevoie de un servent. Soldatul are umor, replicile sale au un cunoscut iz țărănesc de batjocură la adresa boierilor. Dar Lovinescu nu se mulțumește cu această indirectă caracterizare a boierimii; el găsește, în spațiul său dramatic, restrâns, loc și timp pentru a-și spune din plin cuvântul cu privire la această tagmă, prezentînd cîteva exemplare semnificative. Doamna Verdescu, de pildă — „cucoana“ care nu pregetă să-și exhibe cu nerușinare falsa bucurie la venirea soldaților sovietici — poate sta foarte bine alături de cele mai realizate tipuri de acest fel din teatrul lui Lovinescu.

Principalul merit al autorului ni se pare însă a fi altul: el aduce în scenă cu această piesă, pentru prima oară în dramaturgia sa într-un act, un grup compact și viu realizat, de comuniști, a căror acțiune directă a contribuit hotărîtor la desfășurarea istorică a faptelor înfățișate. Dincolo de impresia generală — de forță neînfrîntă, de monolit, pe care eroii aceștia ai lui Lovinescu o degajă — faptul de a se fi apropiat creator și cu precădere, în acest act ca și în fresca *Surorilor Boga*, de eroii clasei muncitoare, reprezintă pentru însăși creația dramaturgului, în pofida unor lipsuri semnalate, la vreme, de critică, un moment de cea mai mare însemnătate, momentul pătrunderii lui în lumea *noului revoluționar*, a rodniciei artistice mereu proaspete.

\*\*\*

Celelalte piese amintite aparțin unor debutanți în literatura dramatică și realizările lor sînt, cu atît mai mult, vrednice de cercetat și prețuit. Despre *Intr-o gară mică* a lui Dan Tărchilă și despre *În august cerul e senin* de Mihai Săulescu și Paul Aristide se poate vorbi cam din același unghi de vedere. Aceste piese prezintă un fundal comun de desfășurare a faptelor, vorbesc aproape despre aceeași oameni și folosesc formule dramatice asemănătoare. Aportul muncitorilor feroviari în campania de sabotare a mașinii de război hitleriste, acțiunile pline de curaj ale partizanilor formează materialul dramatic al celor două piese. Gara și atmosfera ei specifică le formează cadrul; limbajul cifrat, jocul dublu al personajelor constituie motive particulare în desfășurarea acțiunilor lor și în construcția pieselor. Spre deosebire de piesa lui Lovinescu, personajele din *Intr-o gară mică* nu sînt nici pe departe ceea ce par a fi și, cu atît mai puțin, ceea ce se recomandă că sînt. Impiegata de mișcare e de fapt o comunistă cu vechime în lupta ilegală de partizani, soră cu „Ciobanul“, care, de fapt, e chiar șeful detașamentului coborît din munte cu sarcina expresă de a organiza și conduce explozia unui tren de muniții german.

„Călugărul“, care presară cu tilc în convorbirile lui cu ceilalți protagoniști citate din Biblie, ascunde sub antieru nu crucea, ci arma și, la momentul potrivit, preia comanda unei grupe de atac. Bîrcă nu e reprezentantul unei fabrici de mătăsuri, ci omul siguranței, iar „muncitorul“ Brana e de fapt subalternul său.

Această diversitate de tipuri și dubla personalitate ce li se acordă unora dintre ele sînt folosite de Dan Tărchilă pentru a conduce acțiuni paralele și pentru a crea în scenă centre deosebite de interes, de culoare și de semnificație.

În timp ce pe peronul miciei gări, partizanii și muncitorii cefești, prin semnalizări și ordine scurte, organizează ultimele detalii ale acțiunii lor patriotice, în sala de așteptare omul siguranței descoperă în „Turista“ și „Turistul“ din Capitală, reprezentanți de frunte ai lumii în folosul căreia își îndeplinește odioasa slujbă. În aceeași sală de așteptare, țărancă împietrită de durere, care se duce să-și îngroape feciorul mort pe front, adaugă peisajului social prezentat de autor, o notă de sumbră amărăciune și face să răsune în auzul tuturor protestul și revolta.

E de remarcat că Dan Tărchilă nu e stînjinit de această variație de tipuri și de situații ce-l solicită, că ele nu-l opresc să urmărească linia principală tematică pe care și-a propus-o și că, dimpotrivă, le folosește pentru a face să crească tensiunea dramatică, pentru a umple timpul dramatic cu o emoție bogată în sensuri politice și umane, odată cu datele acțiunii de bază: planul de lucru al partizanilor, fazele de pregătire a sabotajului, care toate, se succed cu rapiditate și amplifică — dramatic — neliniștea lectorului. Detunătura produsă de vagoanele de benzină aruncate în aer aduce cu sine destinderea, iar satisfacția victoriei acoperă tragicul inevitabilelor pierderi.

Autorul se afirmă bun cunoscător al legilor genului scurt și talentat interpret artistic al documentului istoric. El nu a fost totuși ferit de seducția a tot felul de

coincidențe și nici de primejdia platitudinii în prezentarea unor personaje, pe a căror prezență și replică spectatorul pune temei și de la care așteaptă să atingă maximum de expresivitate și de forță convingătoare. De ce, de pildă, partizana trebuie neapărat să descopere în agentul siguranței pe fostul ei iubit, și de ce tocmai ea și nu alt tovarăș este pus să-l suprime? De ce conversația celor doi turiști este atât de exasperant de banală? De ce au rămas atât de neinteresanți, atât de neangajați în acțiune, încât autorul, până la urmă, nu știe ce să facă cu ei și îi lasă uitați în sala de așteptare, ascunși sub o bancă? Aceste întrebări le punem la urmă, pentru că platitudinile și coincidențele din final apar ca balast, ca material parazită în imaginea tranșantă, în unitatea de ansamblu pe care totuși o lasă lectura piesei.

\*\*\*

Pe coordonate asemănătoare se înscrie piesa *În august cerul e senin*. Dar preferințele autorilor ei merg către misterios și senzational. Decorul se păstrează în semiobscuritate, „grinzile acoperișului se profilează fantastic, încât în primul moment, spectatorul nu-și dă seama unde se petrece acțiunea”. Personaje bizare își fac apariția printr-o trapă și se recomandă sub identitate falsă. O stare de panică și de suspiciune reciprocă stăpânește scena, iar împușcăturile dinafară și suierăturile prelungi de locomotive se adaugă atmosferei. Distribuția nu cuprinde decât trei personaje: „bărbatul” (ins anonim, înnebunit de spaimă și de așteptare, deținător, fără voia lui, al unui prețios document destinat frontului); o tinăra partizană sovietică (ce refuză, un timp, să vorbească, pentru a nu-și descoperi originea); un ciudat profesor, pasionat de studiul lilieciilor (în realitate, un comunist ilegalist ieșit recent din închisoare, cel care trebuie să facă legătura prin T.F.F. cu postul de comandă al armatelor eliberatoare). Trei necunoscuți, care se întâlnesc în același pod al unei gări dintr-o regiune încă neeliberată; trei tineri, la începutul vieții, fiecare cu povestea lui, uniți în aceeași acțiune eroică; trei oameni care vor muri simplu, curajos, simbolic: pentru cerul senin al lunii august, pentru „dimineața însorită a patriei”.

Faptele sînt puține, intriga e redusă. Personajele își descoperă adevărata lor față, stabilesc relații de cooperare și periculoasa misiune e îndeplinită sub focul gloanțelor nemțești. „Bărbatul” se dovedește a nu fi laș — el acoperă cu corpul său rafala destinată tinerei sovietice — și moare. Unul după altul, cad și ceilalți doi luptători, înainte ca avioanele eliberatoare să-i salveze. Acesta e materialul de viață care a stat la dispoziția autorilor, dar din care, cel puțin în prima parte, până la dezvăluirea adevăratelor fețe ale eroilor, autorii au căutat să scoată cît mai multe efecte de teatru. Luminoasa, realizată figură a profesorului ilegalist debutează cu ticurile unui personaj de piesă polițistă; pretinsa muțenie a fetei se supralicitează la maximum în tensiunea primelor scene, iar „bărbatul” e amenințat să cadă în psihologism ieftin. Autorii își construiesc pilonii de susținere ai dramei, tentați de a complica, de a explicita exagerat personajele. Oare li s-a părut autorilor că dramatismul piesei, de altfel bine încheiat pe parcurs, ar putea spori astfel?

\*\*\*

Piesa lui M. Joldea, *Casa din livadă*, vrea să ilustreze ajutorul pe care masele populare, sub îndrumarea oamenilor de partid, l-au dat armatelor sovietice eliberatoare.

Piesa se sprijină pe tăria de caracter, pe trăsăturile morale ale bătrînului țăran Petre Dușan, care refuză, cu prețul vieții sale și al întregii familii, să predea naziștilor doi ostași sovietici veniți în sat cu importante misiuni militare. Aparent, acest personaj central e redus la un simplu caz de conștiință. Iar despre *Casa din livadă*, la o privire superficială, s-ar putea vorbi ca despre o dramă psihologică. Cu toate acestea, conflictul, axat în jurul istoricelor evenimente din vara anului 1944, desprinde eroul din planul exclusiv al datelor personale, psihologice. În adevăr, acesta reacționează potrivit unei mentalități noi, născute sub înfriurirea aceluia început de mari schimbări sociale. În inima lui Petre Dușan se naște un sentiment de largă solidaritate, „un sentiment de frate față de cei care se războiesc pentru dreptate și vin să-ți scape zilele și pămîntul”. Înarmat cu această nouă conștiință, personajul intră în luptă deschisă cu bestialitatea căpeteniilor fas-



ciste și-și simte, în înclăștrarea luptei, crescînd și întărindu-i-se această conștiință. Autorul nu folosește un arsenal inedit de mijloace pentru a sublinia momentul de supremă încordare dramatică. La capătul înverșunării sale neputincioase, pentru a-l constrînge pe bătrîn să mărturisească, comandantul neamț decide împușcarea celor trei femei — nevasta, fiica și nepoata lui Petre Dușan. Ca procedeu, scena e calchiată pe motive cunoscute. Deosebiri le arată însă în atitudinile femeilor, atitudini care vorbesc despre atenția cu care autorul a cercetat și reflectat viața sufletească a eroinelor lui.

\*\*\*

O privire de ansamblu asupra celor citorva piese într-un act, inspirate de evenimentele Eliberării, duce la îmbucurătoarea concluzie că toate aceste lucrări se alătură cu cinste elanului general de creație cu care artiștii și scriitorii noștri au întîmpinat marea sărbătoare.

Exigența dramaturgilor respectivi nu a fost incitată însă numai cu ocazia acestui eveniment. Ei vin în mod statornic în contact cu un material de viață perpetuu îmbogățit cu noi și infinit de variate aspecte. În mijlocul acestui tumult de viață creatoare, detectarea aspectelor esențiale, condiție „sine qua non” a genului scurt, nu se face, desigur, fără dificultăți, deși, după cum declara nu de mult romancierul Cezar Petrescu, „viața dă azi soluții cu mai multă rezeziune și eficiență decît ar putea da fantezia și îndrăzneala scriitorului”.

Cu toate acestea, piesa într-un act a început să-și afirme cu destulă pregnanță prezența pe tărîmul actualității imediate.

Sezîsînd valențe noi în desfășurarea entuziastă a procesului de construire a socialismului în țară, micile crochiuri dramatice tind să consemneze această atmosferă vibrantă de construire a noilor condiții de viață, a noilor conștiințe umane.

Firește, viața de construcție pașnică a unei noi societăți nu mai oferă creatorului de artă situații dramatice de intensitatea celor aflate în zilele insurecției. Viețile oamenilor nu mai sînt într-o continuă primejdie. Acțiunea nu se mai consumă precipitat pe peronul unei gări, într-un pod cu vechituri, ciuruit de gloanțe, sau într-un hol răvășit de plecări și lupte.

Totuși, personajele nu încetează a-și demonstra eroismul, faptele dramatice continuă să fie înălțătoare, să se desfășoare emoționant. Iar „timpul dramatic” e la fel de măsurat; secunda, la fel de prețioasă. Eforturile oamenilor se împletesc pentru realizarea unui mare ideal. Apropiindu-se de atingerea lui, ei ajung a se structura și pe plan moral după un nou profil. Ritmul înflăcărat al luptei revoluționare, continuat în acești ani ai construirii, în libertate, a unei vieți a bunăstării generale, nu e ritmul în care eroii sînt dominați de involburarea adeseori spontană care, la „începuturi”, îi purta ca în iureșul unui uriaș uragan. E un ritm ce se consumă, cu luciditate, în conștiința oamenilor; un ritm dominat de eroi. Dramaturgia de azi nu înfățișează, de aceea, cu precumpănire situații, ci sondează conștiințe, interpretează atitudini, surprinde, în transformare, profilul uman. Toate acestea, prinse de obiectivul cu rază mică de cuprindere a piesei într-un act, nasc *instantanee dramatice*, care pot fi însă înzestrate cu forță edificatoare și emoționantă netăgăduită.

*Cei care rămîn singuri* de Lucia Demetrius, *Logodnă furtunoasă* de Kakass Endre și *Cei din urmă* de Gh. Țențulescu (ca să discutăm de cele mai recente creații într-un act din această categorie) reușesc astfel să reliefeze cu multă precizie stadiul nou prin care trece azi frămîntarea mijlocașului, în pragul intrării sale în gospodăria colectivă.

Superioritatea ideologiei și orînduirii socialiste s-a impus cu evidență. Majoritatea oamenilor muncii, convinși de acest fapt, iau parte conștienți la grăbirea construcției socialiste. Puținii care stau în cumpănă să recunoască această realitate, ce corespunde unei necesități istorice obiective, rămîn „singuri”, „cei din urmă”.

*Cei care rămîn singuri*, versiune concentrată a dramei în trei acte *Vlaicu și feciorii lui*, transmite mesajul cu aceeași claritate și putere convingătoare.

Firește, evoluția lui Vlaicu nu e urmărită aci, pas cu pas, ca în versiunea de largă respirație, jucată pe scenele profesionaliste. Nu asistăm la închistarea lui Vlaicu în cochilia încăpățînării sale individualiste, nici la clarificarea sa anevoioasă, dar ascendentă. Coordonatele strîmte ale acțiunii — în piesa într-un act — stau la doi pași de deznodămînt (procedeu impus de specificul piesei într-un act), de momentul în care ritmul avîntat al succeselor colectivei îi anulează reticențele individualiste și-i răstoarnă argumentele răuvoitoare, convingîndu-l de foloasele muncii în comun.

Cu toate că surprinde numai faza finală a evoluției personajului, piesa *Cei care rămân singuri* reușește să cuprindă în întregime procesul de devenire al eroului; a intervenit aci abilitatea creatoare a dramaturgului, care a știut, fără să dăuneze acțiunii dramatice, să introducă în acțiune o subtilă și edificatoare argumentație subsidiară. Fără aceasta, momentul „cheie” al procesului de devenire al eroului ar fi fost neconvingător, cum se întâmplă în cazul lui Dumitru Grădinaru (eroul din piesa lui Kakassi Endre, *Logodna furtunoasă*). Consumat de o dramă similară cu a lui Vlaicu, închistat în carapacea aceluiași individualist simț de proprietate, Dumitru refuză intrarea în colectivă, în pofida prosperității ei evidente, ajungând în aceeași condiție tragică a izolării de familie și societate. Mai viclean decât Vlaicu, duce o existență josnică de speculant. Datorită acestui dat caracterologic, ne este însă mai greu să credem în sinceritatea declarației autocritice, pe care o face în plin public, cînd intră nepoftit la logodna fiului său, colectivist de frunte. Mărturisirile lui nu au forța convingerii. Nefiind susținute de ecoul lăuntric al frământărilor eroului, sau de argumentul hotărîtor al unui proces intim consumat anterior, tot ce ne transmite sună declarativ și exterior. Pe bună dreptate, îl suspectăm de manevre ascunse.

Autorul, dornic să satisfacă una din cerințele piesei într-un act, declanșarea conflictului odată cu prezentarea datelor expositive, mai bine zis, strecurarea acestor date expositive în plin conflict, exagerează, anulînd pur și simplu elementele lămuritoare, inițiale, care să ne pună în contact direct cu temeiurile ce vor transforma pe erou.

În *Fata tatii cea frumoasă*, Ion Ghelu Destelnicu schițează pe nesimțite premisele conflictului, făcînd cu virtuți laudabile, incursiuni în poezia folclorică.

Lupta e surdă. Cu cinism, familia viitorului mire, Lisandru, condiționează salvarea „onoarei” Mariuței (care așteaptă un copil) de imediată renunțare a tatălui ei (președintele comitetului de inițiativă pentru înființarea gospodăriei colective) de a mai acționa.

Personajele freamătă de potențial uman. Spre deosebire de multe personaje de scurtă viațitate, din alte piese într-un act, surprinse pe o unică — și statică — trăsătură de caracter, eroii creionați de Ion Ghelu Destelnicu apar mișcați de mulți factori psihologici contradictorii, bine delimitați. Lisandru, sub înîmîrarea fratelui său, nu izbuteste să stingă vocea propriei sale pasiuni și judecăți. Acțiunile sale oscilează, după cum reușește ori nu să pună surdina uneia din cele două impulsuri. Caracterul evident contradictoriu al atitudinii lui destramă, pînă la urmă, imaginea integră pe care răsfățata „fată a tatii” și-o crease despre el.

Dilema sfîșietoare prin care trece tatăl Mariuței, de fapt aproape rezolvată în conștiința lui de om cinstit, e soluționată de hotărîrea bruscă a fetei. „Gingașa floare de seră”, pe care tatăl „a jurat că n-o lasă să muncească” (urmă a unei vechi mentalități în concepția sa), zglobia „păpușă” a tatălui și iubitului ei, trezită la realitate, găsește în ea nebanuita tărie să se smulgă de lingă amîndoi și să afle în tumultul muncii sănătoase de-afară, un sprijin eficient pentru un început de viață nouă.

Păcat că autorul n-a zăgrăvit tocmai pe reprezentanții acestei luminoase vieți (ce răzbate filtrat prin transparența perdeluțelor brodate de Mariuța) în linii mai precise.

Dar asemenea profil uman, nou, care prinde contururi din ce în ce mai pregnante în tabloul vieții noastre sociale, începe să fie surprins și așezat în prim-plan și de dramaturgia piesei noastre într-un act.

Fără a avea pretenția desăvîrșirii, încercările sînt totuși de încurajat. Colectiviștii din *Puii lui Mihai* de Ferencz Liviu, sau cei din ultima piesă într-un act a Luciei Demetrius, *O să fie nuntă mare*, au trecut de greutățile inerente „începutului” și culeg în liniște belșugul muncii în comun. Totuși, ei nu se mulțumesc cu acest succes; tind spre noi și noi rezultate, cristalizîndu-și, cu aceste preocupări și elanuri, noua lor conștiință socialistă.

Personajele sînt schițate; cel mult, se dezvoltă, nu evoluează. Acțiunea ocupă totuși un plan secundar. În centrul dramei se face loc discuției de principiu. În focul ei se ciocnesc interese, se dezvoltă caractere, se combat concepții înapoiate. Cu toate că nu e potențată de un real suport uman, discuția nu e seacă, declarativă, grație însăși sincerității în care se desfășoară dezbaterile și importanței problematice pe care o ridică. Adeziunea sinceră față de interesele obștești, interesul canalizat nu numai spre numărul zilelor-muncă, cît mai ales spre valoarea lor productivă,

spre *curajul* răspunderii, sînt preocupări care încep să frămînte tot mai mult conștiința colectivităților noastre și să transpară și în tipologia dramaturgiei noastre.

Ceea ce e regretabil e că pășirea spre acest nou orizont dramaturgic n-are continuitate în repertoriul pieselor într-un act.

Colectivistul nu este singurul personaj ce animă uriașa frescă a construcției socialiste din țară. Procese similare de creștere a conștiinței socialiste se consumă, cu alte tonalități, și în viața intelectualului nostru cîstit și, mai ales, în viața muncitorului. Trebuie să recunoaștem că, în această privință, piesa într-un act rămîne încă serios datoare.

Piese de genul *Capcanei* lui Liviu Ferencz, care încearcă cu succes discutabil să ilustreze lupta ce se duce pe șantiere împotriva elementelor descompuse, ce sabotează eforturile constructive ale muncitorimii, sau de genul *Cheii succesului* de V. Adrian și P. Crainic, care vrea să arunce opoziția satirei asupra deprinderilor birocratice, nu pot în nici un caz să suplinească și, mai puțin, să împlinească lacunele în această privință. Viața intensă și bogată a muncitorilor și intelectualilor noștri, cu noile lor preocupări, realizări, frămîntări și aspirații, oferă încă nespus de multe și variate izvoare de inspirație scriitorilor noștri de teatru.

\*\*\*

În afara lacunei semnalate în tematica repertoriului cu piese de mici proporții, întîlnim, după cum am observat, lucrări interesante, ceea ce ne duce la concluzia că realizările de substanțială valoare dramatică sînt întru totul posibile în cadrul miniatural al acestui gen scurt.

Oricum, semnalînd cu sublinieri puternice aceste lacune în tematica repertoriului de piese de mici proporții, trebuie să recunoaștem că situația literaturii dramatice (în domeniul pieselor într-un act) s-a îmbunătățit în ultima vreme. Pînă nu de mult, dramaturgia noastră arăta „genului scurt” dramatic, un interes sporadic. Amploarea crescîndă a mișcării noastre de amatori a determinat însă și sporirea crescîndă a acestui interes. Și sub imperativul creșterii mișcării teatrale de amatori, solicitarea continuă a fi încă, mai intens, adresată scriitorilor, acum în cadrul pregătirilor pentru noua competiție a tradiționalei bienale, la care sînt angajate zecile de mii de echipe de artiști amatori.

Cu atît mai mult solicitările sînt menite a fi luate în seamă, cu cît, după cum s-a văzut din fugara analiză a celor cîtorva piese de mai sus, varietatea formulelor și stilurilor dramatice nu e împiedicată a se desfășura, în ciuda cerințelor specifice — de economie maximă a mijloacelor tehnice, de construcție dramatică — ale genului. Dimpotrivă, cerința concentrării și esențializării poate prilejui o expresivitate artistică, adeseori mai direct eficientă decît cea cu dreptul larg al digresiunilor, pe care o prilejuiește drama de dimensiuni întinse. Și, la ce poate năzui mai cu ardore un scriitor, decît la bucuria de a-și vedea opera repede înțeleasă și prețuită în masele sutelor de mii de spectatori ai scenelor teatrale celor mai entuziaști însuși, ai scenelor pe care joacă artiștii amatori ?



V. Negrea

## GEORGE CALBOREANU



De statură potrivită — mai mult scund decât înalt —, bine împilant în pământ, George Calboreanu oferă celui care-l privește fără fard și grimă, o figură rotundă, din care se detașează fruntea bombată, nasul puternic și o gură tăiată energic. Trăsăturile sale degajă o impresie de asprime, de severitate. Este asprimea ce se întipărește pe chipul omului obișnuit să lupte și să învingă: pentru că George Calboreanu este un biruitor. Drumul lung și anevoios pe care a trebuit să-l străbată de la Turnișor — sat din apropierea Sibiului — și până la scena Teatrului Național din București, l-a făcut, ca să zicem așa,... pe jos: nici avere, nici rude bogate, nici cunoștințe sus-puse. Înarmat doar cu har și cu energie, George Calboreanu și-a tăiat singur calea, așa cum făceau mulți din cei care umblau pe drumurile deloc ușoare ale artei.

Într-un articol închinat lui George Calboreanu, puțin timp după Eliberare, un gazetar scria următoarele rânduri: „Ridicarea unui țaran constituie una din cele mai interesante experiențe umane. În îndârjirea pentru biruință a lui Calboreanu trebuie să vedem puterea de afirmare a țaranului român“.

Astăzi, când pentru fiii muncitorilor și ai țaranilor muncitori din țara noastră sînt deschise toate drumurile, ei putînd să se instruiască și să ocupe funcțiile cele mai de seamă în producție, în frontul cultural și în aparatul nostru de stat, entuziasmul gazetarului citat mai sus ne apare oarecum depășit. El exprimă însă în subtextul său realitatea unor timpuri de care ne despart doar cincisprezece ani; or, ascensiunea lui George Calboreanu s-a petrecut tocmai în acele timpuri. Cunoșcînd greutățile pe care a trebuit să le înfrunte, mizeria, morală și materială, pe care a suportat-o, realizăm cu mai multă ușurință figura predominantă a acestui actor, care abia în anii puterii populare și-a găsit deplina apreciere a capacității și talentului său, înaltul titlu de artist al poporului constituind una din dovezile cele mai elocvente ale acestei aprecieri.

Elevul lui State Dragomir la Conservatorul din Iași, dascăl înțelept și om de vastă cultură, George Calboreanu și-a însușit nu numai principiile realiste de interpretare (de unde și caracterul popular al artei sale), ci și principiile etice ale omului ce-și face din muncă un țel înalt. Acordînd o egală atenție rolurilor de comedie, cit și celor de dramă în care excelează, încurajînd dramaturgia noastră originală (în 1946, George Calboreanu arăta cu justificată mîndrie că a jucat pînă atunci în 365



de piese românești), actorul caută să-și perfecționeze din ce în ce mai mult arta sa, în ciuda unui repertoriu de o calitate uneori îndoielnică, în ciuda lipsurilor materiale pe care le-a dus și a peregrinărilor de la un teatru la altul.

Desigur, pentru un biograf, urmărirea cotidiană a vieții și activității artistice ale actorului de care ne ocupăm constituie un material deosebit de succulent. Pe portretist îl interesează mai mult concluziile vieții frământate pe care a dus-o George Calboreanu. Aceste concluzii le găsim pe scenă în întruparea eroilor pozitivi ai dramaturgiei noastre și sovietice, în idealurile și în lupta acestor eroi, în felul în care actorul reușește să transmită gândurile și sentimentele personajelor cărora le dă viață.

Verșinin din *Trenul blindat*, Berest din *Platon Krecet*, Iacob Istrati din *Recolta de aur*, Petru Arjoca din *Cetatea de foc*, sau Mihai Buznea din *Anii negri* sînt oameni care au cunoscut asprimile vieții, oameni ce au gustat din plin amarul unei orînduiri sociale nedrepte și care, din această cauză, au putut să vadă limpede cît este de necesară lupta dîră pentru instaurarea unei lumi noi. Este oare o simplă coincidență faptul că George Calboreanu a reușit să interpreteze cu atîta pregnanță aceste personaje? Desigur că nu. Nu găsim oare suficiente puncte comune între viața actorului și viața personajelor pe care le-am citat? Fără îndoială că da.

În interpretarea lui George Calboreanu, transformarea săteanului Verșinin, din gospodarul pașnic și analfabet, în luptătorul aprig și conștient pentru cauza celor mulți, a căpătat substanța pe care o dă jocului scenic cunoașterea profundă a vieții.

Același sprijin pentru arta sa l-a găsit George Calboreanu atunci cînd i-a dat viață bătrînului președinte de gospodărie agricolă colectivă, Iacob Istrati, puternicului Petru Arjoca, sau demnului și dîrzului Mihai Buznea, fii credincioși și apărători de nădejde ai clasei muncitoare. Cine l-a văzut în rolurile mai sus-amintite, cu greu poate uita imaginea sculpturală, cu relieful puternice și pline de vigoare, a eroului pozitiv de tip nou. Jocul concentrat și de o reală elevație a acestui actor a reușit să desprindă aceste personaje din canavaua textului dramatic, proiectînd în spațiu adevărate monumente. Dar aceste monumente nu depășesc niciodată dimensiunile umanului, și interpretarea lui George Calboreanu este cu atît mai convin-



În rolul lui Ștefan Vodă  
din „Apus de soare” de  
Barbu Pănuș



gătoare, cu cât ne vorbește despre oameni și nu despre supraoameni. De pildă, Mihai Buznea, eroul din piesa *Anii negri*. Plin de menajamente pentru bătrîna sa mamă, soț credincios și prieten devotat tovarășei sale de viață, tandru față de fiica sa și mîndru de felul cum și-a educat fiul, Mihai Buznea întrunește atributele unui om simplu și cinstit, ca atîția muncitori simpli și cinstiți din țara noastră. Măreția acestui om obișnuit o vom realiza abia în împrejurările luptei deosebit de grele pe care va trebui s-o ducă acest erou. Cunoscuta scenă a interogatorului, în care Mihai Buznea îl înfruntă pe șeful siguranței Puiu Gheorghian, cîștigă în intensitate și în forță dramatică nu prin lucrurile deosebite pe care le-ar spune eroul — replicile fiind aproape stereotipe —, ci prin puternicul clocot interior și prin dîrzenia cu care Mihai Buznea își apără convingerile sale și ale clasei din care face parte. Cu cămașa ruptă, obosit, așezat pe scaun cu fața spre public, Mihai Buznea, după ce a fost maltratat de către copiii siguranței, este acum relaxat. Ploii de întrebări cu care caută să-l încolțească Gheorghian, eroul îi răspunde calm, impasibil și monoton: „nu știu nimic, nu cunosc nici un Preda”. Nici confruntarea cu trădătorul Adrian, nici șantajul pe care-l face Gheorghian, punîndu-i la încercare sentimentele paterne, nici faptul că este pus față în față cu Maria, soția sa, nu-i schimbă atitudinea. Doar o ușoară vibrație a vocii, privirea oțelie a ochilor și mușchii, pe care acum îi bănuim încordați, ne arată puternica sa frămîntare interioară, dîrzenia sa ce crește din ce în ce mai mult. Vestea morții fiului său în finalul tabloului, departe de a-i slăbi voința, i-o pietrifică, imaginea lui Mihai Buznea — statuie a suferinței și a dîrzeniei — fiind coplesitoare. Prezentîndu-ne în această scenă, la început, doar aparențele înfrîngerii — schingiuit și la cheremul asupritorilor — actorul dezvăluie în final în persoana lui Mihai Buznea pe adevăratul învingător: învingător prin forța sa morală, prin puterea clasei din care face parte, învingător prin luciditatea pe care o dă unui om perspectiva clară a cauzei pentru care luptă.

La aceeași dimensiune umană îl interpretează George Calboreanu pe Ștefan cel Mare, bătrînul voievod al Moldovei. Actorul nu caută să epateze și nu se urcă pe soclu pentru a fi admirat. Iată-l stînd de vorbă potolit și spiritual cu jupînițele în curtea palatului; cald și mîngîietor cu Oana, tandru cu doamna Maria, prietenos cu pîrcălabii. Relațiile sale cu celelalte personaje sînt firești și apropiate. Dacă n-am ști că e voievodul Moldovei, am spune că în fața noastră se află un moșneag sfătos, simpatic și de treabă. În momentele în care însă interesele Moldovei intră în joc, Ștefan cel Mare se transformă radical, sub ochii noștri. În tonul solemn sau în

explozia de furie, în gestul energic cu care taie aerul și în privirea pătrunzătoare îl regăsim pe monumentalul erou legendar ce a înscris atâtea pagini luminoase în istoria patriei noastre. Impresionant în jocul actorului este firescul interpretării, a cărei forță de tipizare atinge o valoare aproape simbolică. În felul în care George Calboreanu își conturează personajul, realizăm chipul domnitorului, dar și pe cel al omului simplu; realizăm chipul părintelui țării, dar și pe cel al familiei, cele două planuri: cel mare, social, și cel intim, familial, suprapunându-se pînă la confundare. Aceasta este, de altfel, și o altă sursă a monumentalității jocului acestui actor care, în realizarea eroilor pozitivi, sudează organic destinul personajului cu cel al colectivității din care face parte. Pentru Iacob Istrati, interesele gospodăriei agricole colective și interesele familiei sale sînt totuna și apărînd unitatea familiei, el apără unitatea „colectivei” pe care o conduce. Pentru Verșinin, cauza revoluției nu este numai cauza proletariatului „în general”, ci este propria lui cauză, iar măreția vievodului Moldovei constă tocmai în felul în care se dăruiește problemelor obștești. Desigur, s-ar putea afirma că această sudură dintre viața personală și cea socială la personajele amintite este impusă de text. Cît de ușor ar putea fi trădată această sudură în cazul unei neînsemnate erori de interpretare! George Calboreanu exclude de la început posibilitatea acestei erori, prin modul judicios în care suprapune respirației textului propria sa respirație, prin echilibrul potențialului său afectiv cu care își încarcă fiecare acțiune, fiecare trăire scenică căpătînd un puternic relief.

Caracteristică pentru personajele pe care le interpretează George Calboreanu este extraordinara vitalitate a acestora. Fie că aceste personaje sînt pozitive sau negative, ele sînt caracterizate prin aceeași forță interioară (pentru care plinul de tristețe sau de bucurie nu se convertește niciodată în lacrimi sau efuziuni sentimentale), prin aceeași sete de viață. Pentru unele personaje, această sete de viață se manifestă pe planul aspirațiilor spre mai bine, actorul subliniind ideile generoase și punînd accentul pe sentimentele frumoase ale eroilor (Mihai Buznea, Ștefan cel Mare, Berest); pentru altele, mai mult pe planul meschin al necesităților primare (Knurov), sau altele imbinînd cele două planuri (Egor Buliciov). Teama de





moarte a lui Egor Buliciov, deși exprimată la nivelul ideilor, nu a fost păstrată de către actor nici un moment numai la acest nivel.

„Tatăl nostru... Nu... Nu-i adevărat! Ce fel de tată mi-ești tu dacă m-ai osîndit la moarte? Pentru ce? Fiindcă toți trebuie să moară? De ce? Ei și, n-au decît să moară cu toții! Dar eu de ce să mor?”

Din fiecare cuvînt rostit, spectatorul și-a dat seama — văzîndu-l pe Egor Buliciov în interpretarea lui George Calboreanu — de revolta morală, dar în același timp și organică, a acestui om împotriva morții. Protestului exprimat se adaugă cu vehemență protestul fiecărei fibre a organismului, evident în gestul dezordonat, în felul cînd energic, cînd timorat, cu care este accentuat fiecare cuvînt, în privirea halucinantă și tulbure, ca de sălbătăciune încolțită de urmăritori.

Imaginea lui Knurov din *Fata fără zestre*, pe care a realizat-o George Calboreanu, este deosebit de convingătoare prin justa proporționare a scării la care este prezentat acest individ. Pentru Knurov, plăcerea de a trăi se manifestă în acțiuni meschine, felul cum își plimbă vanitatea prin orașul provincial nereprezentînd decît o costumație transparentă a primitivismului său biologic. Setea lui de viață se manifestă carnal, iar actorul o redă admirabil prin grosolănia comportamentului său, prin ostentația cu care își exhibă burta — simbol al scopului existenței sale — prin subtila raportare la fizic a tuturor lucrurilor cu care vine în contact. În funcție de accentele pe care le distribuie actorul, această sete de viață poate căpăta admirația sau oprobiul spectatorului.

Cineva împărțea odată pe slujitorii scenei, din punctul de vedere al emisiunii vocale, în actori care cîntă, care strigă și care vorbesc. George Calboreanu nu cîntă. Asta nu înseamnă că vocea sa nu are muzicalitate. Dimpotrivă. Nu o dată, spectatorul a avut impresia că actorul se conduce după o partitură inspirată și îndelung chibzuită. Scena din *Apus de soare*, în care cei trei medici îi cauterizează rana lui Ștefan cel Mare, este edificatoare atît pentru interpretarea fină a textului lui Delavrancea, pe care o dovedește actorul, cît și pentru bogăția registrului său. Este evident că în *Apus de soare* — așa cum interpretează George Calboreanu — rugăciunea, din care se trece de altfel la o povestire de luptă, nu este pentru domnitorul Moldovei un suport moral de ordin mistic. Ștefan cel Mare se roagă, pentru ca să nu se vaye, iar subtextul cuvîntelor pe care le spune este cît se poate de laic: „Nu vreau să strig! Nu trebuie să strig! Domnitorul Moldovei nu are voie să strige!” Pentru a transmite această idee, actorul pornește de la tonul obișnuit, ca apoi să moduleze. Trecerea de la o gamă la alta, creșterea intensității vocii, pauzele ritmice dintre propozițiuni dezvăluie cu claritate și justete suferința și dirzenia lui Ștefan cel Mare. Spectatorul îl înțelege, participă la durerea lui și încearcă un puternic sentiment de admirație pentru curajul și puterea de stăpînire pe care o dovedește eroul.

Calboreanu nu strigă. Afirmatia pare hazardată, cu atît mai mult cu cît specificul vocii acestui actor este intensitatea. Temperament exploziv, Calboreanu trece cu ușurință de la tonul discret și simplu la tonul puternic și solemn, fără a crea discrepanțe sau imagini acustice false. În ridicările sale de ton, nu observăm nici efort și nici intenția de a vorbi pentru cei de la galerie. Exploziile sînt organice și firești, variațiile de inflexiune și de ton urmărind cele mai mici nuanțe



ale sentimentului, fără a altera tonalitatea generală a acestui sentiment. Vocea lui puternică și plină de rezonanță este expresia unor sentimente puternice, și oricât de tare ar rosti replicile, se impune aceeași concluzie: George Calboreanu vorbește. Vorbește firesc, simplu, fără emfază, fără grandilocvență.

Simpla apariție a lui George Calboreanu este capabilă să transmită acea impresie de plenitudine, caracteristică contactului cu o personalitate puternică. Să ne amintim de Berest din *Platon Krecet*. Cantitativ vorbind, rolul acesta nu are o întindere prea mare și exista desigur riscul ca, în bogăția tipurilor pe care le prezintă Korneiciuk, personajul acesta să fie estompat. În cele câteva scene în care apare, Calboreanu reușește să confere acestui personaj întreaga substanță pe care o cere economia dramei. Chipul secretarului regional de partid ne apare în adevărata sa amploare prin pasiunea pe care acesta o pune în rezolvarea treburilor obștești și ale fiecărui om în parte, prin experiența sa bogată ce-i permite să facă aprecieri prompte și juste, prin impresia de certitudine pe care o degajă fiecare acțiune și fiecare cuvânt pe care îl rostește.

Ceea ce realizează cinematografia cu ajutorul gros-planului — concentrarea atenției asupra unui personaj sau a unui detaliu — Calboreanu o face prin întregul său comportament, spectatorul urmărindu-i mersul, gesturile, privirea, ori de câte ori situația scenică cere acest lucru. Replicile pe care le rostește George Calboreanu capătă greutatea lucrului spus cu autoritate, iar în afirmarea sau negarea ideilor sau sentimentelor personajului, observăm cu osebire gravitatea și seriozitatea cu care personajele interpretate de acest actor privesc viața, pentru că George Calboreanu este prin excelență interpretul ideal al caracterelor puternice. Hamlet, Lear, Verșinin, Ștefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit, Vlaicu Vodă, Mihai Buznea sînt personaje de o deosebită forță interioară, sînt personaje de mare profunzime și complexitate, ce nu pot fi interpretate decît de un om profund și complex.

Din această cauză, creația lui George Calboreanu se situează mai ales pe culmile abrupte ale rolurilor de mare respirație umană și socială, și chiar atunci cînd drumul l-a dus pe tărîmul însoțit al comediei, el și-a păstrat aceeași alură energică a munteanului deprins cu urcușuri obositoare, aducînd cu fiecare personaj o fărîmă din viața plină și bogată pe care a dus-o.

Scenă din „Platon Krecet” de A. Korneiciuk



## Rolul creator al criticii teatrale

Critica teatrală are un rol creator. De aceea, ea nu trebuie să se limiteze la relatarea și difuzarea unor păreri despre un spectacol, cu scopul de a-l populariza sau de a-l îndepărta din câmpul de interes al publicului; ea trebuie să și contribuie, dacă nu la procesul de elaborare, în orice caz la procesul de desăvârșire artistică a spectacolului. Așa fiind, liniile de acțiune ale criticii dramatice se ramifică în trei sensuri: a) spre lămurirea marelui public asupra fenomenului spectacol; b) spre indicarea valorilor și greșelilor spectacolului și analizarea lor obiectivă, în folosul creatorilor lui — autori, actori, regizori, scenografi etc. — care, fie că vor putea trece la îmbunătățirea spectacolului analizat, fie că vor ține seamă de semnalările criticii, pentru a ocoli greșeli similare în realizarea spectacolelor viitoare; c) spre dezlegarea problemelor de bază ale fenomenului teatral, în cadrul statului nostru democrat-popular.

Din aceste cerințe se poate înțelege cât de mare este răspunderea unui critic teatral, cât de însemnată este misiunea lui, și mai ales cât de periculoasă și de derutantă poate fi o poziție greșit luată de către un critic față de oricare dintre cele trei elemente care oglindesc rolul creator al criticii teatrale. Și aici se pune în plin problema principalității unei critici teatrale. Dacă un critic teatral se supune influențelor sau intereselor individuale sau de grup, dacă ideile preconceptuate îl împing pe calea subiectivismului, atunci, și public, și creatori de spectacole, și însăși cauza teatrului nostru în general vor avea de suferit.

Personal, socotesc că un critic dramatic nu trebuie să se mulțumească numai cu vizionarea spectacolului (și nici doar cu citirea — înainte sau după spectacol — a textului reprezentat). Un critic dramatic trebuie să cunoască tot procesul de dezvoltare al unui spectacol, toată truda profesională a actorului, toate împrejurările prin care fenomenul scenic se dezvoltă sau e frânat din pricina condițiilor materiale, a condițiilor de loc, de atmosferă în colectiv etc. Necunoscând aceste elemente, criticul va putea mai greu să judece munca de creație și să dea sfaturi. Cunoscând însă întreg procesul de realizare artistică a unui spectacol, cunoscând toate condițiile de muncă profesională și de organizare a muncii de punere în scenă, e neîndoios că un critic dramatic va putea să facă față din plin celor trei categorii de îndatoriri legate de funcția lui.

Am trăit și epoca criticii dinaintea lui 23 August. Am și scris critică dramatică. Am și suportat-o, fiindcă eram și scriitor dramatic. Între critica de atunci și cea de azi este o distanță ca de la soare la pământ. Îmi aduc aminte, zîmbind, de expresii ca: „drăgălașa actriță...” — „nemaipomenita creație” — „seara de ris”... — „tot ce avea Capitala mai select”... sau aprecieri ca „rușinea literaturii dramatice românești...” (cam așa ceva, scris de criticul teatral de la „Cuvîntul” sau „Curentul” — nu-mi aduc bine aminte — despre *Titanic Vals*). Acesta era tonul general al criticii, în perioada aceea, perioadă în care Iosif Nădejde, Liviu Rebreanu, Mircea Ștefănescu, Tudor Șoimaru etc., în luptă cu mentalitatea salonardă a timpului, făceau o eroică și memorabilă notă discordantă.

Ca realizator a destul de multe spectacole și în trecut, dar mai ales după Eliberare, am fost criticat și am fost lăudat, și pe drept și pe nedrept, și pe temeiuri principiale și pe temeiuri subiectiviste. Din toate am avut de câștigat, fiindcă atunci (și de cele mai multe ori) când la baza criticilor existau bună-credință, competență și știință, îmi însușeam criticile cu bună-credință, cu competență și cu știință. Când la baza lor nu existau nici bună-credință, nici competență, nici știință, eu le întîmpinam totuși cu străduința de a ști, de a le privi cât mai competent și cu bună-credință. Și tot învățam ceva!

Mi s-a întâmplat de multe ori ca, la același spectacol, să fiu apreciat favorabil de un critic, nefavorabil de altul, și aproximativ de alții. O unitate de păreri m-ar fi interesat numai atunci când aș fi fost eu însumi convins că spectacolul meu e „excepțional”. Aș fi fost, în acest caz, dornic de cronici „excepționale”. Îmi dădeam însă seama, dincolo de varietatea aprecierilor critice, că fiecare îmi poate fi folosită, cu observațiile ei, cu stilul ei, cu argumentările ei, și mă sileam, în avantajul meu, să le unesc pe toate într-un ansamblu critic, nu culegînd doar ce-mi convenea, ci, din contra, aprofundînd într-o serioasă meditație și ce nu-mi convenea.

Am avut, așadar, prilejul să constat deseori forța constructivă a criticii de astăzi. Îmi dau seama că ea s-a impus ca un factor de mare importanță în procesul de dezvoltare al teatrului nostru revoluționar. Mă întreb însă, de ce criticii dramaticei se limitează la lectura textului (fie înainte, fie după premieră) și la vizionarea primului sau unuia dintre primele spectacole? De ce, ca activiști ai unei puternice instituții cu caracter de continuitate, nu se supun și obligațiilor de control în continuare? De ce, de pildă, după ce criticii dramaticei care au văzut spectacolul *Surorile Boga* la Constanța, și l-au apreciat, cu argumente principiale, ca un spectacol în bună măsură realizat, nu s-au sesizat de nota din 2 octombrie 1959, din revista „Contemporanul”, care pe drept cuvînt, referindu-se la spectacolul cu această piesă pe scena Teatrului „C. Nottara” din București, relatează următoarele: „Reprezentarea dată în București cu *Surorile Boga* de H. Lovinescu a fost sub nivelul premiei pe țară, prezentată de teatrul constănțean cu câteva luni înainte”? De ce criticii dramaticei, ca ajutători ai teatrelor, ai oamenilor de teatru, ai publicului, nu s-au alarmat de acest adevăr și nu au cercetat cauzele apariției lui? Este un exemplu, care pe noi, cei de la Constanța, de pildă, ne-a pus în derută. Nu se poate oare întîmpla un accident pe linia reprezentării în serie a unui spectacol, și atunci nu este obligată critica dramatică să descopere cauzele, să le explice și să determine înlăturarea lor? Spectacole, chiar de valoare, se degradează sau cîștigă de-a lungul reprezentării lor. Analiza critică inițială marchează, în acest caz, doar un punct de plecare. Fenomenele de degradare sau de desăvîrșire nu se cuvin și ele observate, pentru a se putea trage concluzii definitive asupra spectacolului și făuritorilor lui?

Mai sînt probleme care se pot pune în legătură cu critica teatrală. Am abordat mai sus prea puține dintre ele. Dar există una, peste care, cred, nu se poate trece: critica dramatică în publicațiile din regiuni. Iată un tărîm aproape nedestelenit, deoarece în afară de cîteva centre culturale importante, în frunte cu Iașul și Clujul, majoritatea ziarelor sau revistelor din orașele, mai mari sau mai mici, avînd teatre de stat nu dau importanța cuvenită criticii dramatice competente și obiective, după cum nu dau importanță prea mare, în coloanele lor, problemelor de teatru în general. Este o lipsă, care se cere înlăturată în această strălucită epocă de sprijinire a artelor. Ajutorul ziarelor și revistelor centrale este indiscutabil, dar el vine, în chip firesc, cu întîrziere. Cît de eficientă ar fi însă pentru noi, o critică născută din observația atentă și imediată a muncii profesionale și a procesului de creație artistică al unui spectacol, o critică a vieții teatrale locale, consecventă, beneficiind de o rubrică permanentă în ziarul regiunii.

Val. Mugur

## Critica să urmărească spectacolele și după premieră

Mărturisesc că am fost surprins, dar am apreciat ca pozitivă inițiativa revistei „Teatrul”, de a ne chema pe noi, oamenii de teatru, să ne spunem părerea despre critica dramatică. O discuție din care să se constate modul în care actorii și ceilalți creatori ai unui spectacol primesc și privesc critica dramatică, era acut necesară. Cred că și critica de teatru — ca de altfel orice activitate creatoare — este util să fie comentată și analizată de cei pe care ea îi vizează și ajută, adică de cei care contribuie efectiv la realizarea unui spectacol.

Critica dramatică, în anii care au urmat Eliberării, a căpătat ponderea necesară în viața teatrală a patriei noastre, și faptul că azi ne mîndrim cu succese în dramaturgie, relevă oportunitatea și competența cu care s-a achitat de dificila sarcină de îndrumare și sprijinire a lucrărilor de teatru.

Dar nu despre lucrările dramatice vreau să vorbesc, ci de critica spectacolului de teatru, cu toate că sînt inseparabile: spectacolul fiind o transpunere în imagini scenice vii, concrete, dar întrucîtva efemere, a unui text. Apreciată în raport cu critica lucrărilor dramatice, critica spectacolului de teatru a rămas ceva mai în urmă. Cauzele rămîinerii în urmă sînt destule, dar cea principală mi se pare a fi că majoritatea criticilor nu cunosc în amănunțime actul creator al spectacolului și, lucru mai grav, îl urmăresc cu suficientă superficialitate. Mi se pare că vizionarea unui spectacol, doar o singură dată, este neîndestulătoare — și sînt destui critici care fac acest lucru. Spectacolul de teatru, cred eu, are drept caracteristică înconstanța. Un spectacol cu aceeași piesă se diferențiază întrucîtva de precedentul și de cel care-l urmează. De aceea, găsesc că e necesar ca vizionarea unui spectacol de către critici să fie făcută de cel puțin două ori, pentru că se întîmplă foarte adesea ca păreri formate într-o seară să fie infirmate în seara următoare. Este de la sine înțeles că înconstanța nu e recomandabilă, dar este inerentă aproape oricărui spectacol, citeodată chiar celui în care interpretii sînt artiști consacrați.

Am citit cronici dramatice în care m-au surprins uneori tonurile prețioase și voit docte, altele construcții alambicate și prolixitatea exprimării ideilor, fără să rămîn cu ceva substanțial din ele, fără să ajung a învăța ceva din ele.

N-aș vrea să cred că sub prețiozitate și exprimări alambicate unii critici își ascund sărăcia sau lipsa de claritate a ideilor ce vor să exprime.

Am admirat în schimb cronicile limpezi, în care contradicțiile, echivocurile, prețiozitățile etc., n-au găsit găzduire și am învățat din ele. Am admirat cronicile care se ocupă de textul piesei, dar nu neglijează deloc și transpunerea lui în imagini scenice, acordîndu-i aceeași atenție. Sînt însă destui cronicari dramatici care expediază spectacolul ca pe ceva minor, derivat. În cîteva observații aproximative, descriptive și, în cel mai bun caz, reduse la cîteva adjective, este analizată munca de creație a realizatorilor spectacolului.

Asemenea cronici mi se par lipsite de condescendență față de efortul creator, iar pe cronicar îl consider incompetent. Observațiile de genul: „Interpretarea este bună“ sau „Interpretul a găsit nota justă a rolului“ nu ajută cu nimic pe nimeni, relevînd fie lipsa de dragoste, fie, mai grav, un bagaj redus de cunoștințe în materie.

Cronica dramatică, de altfel ca orice articol de critică, socot că trebuie să fie constructivă, să constituie un îndreptar prin justețea, competența și oportunitatea cu care-i făcută, să stimuleze autocritica. Cronicile superficiale împiedică acest lucru, umplu într-o revistă un spațiu care ar putea fi mai judicios folosit.

Nu cred că greșesc cînd afirm că odată apărută o cronică la un spectacol, unii cronicari pare că se simt absolviți de orice obligație și consideră că și-au făcut datoria. Întreaga lor atenție ei și-o îndreaptă către alte spectacole, pe care, iarăși, le abandonează imediat după cronică.

N-am prea întîlnit critic teatral care să urmărească rezultatele activității sale, care adică, să revadă spectacolul odată analizat de dînsul și să caute a verifica dacă și în ce măsură scăderile relevate au fost lichidate. De asemenea, n-am prea întîlnit în presă cazuri în care un cronicar să revină asupra unei cronici anterior publicate și să releve îndreptările aduse spectacolului criticat sau, dacă n-au fost lichidate scăderile, să determine o întîlnire cu colectivul spectacolului și să se consulte cu acesta. (În general, cred că ar fi foarte interesant dacă criticul de teatru s-ar întîlni cu colectivul de interpreți, imediat după apariția cronicii, pentru a-și împărtăși mai pe larg impresiile. Chiar dacă unii interpreți s-ar dovedi refractari, pe moment, la criticile aduse, este imposibil ca ele să rămînă fără ecou.)

Criticul, ca și medicul constată subrezențiile și încearcă să le lecuiască. Cu o deosebire: medicul primește pacienții, criticul se duce la spectacol. Medicul prescrie rețete care tămăduiesc bolile curabile, criticul nu dă soluții — cu toate că de multe ori ar fi binevenite — dar lansează observații și constatări de ansamblu și



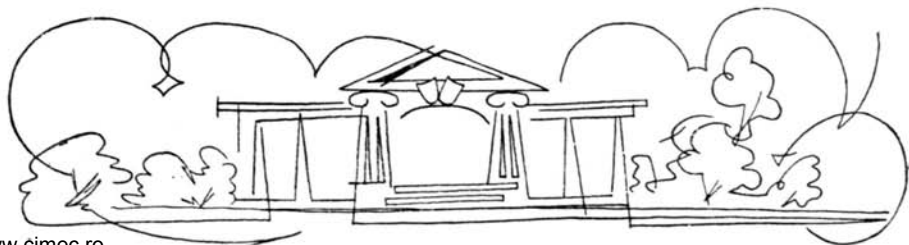
de amănunt, care, dacă sînt judicious făcute, ajută mult. De ce n-ar urmări și criticul, ca și medicul, efectul tratamentului administrat? De ce să nu se apropie cu toată dragostea de spectacol și să-l socotească un produs la a cărui finisare și perfecționare trebuie să contribuie? Eu cred că dacă unele spectacole continuă să fie deficitare și după apariția cronicilor care-l analizează, o parte din vină o poartă și cronicarii dramatici, din cauza nepăsării cu care tratează un spectacol, după ce l-au analizat o singură dată.

Dacă teatrele bucureștene se bucură, de fiecare dată cînd prezintă o premieră, de atenția cronicarilor, teatrele din regiuni sînt deseori lipsite de această bucurie. Teatrul de Stat din Ploiești, care se află cel mai aproape de București, este destul de rar vizitat. Avînd în vedere distanțele, mă întreb: cît de des sînt vizitate teatrele din Baia Mare, Oradea sau Botoșani?

Consider tot ca o lipsă de atenție și faptul că foarte rar, în cronici, sînt luate în discuție dublurile din spectacole, deși se întîmplă uneori ca dublura să fie mai aproape de personaj decît titularul rolului. De ce să fie dublura tratată drept o cenușăreasă? N-ar fi rău să se consacre și dublurilor cîteva fraze într-un marginal sau, poate în revistele de specialitate, o rubrică intitulată „dubluri”, rubrică în care să se analizeze periodic și munca actorului distribuit al doilea sau chiar al treilea într-un rol.

Spectacolul de teatru are și prețul și neajunsurile efemerității. Viața lui este direct proporțională cu timpul de manifestare. Și dacă vrem ca, peste ani, să rămînem cu ceva mai mult decît cu niște vagi idei în legătură cu modul în care a fost prezentat, cronicile de azi trebuie să-l analizeze ceva mai atent, trebuie să insiste mai mult asupra oamenilor care-l creează.

*Toma Caragiu*



Paul Langfelder

## SCHILLER ȘI ROLUL EDUCATIV AL TEATRULUI



Cînd Friedrich Nietzsche l-a „lichidat“ pe Schiller, denumindu-l fără multă vorbă și fără comentariu „gornist al moralei“, s-a produs o cotitură hotărîtoare în părerea de pînă atunci a burgheziei despre Schiller. A fost destul ca acest cuvînt să fie lansat, pentru a se oferi burgheziei argumentul lepădării de cultul lui Schiller, devenit de mult pentru ea o povară de nesuferit. Înainte de 1848, burghezia germană avusese cel mult o scurtă tresărire revoluționară, după care însă o pătrunsese teama de proletariat și începuse a năzui mai mult ca oricînd la o înțelegere cu nobilimea. Ideile de libertate ale lui Schiller, despuiate de valoarea lor ideologică și de virulența lor politică, îi foloseau destul de bine burgheziei pentru a-și acoperi cu ele propria-i rușine. De aci, manifestațiile zgomotoase iscate în jurul lui Schiller acum o sută de ani — cu prilejul centenarului nașterii poetului —, manifestații burgheze la care Marx și Engels refuzaseră să asiste, luîndu-i-o în nume de rău prietenului lor Freiligrath<sup>1</sup>, care participase la festivități.

Erau totuși vremuri relativ onorabile pentru burghezie, cînd ea mai avea pudoarea de a încerca să acopere cu un steguleț al libertății, trădarea propriilor ei idealuri politice. Odată cu trecerea la perioada imperialistă însă, burghezia se pregătea să renunțe și la cuvîntul *libertate*, chiar așa cum îl folosisese — golit de sensul lui adevărat — și, odată cu aceasta, a fost și marele Schiller zvîrlit la fier vechi. Întocmai ca și în legătură cu alte valori, Nietzsche zvîrlit și aici, la vreme, cuvîntul de ordine. Fu deajuns să fie îmbrățișat pe față amoralismul, pentru ca Friedrich Schiller, luptător cunoscut pentru promovarea valorilor etice, să fie lesne desființat și etichetat cu dispreț, drept „gornist al moralei“. Tradiția stăruia încă

<sup>1</sup> Ferdinand Freiligrath, poet democrat german (1810—1876).

prea adine, pentru a se putea hotărî cu ușurință a-l înlătura cu totul din stima lor; de aceea, ei au încercat doar să-l înțeleagă, să-l interpreteze într-alt chip. În opoziție cu Nietzsche, care nu vedea în Schiller decât un militant pentru morală, socotind această trăsătură drept însușire negativă, ei tindeau să-l înfățișeze pe poet ca pe un crainic al estetismului, la care și noțiunea de libertate — cuvântul începuse a-i speria și pe dinșii — s-ar fi cerut luată în sens pur estetic, cu totul desprinsă de politică și de morală. Vedea ei oare mai departe decât Nietzsche? Presimțeau ei oare, de pe atunci, că va veni o vreme în care clasa lor va avea din nou nevoie — în scopuri demagogice — de cuvântul *libertate*?

În timp ce o parte a burgheziei se lepăda pe față de tradiția ei clasică — așadar, și de Schiller —, iar alta o mai trăgea după sine ca pe o împovărătoare rezervă (nu poți niciodată ști la ce e bună), moștenitor al clasicității germane se afirma proletariatul, înțelegându-se prin literatură clasică, literatura de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și de la începutul celui de al XIX-lea, dar înainte de toate operele lui Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Engels prevăzuse că nu burghezia, ci proletariatul va prelua moștenirea culturii clasice germane și, cam pe la începutul perioadei imperialiste, când Nietzsche îl lichidase „definitiv” pe Schiller, Franz Mehring începea cercetările sale marxiste și, odată cu acestea, folosirea operei lui Schiller în lupta de clasă a proletariatului.

Căci tocmai ceea ce, în concepția amoralistului Nietzsche, îl făcea pe Schiller inacceptabil, devenea drag și de preț proletariatului: lupta lui Schiller pentru promovarea valorilor etice, purtată cu cele mai alese mijloace estetice. Chiar dacă valorile etice constituiau îndeobște o noțiune vagă, ele aveau pentru Schiller, ca și pentru ceilalți scriitori clasici germani, un conținut adinc: era ideea de umanitate, năzuința către o deplină și liberă dezvoltare a personalității, armonia dintre individ și societate. Acest ideal era îndreptat către viitorul îndepărtat, el nu putea fi înfăptuit de orînduirea feudal-absolutistă în descompunere din timpul lui Schiller, și nici de cea capitalistă care i-a urmat. Ceea ce Schiller nu putea ști — deși doar patruzeci de ani despart moartea lui de apariția „Manifestului Partidului Comunist” — era faptul că orice umanism de pînă atunci trebuia să se înalțe pînă la umanismul socialist științific și, prin lupta și izbînda proletariatului, să devină realitate.

Viața lui Schiller (1759—1805) s-a desfășurat în limitele celei mai jalnice perioade din istoria Germaniei. Perioada Germaniei sfîrtecate în sute de state mijlocii, mici și minuscule, care — după cum spune Engels — formau „o unică masă vie de putregai și de decădere abjectă”. În contrast cu alte state, de mult unificate din punct de vedere național, cum erau Anglia și Franța, în Germania aceasta îmbucătățită nu se putea dezvolta o burghezie puternică și revoluționară. „Întreg poporul era pătruns de un spirit jalnic de tarabă, meschin și servil”. „Națiunea nu mai avea nici măcar atîta putere cîtă ar fi fost necesară pentru înlăturarea cadavrelor în putrefacție ale instituțiilor moarte” (Engels)<sup>2</sup>.

În condițiile absolutismului feudal nu era cu putință ducerea unei lupte politice fățișe; singură literatura se bucura de o anumită libertate de mișcare.

Teatrul era, dintre toate formele literare, cel care putea pătrunde mai adinc în popor. Pînă și orașele mai mici dispuneau nu arareori de scene proprii, permanente, și alături de acestea, numărul formațiilor ambulante nu era deloc de disprețuit. Publicul era alcătuit din toate păturile sociale. Influența teatrului întrecea cu mult pe cea a cărții tipărite, fapt care l-a îndemnat pe Lessing să încerce a pune teatrul în slujba educării poporului. Schiller dezvoltă, la rîndul său, în chip strălucit acest punct de vedere, încă în prima sa lucrare estetică „Despre teatrul german actual” (1782), apărută cu mult după prima lui piesă *Hoții*, iar doi ani mai tîrziu (1784), în cuvîntarea căreia avea să-i dea titlul grăitor: „Scena privită ca instituție morală”.

Teatrul german din acea vreme se afla într-o stare destul de proastă. Schiller vorbește despre „trupele teatrale germane, nemăsurat de multe, alcătuite fie din gîndul disperat al jucătorului de noroc ruinat, fie din ursita oarbă, precum atomii lui Epicur”<sup>3</sup>. Doar ici și colo, izolate, unele trupe dovedeau străduințe artistice mai serioase. Tînărul Schiller cutează totuși să promoveze ideea că teatrul ar trebui să devină cel mai de seamă for al luminării poporului, o școală a înțelepciunii practice. El avea atît de mult în vedere nu ceea ce era, ci ceea ce s-ar fi convenit

<sup>2</sup> K. Marx—Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.S.P.L.P. 1953, p. 271.

<sup>3</sup> În prospectul revistei „Thalia renană”, 1784.

sa necesitate să fie teatru, încît urmărea cu adîncă emoție cel mai mizer spectacol al celei mai mizere trupe de actori ambulanți. Prietenul lui Schiller, Streicher, ne relatează astfel reprezentarea de către un teatru ambulant a piesei lui J. C. Brandes, *Ariadna din Naxos* :

„Că spectacolul era pe cît de sărăcăcios pe atît de ridicol, se putea vedea din amănuntul că vasul care venea să-l ia pe Theseu, avea zugrăvite pe el două tunuri, iar tunetul care însoțea azvîrlirea Ariadnei de pe stînci era produs de golirea unui sac plin cu cartofi într-un ciubăr imens. Meyer și prietenii lui găsiră aci un bogat prilej de a face haz și, rîzînd, luau tot ce vedeau în zeflemea. Schiller însă urmărea, privind adînc și serios, pierdut cu desăvîrșire, tot ce se petrecea pe scenă, de parcă nu mai văzuse sau vedea pentru ultima oară ceva asemănător. Chiar și după ce se sfîrșise melodrama, observațiile celorlalți abia de izbuteau să-i smulgă un zîmbet fugar, căci se vedea limpede că nu se despărțea bucuros de dispoziția care pusese stăpînire pe el“.

Schiller nu a arătat niciodată îndoială cu privire la adevărul că scopul major al teatrului este cel educativ, așa cum nu se îndoia defel nici de faptul că acest scop poate fi atins numai cu mijloacele proprii operei de artă, adică cele estetice.

Opera de artă trebuie să se desfășoare după propria ei determinare, așa fel încît eficacitatea morală — nelipsită niciodată în considerațiile lui Schiller — să reiasă din însăși natura lucrurilor (acțiune, caractere etc.), nesilită și pe deplin.

Teatrul trebuie să prilejuiască o desfătare artistică. Concepția lui Schiller despre felul acestei desfătări este determinată de idealurile sale de umanitate. El o vede în libera și armonioasă deșteptare și desfășurare a tuturor resurselor sufletești de care dispune spectatorul — ale gîndirii, ale puterii lui de înțelegere și ale sensibilității lui — individul trebuind să fie înălțat deasupra propriei sale condiții, iar limitele individualului să fie lărgite pînă la cele ale umanității.

De aceea, teatrul se cere a nu fi o copie a realității, ci să dezvăluie adevărul, adică legea interioară și adeseori ascunsă a realității. Rolul teatrului este să descopere arcul nevăzut al realității, să depene în fața spectatorului ghemul numeroaselor întîmplări neprevăzute din realitate, așa fel încît să devină vizibil firul legității acestor întîmplări.

Încă în prima sa lucrare teoretică (mai sus amintită) despre problemele teatrului, Schiller dezvoltă principii estetice de cea mai mare însemnătate. Dramaturgul poate reda cel mult o fracțiune din realitate, dar această fracțiune să fie de o asemenea calitate, încît ea să poată înlesni înțelegerea deplină a întregului. Din fragmente izolate să se poată contura o întreagă lume. Schiller ilustrează astfel această cerință : omul să stea în fața universului, întocmai ca furnica în fața unui mare palat. Ea nu vede decît o parte a clădirii, dar realizează — în limitele părții văzute — întregul ei. Schiller cere scriitorului să zugrăvească imaginea fragmentului de realitate, în același chip : fragmentul zugrăvit să reproducă în mic și să facă vizibilă minții cea parte a realității nevăzută de ochiul nostru.

Dar nu numai atît. Dramaturgul să pună în lumină lumea, nu doar așa cum este, ci și așa cum va fi cîndva. Nu ajunge să copiezi lumea, oricît de aproape de adevăr ai face-o, căci : „La cea mai fidelă copie a naturii, chiar dacă ochii noștri ar urmări-o cît de departe, se va pierde providența care-și va pune pecetea poate abia în veacul următor pe opera începută în veacul nostru“. Prin providență, Schiller înțelege *mersul istoriei*, cuvîntul *natură* fiind aci sinonim cu *realitate*.

Aceste principii estetice, dezvoltate de Schiller în scrierile din tinerețe, poetul nu le-a părăsit niciodată și niciodată n-a încetat să aibă în vedere rolul educativ al artei. Totuși, în diversele sale perioade de creație, unele șovăieli îl cuprind cu privire la *modul* în care teatrul și arta trebuie să-și îndeplinească misiunea lor educativă.

Primele lui piese de teatru (*Hoții*, *Conjurația lui Fiesco la Genova*, *Intrigă și iubire*) sînt puncte culminante întîrziate ale curentului „Sturm und Drang“ : o pornire nestăvilită, îndreptată împotriva orînduirii sociale feudal-absolutiste, de o mare ascuțime critico-socială, care nu se sfîia să împletească nemijlocit faptele zilei în firele pieselor de teatru. Cum însă această furtunoasă mișcare îndreptată împotriva epocii nu putea găsi, în lipsa unei clase revoluționare, ecou, curentul „Sturm und Drang“ nu putea trece de la idei rebele la idei revoluționare. El măsura just jосnicia prezentului, dar nu știa cum s-o înfrîngă. Necunoașterea unei căi de ieșire, iată cauza eșuării acestei mișcări. Cît de fără ieșire era ea, ca și cea pe-rioadă însăși, reiese și din faptul că în *Hoții*, eroul nu se prăbușește nici măcar în mod tragic, ci se tirăște fără demnitate în fața societății pe care vroia s-o răstoarne, că Schiller n-a putut găsi un deznodămînt potrivit nici pentru *Fiesco*,



fapt care l-a determinat să schimbe de câteva ori, și asta în chip contradictoriu, finalul ambelor bucăți.

Dramei *Intrigă și iubire* îi urmează *Don Carlos*, o renunțare la critica socială directă, pînă și în formă, trecind de la proza impetuoasă la rigurosul iamb pentametric.

*Don Carlos* era o renunțare la apropierea de realitate. Apare însă aici, față de lipsa de perspectivă a „Sturm und Drang”-ului, o perspectivă, și încă cea mai vastă: proclamarea ideii de umanitate și de „cetățenie a lumii”. Marchizul de Posa, eroul din *Don Carlos*, este denumit de Schiller „cetățean al lumii”, pentru că se ridică împotriva oricărei asuprii a unui popor de către un alt popor, pentru că el, spaniol, luptă pentru drepturile Țărilor de Jos, încălcate de spanioli. Aceste idealuri erau însă atît de îndepărtate de mizera realitate, încît Schiller nu vedea punțile care ar duce la ele. Le putea proclama, dar nu putea indica drumul spre înfăptuirea lor. Mizeria stărilor sociale din Germania, atît de sugestiv descrisă de Engels, îl împiedica pe Schiller să dea, în operele sale dramatice de pînă atunci, expresie acelui principiu estetic, foarte de timpuriu enunțat, potrivit căruia adevărul social se cere împerecheat cu perspectiva viitorului. Primele lui piese înfățișau adevărul social, dar nu și o perspectivă; în *Don Carlos* este prezentă cea mai vastă perspectivă, dar lipsește, cum însuși Schiller recunoaște autocritic, realitatea.

Schiller, care situa la mare înălțime responsabilitatea scriitorului și atribuia teatrului cele mai înalte țeluri, era nemulțumit de sine însuși. Mai mult de un deceniu desparte *Don Carlos* (1787) de următoarea sa lucrare dramatică, trilogia *Wallenstein* (1798—1799). Scriitor de teatru, înainte de orice, Schiller părăsise cu totul în acest răstimp activitatea sa dramaturgică.

El se străduia să ajungă în schimb la certitudinea valabilității principiilor profeseate în legătură cu creația artistică. Studiile sale priveau de aceea, îndeosebi, istoria și filozofia; tot în acest răstimp și-a elaborat scrierile amănunțite privitoare la problemele de estetică. Dar și în acest domeniu, stările sociale din Germania, contrastul dintre idealurile mult prea înaintate la care aspira și mizera realitate, îl împiedicau deocamdată pe Schiller să ajungă la soluții valabile.

El rămîne așadar să-și dezvolte și să-și sublinieze ideile în legătură cu rolul educativ al artei. Lucrarea lui sistematică, de căpetenie, despre probleme sociale și estetice (terminată în 1795), poartă de fapt titlul *Despre educația estetică a omului*. Schiller salutase la început cu entuziasm revoluția franceză; i-a aprobat și mai tîrziu principiile, dar numai ca principii ale rațiunii. I-a lipsit însă înțelegerea care să-l ajute a vedea în luptele partidelor și fracțiunilor din Franța antagonismele sociale. A respins de aceea, cu desăvîrșire, pozițiile iacobine. Lucrarea sa teoretică de căpetenie reprezintă astfel o încercare de a pune în practică principiile idealizate de revoluția franceză, ocolind calea revoluționară.

Concepțiile lui Schiller despre sarcinile educative ale artei se sprijineau în vremea aceea pe filozofia kantiană. Schiller făcea o deosebire riguroasă între domeniul naturii, realitate sau sensorialitate (unde ar domni exclusiv legea necesității), și domeniul rațiunii, unde se afirma libertatea. Rațiunea avea, pentru el, legile ei proprii, cu totul independente de cele ale naturii; aceasta, deoarece nu vedea cum s-ar putea ajunge de la realitatea meschină la principiile rațiunii. Schiller intercalase între aceste două domenii imperiul frumosului și al artei, a căror misiune ar fi să înnobileze sensorialitatea într-atît încît să fie aptă de a se supune legilor rațiunii. O atare înobilare a sensorialității nu ar putea — după opinia poetului — să fie atinsă de artă prin conținut, ci numai prin frumusețea formei.

În scrierea sa *Despre educația estetică a omului*, Schiller aplică aceste concepții la doctrina lui despre stat și societate. (El nu făcea încă o distincție netă între noțiunea de *stat* și cea de *societate*.) Poetul conferă educației estetice misiunea de a înlesni trecerea de la statul impus de nevoi, sau statul natural, cum denumește Schiller statul feudal-absolutist al timpului său (fiindcă nu omul l-a ales în mod liber, după legile rațiunii, ci i-a fost impus cu sila), la statul rațiunii, a cărui sarcină ar fi să garanteze deplina și libera dezvoltare a personalității. Schiller așeza, așadar, educația estetică în locul revoluției, socotea că poate ocoli căile revoluționare prin artă. În fond, realizarea idealurilor sale umanitare, a statului rațiunii, îi apărea pe atunci lui Schiller atît de îndepărtată, dacă nu imposibilă, încît își situa aceste idealuri cu totul în afara realității și le transpunea într-un imperiu confuz al aparențelor frumoase. Între ideal și realitate, i se părea lui, ar curge un rîu adînc și larg, peste care nu se poate întinde nici o punte și

pe care nu plutește nici o luntre; faptele concrete sau acțiunea nu ar contribui la împlinirea nici unui ideal.

Aceste concepții estetice, Schiller le-a dezvoltat într-o vreme în care suspendase cu totul activitatea sa de dramaturg, iar creația sa poetică se rezuma numai la poezii filozofice. Mai târziu, Schiller s-a dezis în chip categoric de ele. Concepțiile acestea nu au înfruntat cu nimic opera sa dramatică, rolul ei educativ fiind întotdeauna determinat de conținut și tendință. Cu toate acestea, concepțiile amintite sînt înfățișate în chip absolut — de către istoricii literari burghezi și revizionisti — ca reprezentînd estetica schilleriană, pentru a-l putea astfel pecetlui ca pe un apărător al estetismului pur.

O asemenea interpretare izolată a scrierilor sale estetice din această perioadă ne oferă un fals portret al lui Schiller. Ea face abstracție de principiile sale estetice și de concepția despre lume, care stau la temelia dramelor sale de maturitate (de la 1798 pînă la sfîrșitul vieții lui), adică: *Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Fecioara din Orléans*, *Logodnica din Messina* și *Wilhelm Tell*. În ele se vede influența pozitivă exercitată asupra gândirii poetului de către revoluția franceză. Printre altele, însemnătatea unificării Germaniei îi apare lui Schiller în prim-plan, fără ca prin aceasta el să fi renunțat vreodată la idealurile sale mult mai înaintate, precum umanismul, „cetățenia lumii“. Trei din dramele pomenite atacă probleme ale libertății naționale și sînt dedicate luptei împotriva asupririi unui popor de către altul (*Wallenstein*, *Fecioara din Orléans*, *Wilhelm Tell*). Thomas Mann îl denumeste pe Schiller „patriot internațional“<sup>4</sup>. Pentru istoria Germaniei, problema hotărîtoare era unitatea ei națională.

Cu lucrările de maturitate, creația artistică a lui Schiller devine și ea mai concretă și mai realistă, poetul însuși caracterizînd drumul de la *Don Carlos* la *Wallenstein* ca pe unul care duce de la idealism la realism.

Repudierea acțiunii politice, așa cum se vede în lucrarea sa *Despre educația estetică a omului*, dispăruse în așa măsură din orizontul lui Schiller, încît în *Wilhelm Tell* el face apologia biruitoarei răscoale populare înarmate împotriva asupritorilor. Dacă, înainte vreme, Schiller considera acțiunea ca incapabilă de a întinde puntea de la realitate la ideal, de astă dată tocmai acțiunea politică este aceea care o poate înfăptui.

Schiller revine astfel și la opiniile exprimate în scrierile sale din tinerețe, cu privire la rolul educativ al teatrului. Teatrul, prin conținutul și mesajul său, e chemat să formeze conștiința omului și s-o îndrepte spre acțiune.

Schiller admira într-o operă de artă faptul că sentimentul efemerului se pierde minunat de frumos în cel al vieții biruitoare.

În opera sa dramatică, Schiller este poetul vieții biruitoare. Prin aceasta el aparține astăzi clasei prezentului și viitorului, aparține proletariatului în plină ascensiune în lume, și nu burgheziei în decădere.

<sup>4</sup> A fost o orientare greșită a teatrelor bucureștene de a reprezenta în ultimii ani exclusiv piesele din tinerețe ale lui Schiller. Este imperios necesar să se aducă pe scenă capodoperele lui: *Wilhelm Tell*, și, într-una din numeroasele versiuni prescurtate și prelucrate pentru scenă, *Wallenstein*. În ciuda marilor greutăți de reprezentare pe care le ridică această vastă trilogie. Numai astfel își va putea face publicul nostru o imagine veridică despre marele Schiller. Cu totul de neînțeles ne pare faptul că ediția teatrului Schiller, tipărită de E.S.P.L.A., nu cuprinde tocmai capodopera sa, *Wallenstein*.

## PERSPECTIVA REVOLUȚIEI

Teatrul Național „I. L. Caragiale”: *A treia, Patetica* de N. Pogodin

Premiera: 20 noiembrie 1969. Regia: Moni Ghelester. Decoruri: Mihai Tofan. Costume: Gabriela Nazarie-Nițescu. Distribuția: Gh. Popovici-Poenaru (Vladimir Ilici Lenin); Raluca Zamfirescu; (Maria Ilinicina Ulianova); Em. Petruț (Feodor Diatlov); Matei Gheorghiu (Ippolit Sestroretski); Eva Pătrășcanu-Anghelșcu (Irina Alexandrovna); Florin Piersic (Valerik); Ion Finteșteanu (Gvozdișin); Sanda Toma (Nastia); Liviu Crăciun (Kumakin); Cristina Bugeanu (Klava); Cosma Brașoveanu (Pronia); Dem. Rădulescu (Kuzmici); N. Gr. Bălănescu (Suhojilov); Gh. Soare (Muncitorul cu șapca pe ureche); N. Enache (Muncitorul taciturn); Gh. Buliga (Muncitorul cu bărbuță); Dobre Ene (Muncitorul bătrîn); Marcel Anghelșcu (Abdila); Iamandi Șerban (Domnul cu baston); Ovid Teodorescu (Domnul burtoș); Maria Negrea (Domnul cu ghețe de lac); C. Melcea (Raportorul).

Pină acum câțiva ani, ideea punerii în scenă a unei piese printre altele a cărei personaje se afla Vladimir Ilici Lenin părea o încercare care presupunea dificultăți de neînvinș. Adevărul de Korneiciuk? Dar cine să-l interpreteze pe Lenin? *Omul cu arma*? Unde găsim un Lenin? Pe scena Teatrului „C. Nottara”, tânărul Stamate Popescu se încumetase să compună figura d: adolescent a viitorului conducător al proletariatului mondial, în *Familia* de Popov. Actul acesta de cutezanță a rămas mai multă vreme fără urmași. Pentru ca tot un actor foarte tânăr, încă student al Institutului, să ia asupra-și sarcina grea de a întrușipa, pentru prima oară pe scena românească (în *Orologiul Kremlinului*), figura matură a conducătorului revoluției. *Orologiul Kremlinului* a consacrat astfel un actor, pe Gh. Popovici-Poenaru, și doi tineri regizori: Andrei Brădeanu și Cristian Munteanu.

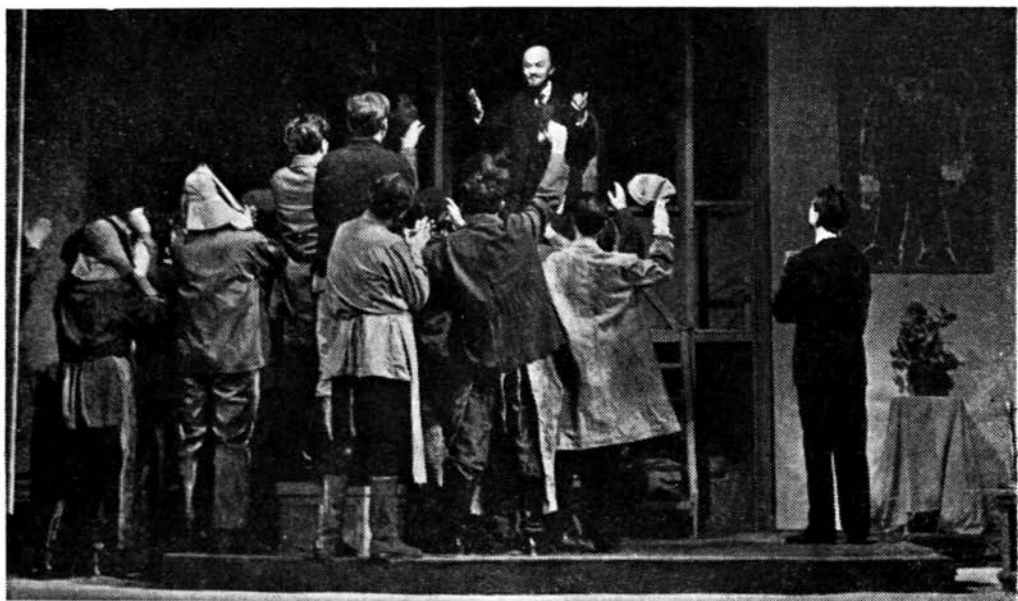
Ultima stagiune a prilejuit sporirea numărului cutezătorilor: Liviu Gulei la București (*Omul cu arma* la Teatrul Municipal), Gh. Leahu la Timișoara (*Orologiul Kremlinului*) au adus o contribuție însemnată la opera de întrușipare a imaginii scenice a marelui Lenin. Chiar dacă realizările lor n-au fost fără eșec, ele sînt extrem de importante ca verigi necesare ale procesului de maturizare a teatrului nostru spre o cît mai profundă și cuprinzătoare imagine a eroului pozitiv al zilelor noastre, în cea mai înaltă ipostază a sa: Lenin, geniul revoluției.

Dificultățile începutului au fost, așadar, învinse. În această stagiune, scena Teatrului Armatei a găzduit un nou spectacol în care figura lui Lenin a găsit un interpret demn de interes: Vasile Nițescu (*În numele revoluției*). Iar pe scena Tea-

trului Național, Gh. Popovici-Poenaru și-a încercat din nou puterile, de data aceasta în condiții scenice noi și pe baza unui text cu noi și adînci rezonanțe umane și filozofice care poate pune în dificultate și pe un actor cu mai multă experiență de viață și de creație. Este vorba de *A treia, Patetica*, de N. Pogodin.

Noutatea piesei lui Pogodin izvorăște în primul rînd din noutatea epocii istorice în care se desfășoară conflictul, foarte rar înfățișată de dramaturgia sovietică în operele lor anterioare: epoca N.E.P.-ului, în care Partidul Comunist al Uniunii Sovietice a adoptat o tactică specială, a retragerii aparente, pentru a putea pregăti o ofensivă hotărîtoare, definitivă, împotriva burgheziei. Epocă de mari contradicții și de complexe probleme, în care mintea clarvăzătoare a lui Lenin urmărea desfășurarea forțelor principale ale societății, fără a pierde nici o clipă perspectiva revoluției, a viitorului comunist. Această perspectivă a revoluției conferă acestei ultime părți a trilogiei închinată de N. Pogodin figurii marelui Lenin, mai mult decît caracterul unui document istoric, unul de permanentă actualitate. Problematicele piesei, departe de a se limita la momentul istoric dat, păstrează o valabilitate larg aplicabilă, datorită generalizării filozofice-sociale realizate de Pogodin pe baza analizei unor cazuri concrete, individuale, cu caracter tipic.

Noutatea piesei lui Pogodin constă de asemenea în prezentarea profundă, bogată, multilaterală, a chipului lui Lenin, în care omul și conducătorul s-au contopit într-o sinteză exemplară, generatoare de adîncă emoție și meditație. Dramaturgul înfățișează ultima perioadă a vieții lui Lenin, precum și cîteva momente înlăuntru al că-



Scenă din actul I

roră momentul tragic al morții este prevestit prin nuanțe subtile de oboseală, de tristețe. Dar piesa intitulată *Patetica* nu lasă să cadă accentul pe aceste momente și nici nu se încheie cu nota tragică a morții conducătorului iubit. Pogodin minuieste cu deosebit simț al echilibrului și al perspectivei dialectica tragicului, înfățișând nu boala lui Lenin, ci lupta acestuia împotriva bolii; nu moartea lui Lenin, ci eoul acestei morți în conștiința muncitorilor hotărâți să lupte pentru a înfăptui ideile și idealul cu care i-a însușit Ilici. Ne aflăm, așadar, în fața unei „tragedii optimiste”, în care moartea eroului nu pune capăt luptei, ci declanșează noi energii pentru continuarea ei.

Conflictul amplu al piesei prilejuiește confruntarea directă, în fața spectatorului, a reprezentanților celor două tabere aflate în luptă: revoluția și contrarevoluția, proletariatul și burghezia, înfrunchipate în personaje puternic individualizate. Dramele personale se împletesc organic în rețeaua contradicțiilor sociale, pe coordonatele fundamentale ale luptei de clasă în momentul istoric dat. De aceea, bogăția de idei a piesei nu apare nici un moment sub forma unei expunerii raționale, abstracte, ci constituie fondul acțiunilor personajelor, izvorăște organic din faptele de viață înfățișate, ca premise sau concluzii ale acestora. Pentru a demonstra, de pildă, pericolul infiltrațiilor ideologice

și moralei burgheze în rândurile unor luptători mai slab pregătiți pentru viață, Pogodin aduce în scenă cazul tânărului cekist Valerik, vinovat de a fi primit mită. În jurul acestui caz, față de el, personajele piesei sînt chemate să ia atitudine, manifestîndu-și astfel implicit poziția de clasă față de revoluție, intranșigenta revoluționară sau șovăiala mic-burgheză. Acesta este doar un aspect (concret) al conflictului piesei, care angajează personaje, poziții, concepții de o mare diversitate, un adevărat univers uman și social, înfățișat de Pogodin în perspectiva mersului societății spre victoria definitivă și totală a revoluției socialiste.

Această perspectivă am identificat-o în spectacolul Teatrului Național, pus în scenă de Moni Ghelester, în decorurile lui Mihai Tofan. Este demn de reținut faptul că punerea în scenă a piesei lui Pogodin a prilejuit colectivului Teatrului Național, în frunte cu regizorul spectacolului, un efort de înnoire îndreptat către o valorificare cât mai cuprinzătoare a valențelor operei dramatice, ea însăși purtătoare a unor elemente înnoitoare.

Însă alegerea acestei piese de către regizor constituie un act de curaj. Este știut că Moni Ghelester s-a făcut remarcat pînă acum ca un regizor mai cu seamă al pieselor „de interior”, spectacolele sale — *Trei surori*, *Citadela sfă-*



*rimată, Ziariştii* — distingându-se îndeosebi prin finețea analizei psihologice și realizarea atmosferei. Chiar în *Surorile Boga*, latura cea mai reușită a spectacolului este aceea în care textul îi oferă regizorului posibilitatea unor explorări psihologice complexe, „ieșirea în stradă” rămânând la stadiul unei ilustrații convenționale, de o forță emoțională diminuată. Prin *A treia, Patetica*, Moni Ghelester și-a îmbogățit propria sa paletă regizorală, dovedind capacitatea de a minui și un conflict social amplu, desfășurat pe planuri diverse și cu schimbări numeroase ale locului acțiunii. În această întreprindere a fost ajutat de scenograful Mihai Tofan, al cărui decor a contribuit la realizarea caracterului monumental al spectacolului, integrându-se organic în concepția regizorală. Este demn de semnalat progresul realizat în ultima vreme de talentul pictor, care prin decorurile la *Sălbaticii, În Valea Cucului* și *A treia, Patetica* a arătat că are de spus un cuvânt însemnat în arta scenografică românească.

Pentru prima oară în teatrul nostru, combinația de decor stilizat și fundal proiectat a dat roade atât de bogate. Panourile laterale transformabile, proiecțiile colorate sugestiv și elementele de decor manevrate vertical s-au îmbinat într-un ansamblu plastic expresiv, sugerând când curtea casei boierești a Gvozdișnilor, când cabinetul lui Lenin, când camera înșesată de lucruri vechi și scumpe a Nastiei, când strada întunecată, cu banca singuratică din fața casei, când uzina cu rețeaua ei de bare metalice. În decorurile lui Mihai Tofan, culoarea joacă totdeauna un rol important, comunicând publicului idei și situații. Puțin prea abundentă poate, ea a contribuit și în acest spectacol, cu concursul luminii, la sublinierea atmosferei și crearea ambianței scenice. Atrag atenția mai ales asupra reușitei tabloului de la Smolnii (prima întâlnire a lui Lenin cu Diatlov și Ippolit, adusă în fața spectatorilor în finalul piesei, după moartea lui Lenin, ca o imagine reînviată în memoria celor doi prieteni), în care freamătul luptei revoluționare este sugerat prin filfirea drapelului roșu, a cărui umbră se profilează pe zidurile (proiecție) ale clădirii, într-o mișcare continuă, vie, de o puternică valoare emoțională. Cîteva fundaluri proiectate aduc în fața spectatorului imagini ale Leningradului, într-o culoare și lumină menite a sugera poezia Piter-ului revoluționar.

În cea de-a doua ambianță scenică reușită, personajele (interpretii) și-au găsit în cea mai mare parte cadrul firesc de viață, evoluind pe linia trasată de autor și

descifrată, cu limpezime și justete, de regizor. Continuînd experiența începută cu *Surorile Boga*, Moni Ghelester a alcătuit o distribuție aproape exclusiv „tinăra”, la care a adăugat experiența matură a unor maeștri, ca Ion Finteșteanu și Marcel Anghelescu. Și n-a făcut rău deloc. Profilul actual al scenei Naționalului a avut de câștigat de pe urma infuziei de „tinerete”, realizată în ultima vreme prin promovarea unui mare număr de actori tineri talentați.

Personajul interpretat de Ion Finteșteanu este un tip interesant de capitalist lucid, conștient de inevitabilitatea pieirii sale sub loviturile revoluției. Actorul a înțeles și a realizat scenic trăsăturile caracteristice ale personajului, falsa umilință, care ascunde ura adîncă și dorința neputincioasă de recîștigare a bunurilor pierdute, inteligența subtilă, cinismul perfid. Privirile furise în care se amestecă frica și vicienia, mișcările voalate, tonurile insinuante sînt cîteva din mijloacele folosite de actor pentru conturarea exterioră a personajului, pe care-l simțim inteligent, cu spiritul treaz. E bine că nici regizorul, nici interpretul n-au recurs la mijloacele groase ale șarjei, izbind cu sobrietate și simț al măsurii un personaj veridic, original, care justifică aprecierea lui Lenin asupra istețimii sale.

Cu aceeași sobrietate a interpretat tinăra actriță Sanda Toma rolul fiicei lui Gvozdișnil, Nastia. Depășind realizările sale de pînă acum și renunțînd la „drăgălășenia ghidușă” din multe roluri anterioare, Sanda Toma aduce în rolul Nastiei un început de maturizare artistică și posibilitatea unei compoziții solide. Nastia apare astfel destul de atrăgătoare pentru a-i suci capul unui tinăr ca Valerik, destul de ipocrită pentru a-i înșela pe mulți asupra adevăratelor sale sentimente, destul de cinică pentru a-și trimite tatăl să locuiască în pod și a-l sili să-i dea partea ei de avere, destul de odioasă în fond pentru a justifica atitudinea ostilă a intransigentului Feodor Diatlov. Dar aceste trăsături negative, actrița nu le afișează, ci le lasă să transpară de sub aparențele de cumsecădenie și bună-creștere, filtrînd veninul în dulceața zîmbetului și a mîngîierilor.

În personaj pitoresc a creat Marcel Anghelescu în Abdilda, slugă „fără principii”. Ceva mai multă sobrietate în folosirea pitorescului de limbaj este de recomandat, cu atît mai mult cu cît actorul a desfășurat un subtil joc de nuanțe în conturarea complexă a personajului, care riscă să fie acoperite de efectele lingvistice.

De partea cealaltă a baricadei se află câteva personaje cărora interpretarea actoricească le-a dat viață și putere de convingere. Emanoil Petruț a realizat un Feodor Diatlov simplu și veridic, capabil de emoție puternică, de înflăcărare, atât în dragoste, cât și în ură. Gingășia sentimentului lui Feodor pentru Irina Sestroretkaia a apărut în jocul actorului, în mișcările timide, în glasul gutuit de emoție. Actorul trebuie însă să-și controleze mai atent gesturile, pentru a nu ajunge la forme stereotipe de expresie: când e încurcat, se scarpină la ceafă; când e copleșit de durere, își ia capul în mâini. Feodor Diatlov, pasionat cititor al lui Cehov și Turgheniev, cere desigur interpretului său o mai bogată gamă de mijloace de expresie.

Inginerul Ippolit Sestroretki a găsit un interpret înțelegător în Matei Gheorghiu, care, fără a face eforturi deosebite pentru compunerea rolului, a exprimat în mod firesc și sincer, cu multă sensibilitate, zbuciumul personajului în fața situației aparent înclinate și a problemelor pe care noua politică economică le aducea în viața oamenilor sovietici, a intelectualilor mai ales.

Pe o linie corectă, fără o puternică reliefare, au fost interpretate rolurile muncitorilor, din care s-au remarcat N. Enache (Muncitorul taciturn), N. Gr. Bălănescu (meșterul Suhojilov), Cosma Brașoveanu (Pronia, candidul Proșka, pe care nu-l atrage funcția de conducător al statului, la care îl cheamă Lenin), precum și rolul Mariei Ilicina Ulianova, realizat cu măsură și discreție — poate puțin cam didactic — de Raluca Zamfirescu.

Liniei sobre, în general, a interpretării, i s-a adăugat linia ușor șarjată a personajelor Klava (Cristina Bugeanu) și Kumakin (Liviu Crăciun), fără a distona totuși în ansamblul spectacolului. Aducând în piesă un episod mai puțin legat de conflictul principal, cele două personaje prilejuiesc dramaturgului o discuție despre artă, menită a preciza poziția lui Lenin, de susținere a artei realiste puse în slujba omului și de respingere a devierilor decadente, antiumaniste și antipopulare.

Mai puțin izbutit a fost interpretat tânărul rătăcit Valerik de către Florin Piersic, surprinzător față de realizările sale din alte piese, parcă străin de rol, pe care l-a redus, nu știu de ce, la o unică notă plângărească. În rolul Irinei, Eva Pătrășcanu pare să-și fi construit personajul după „plăsmuirea din vis” a lui Feodor. Irina a apărut astfel prea aeriană, prea lipsită de înrădăcinare în pământul, în

unele scene, în contrast cu capacitatea de a emoționa din scenele de mare durere.

Bineînțeles că problema principală a spectacolului este realizarea figurii lui Lenin. Neîntâlnind la prima încercare, Gh. Popovici-Poenaru a dobândit acum siguranță și stăpânire de sine, eliberându-se de crisparea de care nu scapă nici un actor în interpretarea unui rol de o atât de mare răspundere, și realizând un portret fizic verosimil. Ritmul de gândire și de mișcare al personajului au fost însușite organic de actor, mișcările caracteristice i-au devenit aproape naturale, ideile exprimate de Lenin sint comunicate cu claritate și cu înțelegere. Este bine că în interpretarea marelui conducător al revoluției, în ultima etapă a vieții sale, regia și interpretul n-au accentuat nota gravă, tragică, a rolului, ci au pus în valoare latura activă a personajului, lupta sa pentru învingerea greutăților și a bolii. Totuși, actorul, atât de tânăr încă, nu a izbutit să învingă toate dificultățile rolului. Pe alocuri, el n-a putut evita un anumit ton retoric (fie în scena cu muncitorii din uzină, fie chiar în scena din parcul „Gorki”, în care îi înfățișează Irinei monstruozitatea crimei de a lua mită). Imensa bogăție de stări sufletești și de nuanțe a personajului a fost numai în parte valorificată de actor, a cărui creație plină de merite va crește desigur în profunzime și în amploare pe măsură ce-și va adânci experiența creatoare și studiul filozofiei leniniste. Este încă mult de lucrat, dar premisele unei realizări însemnate există.

În raport cu îndepărtarea neajunsurilor semnalate mai sus, există de asemenea mai mult decât premisele unui spectacol emoționant, străbătut de fiorul cu adevărat patetic pe care titlul piesei îl adună și pe care textul dramatic îl conține. Spectacolul de la premieră avea încă unele scăderi, ritmul interior insuficient de încordat, corelația între tablouri nu destul de organică. De aci, impresia de corectitudine, care rareori trecea rampa cu înflăcărarea marelui mesaj patetic. Realizatorii spectacolului au la îndemână însă toate condițiile ca desenul limpede să capete căldura necesară, pentru ca mesajul de actualitate al piesei, constând în perspectiva luminoasă a revoluției socialiste, existent și în concepția spectacolului, să se transmită amplu și profund, încărcat de patosul înflăcărat al celor care au luptat cei dintâi, sub conducerea celui dintâi.

Margareta Bărbuță

Premiera : 14 noiembrie 1959. Regia : Horea Popescu. Decoruri și costume : Jules Perahim. Distribuția : Nicolae Sireteanu (Șeful); Mihai Constantinescu (Educatoul); Constantin Gheorghiu (Gromov); Titu Vedeia (Sadovski); Ion Aurel Manolescu (Inginerul, constructor de biserici); Constantin Lungeanu (Botkin); Colea Răutu (Kostea — Căpitanul); Grațiela Albini, Magdalena Buznea (Sonia); Traian Dăncănu (Lămiie); Nelly Nicolau-Ștefănescu (Cucoana Niurka); Șt. Mihăilescu-Brăila (Beretă); Corado Negreanu (Alloș); Ștefan Bănică (Țiganul); Cornel Vulpe (Omul scund); Astra Dan (Tatuata); Genova Preda (Minka); Ileana Codarcea (Tamara); N. N. Matei (Caracudă); Mircea Cruceanu (Petin); Minel Kleper (Pljov); Radu Gh. Zaharia (Suflețel); Ernest Maftei (Măruntaie); Constantin Țăpîrcea, Al. Cațichi (Popa Bartolomeu); Aurel Ghițescu (Diaconul); Kitty Mușatescu, Dodi Căian-Rusu (Matahala); Eugen Ionescu (Mahno); Victoria Medeea (Chiaburoaica); Ion Vilcu (Comandantul); Ion Pascu (Medicul); Marga Anghelescu (Mama lui Sadovski); Maria Georgescu-Pătrașcu (Margarita Ivanovna); Petre Laurențiu (Un căpitan de vapor); Simion Negrilă (Mitea); Mircea Gheorghiu (Intendentul); Sergiu Demetriadi (Desenatorul); Gheorghe Dumbrăveanu (Șeful de echipă); Paul Ioachim (Infirmierul); Alexandru Vasiliu (Bucătarul); Alexandru Azoii (Primul soldat); Gavril Tănase (Registratorul); Stelian Mihăilescu (Un om de serviciu); Jeni Oancea (Crîsmăreasa); Al. Cațichi (Omul cu ochelari); Dori Nichita (O femeie de serviciu).

Spectacolul *Aristocrații* continuă opera de largă reprezentare a dramelor eroice sovietice, se înscrie pe linia unor particularități ale Teatrului Muncitoresc C.F.R. în problemele de alcătuire a repertoriului și de profilare a creației sale artistice, reafirmă un regizor pe cale de a se contura ca animator, ca și spiritul colectiv al actorilor acestui teatru, care au acoperit cu forțe proprii o distribuție numeroasă și mozaicată.

La punerea în scenă a *Aristocraților*, Horea Popescu și-a regăsit uneltele artei cu care a montat satira maiakovskiană *Baia*. Construcția artistică a noului său spectacol amintește stilul care ne-a cucerit la premiera *Băii*. Cu toate deosebirile tematiche și de modalitate dintre cele două piese, personalitatea regizorală a lui Horea Popescu își reafirmă darurile pe linia făuririi spectacolului agitatoric. Ceea ce înseamnă, în primul rând, o pondere deosebită acordată patosului eroic în scenă, redarea generalității faptelor dramatice cu mijloace simple, laconice, expresive, o dinamică mobilizatoare a întregului spectacol, adresa directă a ideilor exprimate în acțiune, prin susținerea degajată a comuniunii cu publicul. Natural, mijloacele agitatorice în spectacol pleacă de la descoperirea liniilor de forță, ideologice, tematiche, și a expresivității materialului dramatic.

Tema *Aristocraților* — recuperarea morală și socială a indivizilor decăzuți și înrăiți, lăsați moștenire de regimul țarist — cunoaște o dezvoltare impetuoasă în acțiunea dramatică și în ansamblul eterogen al caracterelor, respirînd frumusețea unei idei fundamentale : bătaia pentru om, împotriva prăbușirii sale. Dar în conflictul piesei, menit să dezvăluie capacitatea edu-

catorilor cekisti de a reda societății, activi și folositori, pe foștii infractori, stăruie nu înțelesul limitat al unui experiment pedagogic, ci — ca o valoare simbolică — sensul victorios al încrederei comuniștilor în nobletea funciară a omului.

Locul acțiunii este șantierul Canalului Belomor. Numeroși deținuți, cu biografii aproape fantastice, formează mîna de lucru. Pe toți îi unește averșimea față de muncă. La postul de comandă cekist stă Gromov, cu un caracter ferm ca și al superiorului său numit „Șeful”. Aici începe dezvoltarea temei : pasul de uriaș al „foștilor oameni” — asupra cărora Gorki a lăsat cîndva să cadă o rază de soare — peste prăpastia care desparte trecutul de prezent. Așadar, devenirea eroilor prezintă o traiectorie care pornește foarte de jos, pentru a atinge piscuri de onoare și demnitate umană, de demnitate a muncii și de onoare a eticii comuniste. Vindecarea unui organism bolnav este posibilă, îndeobște, prin terapeutică înscrisă în rețete. Cu mult mai complexă este regenerarea morală a celor în care subzistă setea de crimă, violență, deprinderile hoștești. Oglindirea acestui proces nemăsurat de greu — care transformă în elan constructiv împotriva celor prăbușiți, iar iadul lor sufletește, în certitudinea definitivă a cuceririi a conștiinței socialiste — reprezintă un poem închinat muncii și dragostei față de om a Omului comunist<sup>1</sup>.

\*\*\*

În redarea ideilor nobile, cu valențe de manifest, ale piesei, realizatorii spectacolului au creat imagini scenice străbătute

<sup>1</sup> Revista noastră a consacrat acestei drame analize mai ample, în numerele 5 și 11 din 1959

de patos civic și de poezia ce o oferă tabloul formării prin luptă a oamenilor adevărați.

Evocind amintirea *Băii*, trebuie subliniat că Horea Popescu l-a regăsit pe... Jules Perahim. Este o colaborare care își reafirmă eficiența artistică. Simplificând, putem spune că pictorul a imaginat pentru *Aristocrații* un minim de decor, care a folosit unei maxime extensiuni a mișcării și acțiunilor scenice concepute de regizor. Dintru început, se impune expresia stilizată a cadrului imaginat de Jules Perahim. Elementul central și permanent în decor îl constituie un pod suspendat care etajează scena. Sugestia ritmului constructiv este dată, ca și în cazul schelei metalice din spectacolul *Baia*, de nenumăratele întrebuintări pe care le are acest dispozitiv suplu, deosebit de util convenției plastice. Metamorfozele podului, atmosfera creată de fundalul circular și calitatea picturală a luminilor mătură de pe scenă orice balast în calea dimensionării funcționale a spațiului. Și spațiul capătă sens, plastic și auditiv, în chipul cel mai laconic: un dîmb cu sîrmă ghimpată, un panou pe care scrie „Interzis !”, și tipătul unor pă-

sări speriate imaginează o extremitate a lagărului; două panouri, sus și jos, sugerînd pereți de odaie, între ele podul-planșeu și o scară abruptă reprezintă o casă sectionată; un fundal-perspectivă, pe care se profilează umbra escavatoarelor și podul transformat în punte, schițează șantierul. Inutil să mai adăugăm că fiecare metru pătrat al scenei este judicios exploatat. Schimbarea decorurilor presupune secunde, timp în care se lasă o a doua cortină, pe care este pictată, hiperbolic, harta Canalului Belomor. În fața ei, la rampă, acțiunea continuă nestingherit.

Cadrul fiind astfel marcat, regizorul l-a populat cu un autentic suflu de masă. Încă o dată, Horea Popescu se dovedește un virtuoz al animării și diferențierii grupurilor mari de figuranți. Scenele de masă au devenit jaloane ale acțiunii dramatice; ele se topesc în aliajul spectacolului și capătă, în același timp, o astfel de autonomie, încît prin simpla lor alăturare ar putea fi reconstituite, în parte, ideile și fabula piesei. Diversificarea atitudinilor și sinuozitatea șirului de deținuți în tabloul 1 pun în valoare o colorată gamă tipologică. Momentul jocului clandestin de cărți cu-

Scenă din actul II





noaște o gradatie a mișcărilor care subliniază cruzimea infractorilor (se mizează pe o femeie). Prima ieșire la lucru a deținutelor este reprezentată sub forma unui cortegiu șerpuitor, de o plastică inspirată, vizînd o mișcare eroică, contrapunctată de anumite accente caricaturale. Spre final, caracterul eroic-agitatoric al scenelor de muncă se intensifică, deși, uneori, o simetrie cam prea festivă a grupurilor plastice se substituie echilibrului compozițional al imaginii scenice.

Purtătorii de idei (și de cuvînt), eroii dramei, sînt astfel înconjurați de o ambianță funcțională sugestivă. În evoluția „aristocraților“, borfași, asasini și sabotori (de la inuman la omenesc, de la renegare la recuperare, de la morala junglei la etica comunistă), regizorul a potențat cu deplin discernămint factorii motori ai transformării lor; pe de o parte, rolul statului sovietic, al concepției comuniste despre om, concretizată aici prin tactul și perseverența lui Gromov și a Șefului, iar pe de altă parte, propriile calități de inițiativă, curaj și demnitate a personalității, care, conviețuind cu porniri nocive, sînt stimulate să iasă la iveală, sînt ajutate să le învingă pe cele din urmă, pe calea apropierii de muncă și a participării conștiente la opera de construire a vieții noi.

Nicolae Sireteanu (Șeful) a comunicat în unele momente simplitatea prestației, calmul organizatoric și conținutul de blîndețe și încredere în oameni, în poziției conducătorului cekist față de materialul uman care se cere recuperat. În jocul său apar totuși descreșteri ale profunzimii, rezultate din insuficiența cenzură asupra unor accente vetuste de teatralism. Mai adînc ancorat în desfășurarea acțiunii, cekistul Gromov a fost creat cu mijloace sobre de Constantin Gheorghiu. Interpretarea sa e străină oricărui sentimentalism și trasează cert conturul unui comunist integru, ferm, cu o prezență de spirit remarcabilă.

În tabăra infractorilor a predominat, cum textul o cerea, figura dintru început solicitantă a lui Costea-Căpitanul. Evoluția complexă (cea mai complexă și cea mai completă) a acestui erou din „elita“ tagmei sale a purtat, în interpretarea lui Colea Răutu, semnele vigoriei fizice și ale sensibilității extreme. Actorul ni l-a înfățișat sub aspectul francheții, emotivității și energiei dirijate. Inteligență. Ceea ce socotim

că lipsește creației sale este dimensiunea filozofică a rolului, care ar fi făcut ca distincția acestui „artist“ în „meseria“ lui și personalitatea ce o degajă să capete plusuri de adîncime și anvergură. În activitatea artistică a Grației Albin, credem că interpretarea ce o dă Soniei — corespundența Căpitanului în lagărul femeilor — constituie un reviriment. Actrița a transmis nuanțat, cu o plenitudine a mijloacelor de expresie, zbuciumul tinerei femei răătăcite, care se naște pentru a doua oară.

Pe alt plan, destinele intelectualilor sabotori, Botkin și Sadovski, au avut în spectacol mai mult un caracter ilustrativ. Spre surprinderea noastră, întrucît condiția acestor personaje obliga la mai multă profunzime, C. Lungeanu (Botkin) și Titu Vedea (Sadovski) s-au menținut la suprafața rolurilor, eludînd — primul într-un zîmbet stereotip, al doilea în monotonie verbală — motivele lăuntrice care au determinat radicala transformare a acestor dușmani ai puterii sovietice.

În afara rolurilor principale, piesa desfășoară o galerie de tipuri mai mult sau mai puțin episodice. Este un merit deosebit al regiei și al interpreților unor roluri nu întotdeauna mari, din colectivul Teatrului Muncitoresc C.F.R., de a fi întregit și de astă dată, pe partituri sumare, portrete dramatice consistente și pline de culoare. Așa sînt Corado Negreanu (interiorizat, discret, mereu prezent cu al său Alioșa), Ștefan Bănică (plin de umanitate în rolul Țiganului), Traian Dăncănu (care a compus cu finețe un cîinic din lumea interlopă), Nelly Nicolau-Ștefănescu (Cucoana Niurca — cu o prezență caricaturală bine marcată), Șt. Mihăilescu-Brăila (în Beretă — pungaș de mare clasă — pe care l-a interpretat reliefîndu-i sufletul de copil), Cornel Vulpe (Omul scund — amestec de șiretenie și lașitate), Ernest Maftie (care a dat un exemplu de compoziție viabilă într-un rol mut), și mulți alții, pe care lista celor 45 de personaje nu ne îngăduie, prin dimensiunile ei, să-i numim în cronica aceasta.

Cu elan și dăruire artistică, colectivul Teatrului Muncitoresc din Giulești, grupat în jurul unui regizor cu idei, fantezie creatoare și inițiativă, a dat un spectacol în care acest „îmn al muncii“ — cum a fost numită drama lui Pogodin — se înalță armonios și mobilizator.

Emil Mandric

Premiera: 5 noiembrie 1959. Regia: D. D. Neleanu; Decoruri și costume: I. Prahase. Distribuția: Olga Tudorache (Nila Snijko); Cornel Gîrbea (Feodor); Matilda Bărbulescu (Maria Ignatievna); Marcel Gingulescu (Ciufarov); Eugenia Marian (Zoia Paramanova); Ion Cosma (Mitrofanov); Doina Șerban (Sașka); Aurora Eliad (Edik); Aurelia Sorescu (Lizocika); Cicerone Ionescu (Kruglik); Florica Demion (Tuzikova); Gh. Oprina (Alexei); N. Motoc (Mikl Stavinski); Maria Burbea (O femeie în vîrstă); H. Polizu (Un locatar intelectual); Gh. Vrînceanu (Un tînăr marinăru).

Inseriind drama lirico-eroică *Nila de A. Salinski* în repertoriul său, Teatrul Tineretului a dovedit înțelegere față de rostul său mobilizator-educativ. (Dar de ce s-a înlocuit titlul original — *Nila toboșara* sau *Toboșara* — cu un altul atît de incolor?) Dincolo de accentele ei eroice-emoționante în evocarea epocii Marelui Război pentru Apărarea Patriei și de caracterul exemplar al tinerii eroine care se jertfește pentru apărarea pămîntului sovietic, piesa lui A. Salinski însuflă spectatorului sentimentul nobil al încrederii în om, al optimismului grav plin de responsabilitate în fața umanității. Calitățile dramatice ale piesei se valorifică într-un conflict psihologic care luminează resorturile etice superioare ale unei conștiințe socialiste. Literatura realismului critic a tratat deseori tema fondului moral superior al oamenilor disprețuiți de conformismul burghez, și dacă ne gîndim la *Boule de suif*, analogia se sugerează, aparent. Căci, *Toboșara* lui Salinski reprezintă o analogie a faptelor, cu intenții etice total deosebite de mesajul nuvelei lui Guy de Maupassant. Reacțiile instinctive, spontane, de bun simț, ale fetișcanei din popor, sînt înlocuite aici cu imperativele unei conștiințe socialiste, cu crezul înalt, patriotic, conștient, al unui tînăr educat de societatea sovietică.

Fiind nevoită să joace rolul de trădătoare, de prietenă intimă a ofiterilor națiști, Nila Snijko, un om integru, de o intensă puritate morală, își îndeplinește misiunea într-o cumplită suferință sufletească, dar cu o imensă mulțumire patriotică; insultele, disprețul, hula care o înconjoară — totul o umple de mîndrie pentru „dragii ei oameni“, pentru cetățenii sovietici din jur. Patriotismul ei comsomolist e răsplătit prin ura dreaptă a concetățenilor, împotriva ei, dar acest paradox are o explicație simplă. Dacă cei din jur n-ar insulta-o, n-ar fi solidari cu tilcul luptei ei, Nila n-ar avea puterea să lupte singură împotriva fasciștilor, și numai astfel, prin comuni-

unea colectivă de luptă a poporului sovietic, „toboșara“ merge înainte și nu pregetă să-și sacrifice viața.

Piesa lui A. Salinski tratează totodată, în strînsă legătură cu conflictul principal, o idee importantă a realismului socialist: încrederea în om, lupta împotriva falselor aparențe. Ideea aceasta e personificată prin ciocnirea a două caractere: arhitectul Feodor Abramov și unchiul său Ciufarov. Dacă tînărul arhitect intuiește de la început în Nila, dincolo de toate aparențele ce acuză o femeie decăzută, un om, un suflet capabil de reînnoire, Ciufarov reprezintă mentalitatea primejdioasă a individului opac, prins în chingile rutinei și prejudecăților și, în fond, indiferent față de soarta oamenilor din jur. Falsa puritate, falsa „principialitate“ ce-l caracterizează pe Ciufarov, demagogia patriotismului său contrastează într-o antiteză voită cu caracterul și faptele Nilei Snijko, contribuind la luminarea mai precisă a esenței patriotismului și eticii superioare socialiste. Nu întîmplător autorul îl face indirect vinovat pe Ciufarov de moartea Nilei, invitînd evident spectatorii să mediteze asupra caracterului nociv al unor Ciufarovi și să ia atitudine împotriva lor.

Această piesă bogată în idei, cu o compoziție dramatică precisă, dinamică, și cu caractere complexe, îmbogățește substanțial — cum am mai spus — repertoriul Teatrului Tineretului, prilejuind totodată actriței Olga Tudorache o creație superioară în cariera ei dramatică de pînă acum. Jocul Olgiei Tudorache s-a caracterizat printr-o sobrietate laconică, în care dedublarea sentimentelor cerută de rol s-a exteriorizat printr-o intensă trăire cerebrală. Actrița a evitat melodrama și patetismul grandilocvent (care, de altfel, nici nu există în spiritul piesei), optînd pentru explozia directă, netă, a sentimentelor. Multitudinea de nuanțe psihologice a rolului, trecerile bruște la momente tragice la manifestări cinice, apoi la un lirism dureros, au prilejuit un joc variat, cu un ritm constant ascendent.



Doina Șerban (Șașka) și  
Aurora Eliad (Edik)

Au lipsit însă în compoziția ei scenică — restrângând gama nuanțelor la care invita rolul — cochetăria, feminitatea gingașă a fetei ruse, acea undă poetică de factură romantică ce stăruie de-a lungul întregii piese. De aceea, în contrast cu momentele dinamice de luptă, de atac, rezolvate cu aplomb și strălucire, scenele dedicate dezvăluirii adevăratului chip al Nilei au suferit uneori de un lirism căutat, actrița desfășurând atitudinile unei feminități întrucitva forțate. Îndeosebi în scenele cu pionierii, interpreta mai poate adânci profilul dramatic al personajului pe linia relevării lirismului, a bogăției sufletești. Ludmila Fetisova a imprimat acestui rol, pe scena Teatrului Central al Armatei Sovietice, un contur eroic-romantic, în stilul dramei clasice rusești. Personal, ne-a plăcut tot atât de mult și concepția regizoral-actoricească din spectacolul bucureștean, care a eliminat duiosia melodramatică și apelul la compasiune. Totuși, textul presupune și poezia romantică a vitejei, eroismul simplu al sacrificiului suprem. În această privință, regia lui D. D. Neleanu care, neîndoiros, își are merite însemnate în succesul spectacolului, n-a

ajutat-o suficient pe interpreta principală să păstreze cu fermitate linia simplității, a sacrificiului eroic. De la amănunte mai mici sau mai mari — efectele de șarjă bufă în scenele cu Kruglik (vechiul gag cu scaunul, bastonadele în scenele cu Tuzikova), sau scena de ademenire a lui Miki Stavinski — până la finalul acompaniat de corul simfoniei a IX-a de Beethoven (de ce nu de cântecul „micului toboșar“, care e un leit-motiv al piesei?), asemenea elemente străine spiritului piesei aglomerându-se, contrastează cu sobrietatea, cu jocul în general reținut, lucid, al interpretei.

Ne-am oprit în primul rînd asupra creației Olgăi Tudorache, căci în noul spectacol de la Teatrul Tineretului această se vădește cu precădere. Prin forța împrejurărilor... regizorale și actoricești, spectacolul *Nila* s-a impus la Teatrul Tineretului, în primul rînd, ca un recital dramatic al Olgăi Tudorache.

Ni se pare că regia a considerat acest spectacol ca pe o dramă de interior, și a tratat-o ca atare, fără să amplifice datele piesei, care permit animarea unor personaje existente în biografia antecedentă a eroinei, deci lărgirea cadrului. De pildă, așa se procedează în spectacolul moscovit, unde episoadele respective (cu Martha Schreder și Iliuha Kulnev) au loc pe un decor proiectat, cu aducerea respectivelor personaje în scenă. Soluția imprimării acestor momente pe bandă de magnetofon — bună ca intenție și deosebit de utilă spectacolului bucureștean — contribuie la sublinierea genului piesei: portret dramatic, în primul rînd, dar nu și-a aflat rezolvarea tehnico-artistică necesară pentru a se obține osmoza dorită dintre replica vie, momentul psihologic din scenă și cel tehnic, exterior. O problemă principală în spectacolul de la Teatrul Tineretului o reprezintă echilibrul în dozarea în scenă a distribuției. Supărătoare este nejustificata preponderență scenică dată unui rol secundar ca Tuzikova, valabil prin pitorescul său de culoare ca un element singular în fundalul dramatic, în dauna adâncirii rolului arhitectului Abramov. Florica Demion (Tuzikova) a devenit astfel prea evidentă pe scenă, în timp ce Cornel Gîrbea care a avut o sarcină dramatică *fundamentală* în înțelegerea sensurilor piesei, s-a estompat, iar puținele replici, pline însă de semnificații, pe care le avea de spus, s-au pierdut cu totul. E regretabilă această greșală de distribuție, care umbrind un personaj important a lăsat să strălucească în mod greșit altele episodice: Tuzikova (Florica

Demon, și Kruglik (Cicerone Ionescu). Aceștia trebuie să completeze tabloul realist al unei epoci în care marea încercare a războiului a scos la iveală adevăratul chip al oamenilor — cel nobil, ca și cel josnic, dar în nici un caz ei nu trebuie să se impună spectatorului prin prezența lor ostentativă și de un comic dubios. Marcel Gîngulescu (Giufarov) a înțeles esența personajului respectiv; ca atare, jocul său s-a remarcat prin expresivitate caracteristică, fără a umbri însă sarcina dramatică a celorlalți actori. În distribuția bogată a piesei, care are menirea de a zugrăvi mediul în care trăiește, luptă și moare Nila, s-au remarcat Maria Burbea (O femeie în vîrstă) și Aurora Eliad (Edik). Vrem să insistăm asupra interpretării Eugeniei Marian în rolul Zolka Paramanova. Prezența ei discretă dar expresivă reliefează permanent în scenă profilul Nilei, actrița impunându-se printr-un joc simplu, înzestrat însă cu o vădită preocupare compozițională. Ne-au dezamăgit Gh. Vrîncanu (Un tânăr marin) și Gh. Oprina (Alexei), care s-au complăcut în maniera devenită șablon a interpretării patetice și uniforme a rolurilor de marinari, soldați etc., după cum aceeași tendință de manierism o găsim și în travestiul Doinei Șerban (Sașka). De fapt, această problemă pretinde o serioasă discuție: interpretarea rolurilor de tineri contemporani, de eroi pozitivi, caracterizați prin cînte sfuletească, dăruire, încredere într-un țel nobil, se reduce — e trist, dar la Teatrul Tineretului, mai ales — la câteva gesturi „bărbătești” și multă mimare a sentimentului. De ce?

În rolul doctorei Maria Ignatievna,

Matilda Bărbulescu, în efortul vădit de a evita momentele melodramatice, s-a limitat la debitarea uscată, secătuită de emoție, a replicilor. O prezență neutră în scenă a avut și Aurelia Sorescu, dar e evident că nici regia n-a ajutat-o să înțeleagă adevăratele coordonate ale rolului. Ion Cosma (Mitrofanov) și N. Motoc (Miki Stavinski) nu s-au străduit să reliefeze în chip deosebit personajele. Pe baza acestor constatări, conchidem că deși spectacolul *Nila* reprezintă o creștere calitativă în nivelul spectacolelor din ultimul timp ale Teatrului Tineretului, regia nu și-a sfîrșit munca cu interpretii, urmînd să adîncească pe parcurs profilurile unora, să precizeze sarcinile dramatice ale altora, pentru ca mesajul piesei să reiasă cu pregnanță și claritate. O imputare mai gravă însă o aducem decorului. Lipsit de expresivitate, de fantezie, neizbutind să depășească convenția împrejurarilor altfel decît printr-un steag roșu din fundal, decorul imaginat de I. Prahase supără ochii spectatorului prin imobilitatea sa greoaie, prin neutralitatea sa scenică. Mai cu seamă că această piesă pretinde cu insistență — prin umiterile textului — un cadru plastic pregnant, cu o caligrafie simbolică, capabilă să sugereze prin inscripții destulul tragic și eroic al celor care, în zilele războiului, s-au perindat în casa păzită de Nila Snjko.

Mai multă poezie, un spor de fantezie și avînt creator, mai multă omogenitate în spectacole, pretendem de la Teatrul Tineretului.

Mira Iosif

## TINERETUL ȘI REVOLUȚIA

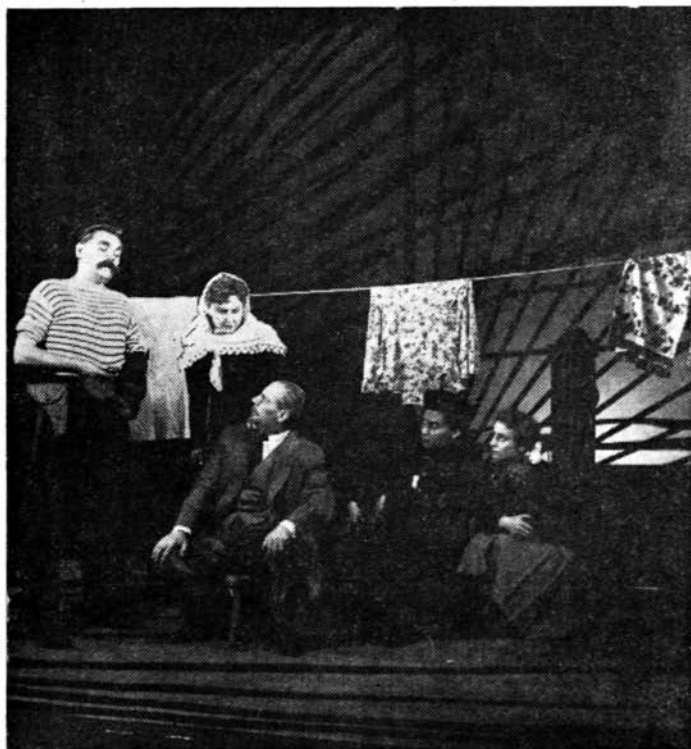
**Teatrul Armatei: În numele revoluției de M. Șatrov**

Premiera: 6 noiembrie 1959. Regia și scenografia: Andrei Brădeanu. Distribuția: Vasile Nițulescu (Vladimir Ilici Lenin); Val. Săndulescu (Felix Edmundovici Dzerjinski); George Sirbu (Saveliev); Răzvan Ștefănescu, Barbu Șerban (Vasia); Sandu Constantin (Petia); Mariana Oprescu (Iașka); Sabin Făgărășanu (Jenia); G. Cîmpeanu (Vasilii Ivanovici Golubev); Pușa Scărlătescu (Glafira Andreevna); Rodica Sanda Tuțuianu (Tonja); Sanda Băncilă (Jenea); Cornel Rusu (Boris); Theo Partîș (Stepan); Geo Maican (Romanovski); Sergiu Dumitrescu (Malinin); Ion Punea (Iarșev); Sandina Stan (Kaminskaia); Dorin Moga (Belov); Speranța Voinescu (Secretara); Mircea Corbu (Kogan); Constantin Irod (Avocatul); Geta Cibolină-Făgădaru (Nevasta avocatului); Sandina Stan (Precupeța); Ion Pella (Bătrînul).

Anul 1918. An de grea încercare pentru tinăra putere sovietică, ai cărei conducători, în frunte cu Lenin, luptă nu numai împotriva dușmanilor revoluției, gata pregătiți s-o sfîșie, ci și împotriva greutăților economice care domină țara. Pe drumurile

Rusiei, bandele de contrarevoluționari ucid bolșevici, organizează sabotajul și specula pentru înfometarea populației. Pe drumurile Rusiei, rătăcesc tineri și copii orfani, flămînzi și dezbrăcați. Iașka, de pildă, băiețandru cu suflet de poet, care cu-





treieră orașele cîntînd versuri triste sau vesele în schimbul unei bucăți de pîine, visînd să ajungă în țările calde, a trăit zguduitoră tragedia a morții întregii sale familii. La fel de dureros încercați au fost și Vasia și Petka. Mama lor a murit de tifos, iar tatăl, ostaș al Armatei Roșii, ucis de albi într-o haltă în drum spre Moscova. Ascunzîndu-se de oameni, trăind din cerșit, cei doi copii îi întîlnesc întîmplător pe Lenin și pe Dzerjinski, care se apropie de ei cu căldură. Dar, datorită tristei lor experiențe de viață, cei doi copii, neîncrezători în oameni, fug. Ajunși la Moscova, Vasia și Petka își asigură hrana transportînd cărțile din biblioteca unei doamne înstărite, moșiereasa Kaminskaia. Ei n-au de unde să știe că între paginile tomurilor groase sînt ascunse capsule de explozibil, pe care moșiereasa, membră a unei bande de sabotori din care fac parte și uciagașii tatălui lor, le trimitea în scopul criminal de a arunca în aer depozitele de alimente ale orașului. Rătăcind pe străzile Moscovei, Vasia și Petka sînt găsiți de un grup de comsomoliști ce sprijină Ceka, în acțiunea de descoperire a contrabandiștilor, și astfel ajung din nou în fața vechii lor cunoștințe : Dzerjinski, care, ca un părinte, le oferă hrană și adăpost în casa comsolistei Tonia, fiica

bolșevicului Golubev. Tot în mijlocul comsolistilor se adăpostește și visătorul „bard” Iașka. Aici are loc prima lor întîlnire cu revoluția. În acest nou mediu familial, cei trei copii încep să vadă chipul dușmanului, să înțeleagă sensul și scopul adevărat al luptei bolșevicilor. Și cu ajutorul acestor noi luptători — conștienți acum de faptele lor — Ceka arestează banda sabotorilor. Prima baricadă de luptă a comsolistilor aduce satisfacția primei victorii, dar și durerea primei jertfe. Iașka, visătorul îndrăgostit de țările calde, pe care le descoperise în sînul noii sale familii, cade eroic. În ultimul său poem, închinat tinerilor luptători, el cerea să nu fie uitați niciodată „cei care au fost primii”.

Narațiunea dramatică a lui M. Șatrov este un poem eroic, închinat nemuritoarei lupte duse de primii comsoliști împotriva dușmanilor revoluției, în timpul furtunosului an 1918, an în care puterea sovietică punea temelile unei vieți noi. Cu o maximă simplitate a expresiei și cu o emoționantă autenticitate a faptelor, Șatrov dezvăluie în evoluția și întîmplările eroilor săi, unul din marile și frumoasele adevăruri care au călăuzit pe marele realizator al revoluției, pe Lenin, încă de la începutul existenței primului stat socialist : ne-

tărmurita grijă și dragoste cu care bolșevicii s-au apropiat și ocupat de tineret.

Acestui tineret, omului comunist, îi adresează M. Șatrov patetica sa chemare și îmbărbătare: „În numele revoluției, adu-ți aminte”. Căci, așa cum spune Lenin, în finalul piesei: „a uita înseamnă a trăda”. Povestea dramatică *În numele revoluției*, prin excelență o piesă de și pentru tineret (dar nu numai pentru tineret), a fost prezentată în cadrul tradiționalei cinstiri a zilei de 7 Noiembrie pe scena Teatrului Armatei (de ce nu pe scena și pentru publicul Teatrului Tineretului?).

Am apreciat, în concepția regizorală a tinărului Andrei Brădeanu, ideea prezentării faptelor dramatice ale piesei prin crearea unei atmosfere de evocare, a unei narațiuni simple, directe, de fapte eroice peste care anii au trecut, dar care trăiesc încă în memoria noastră, îmbărbătându-ne în momentele grele, mobilizându-ne orice gând sau faptă a vieții noastre. Pe linia acestei idei, evocarea dramatică s-a consumat în spectacol, tot timpul, în spatele unei cortine de tul, depănându-se ca o amintire vie pentru spectatori, mai ales în momentele ei cele mai semnificative (uciderea bolșevicului Saveliev, tatăl lui Vasia și Petka, enunțarea lui Lenin a cuvintelor-program „Trebuie să fim alături de ei...”, hotărârea lui Dzerjinski cu privire la activitatea comsomoliștilor, scena renunțării comsomoliștilor la pîinea atît de necesară soldaților și răniților, sau citirea testamentului poetic al lui Iașka), momente în care — pe cortina evocării — a fost proiectat leit-motivul patetic al piesei și spectacolului, „Adu-ți aminte!”, ca un memento adresat continuatorilor luptei și vieții începute atunci, în 1918. O singură dată în spectacol firul evocării s-a întrerupt, și atunci — la întrebarea comsomoliștilor „cum au să fie oamenii peste 50 de ani”, și la răspunsul lor: „probabil foarte buni, minunați... fiecare din ei va trăi pentru ceilalți” — scena și sala s-au contopit în aceeași lumină, pentru a dovedi parcă justetea adevărului optimist al eroilor piesei. Regizorul A. Brădeanu a intuit ceea ce este esențial în evocarea dramatică a lui Șatrov — faptul că evenimentul narat este zguduitor prin autenticitatea, adevărul și perspectiva sa, faptul că acest eveniment trebuie să fie mereu prezent în ochii și mintea spectatorului contemporan —, acest lucru nu a fost însă în spectacol decît schițat.

Căci, deși corect conceput în ansamblul său și emoționant pe alocuri, dar numai pe alocuri, spectacolului i-a lipsit suflul revoluționar pe care acest poem eroic trebuie să-l transmită. Și această carență

constă mai ales în lipsa unei munci insistente și coordonate cu interpretii.

Ni se pare că greșeala a pornit de la distribuirea în rolurile principale — cele mai generoase ca text și acțiune — Vasia și Petka, a doi copii adevărați. Desigur că alegerea regizorului în această privință și-a căutat justificarea în dorința de a da faptelor dramatice o maximă autenticitate. Desigur, cei doi „interpreți”, Barbu Șerban și Sandu Constantin, au avut, din acest punct de vedere, spontaneitatea și prospețimea copilărească, naturală. Dar absența artei — a științei și tehnicii actoricești —, lipsa de deprindere cu scena s-au resimțit.

În primul rînd, în debitarea textului, din care multe, foarte multe replici n-au putut fi auzite sau înțelese; iar în al doilea rînd, în stîngăcia și timiditatea cu care cei doi copii s-au mișcat printre actori, al căror ascendent, datorit experienței, a anulat celor doi interpreți rolul dramatic în citeva scene-cheie (tabloul 7, arestarea sabotorilor).

În spectacol, cei doi interpreți au fost doi copii nostimi, dar... nu au fost eroi ai dramei pe care ar fi trebuit s-o trăiască în primele tablouri, și cu atît mai puțin comsomoliști entuziaști în ultimele tablouri, comsomoliști care discută despre partid, despre eroism sau front și nu despre... jucării. Ceea ce nu s-a întîmplat cu „interpretul” poetului Iașka. În travesti, Mariana Oprescu, pe lîngă faptul că a servit un argument pozitiv tocmai pe linia rezervelor mai sus amintite, a creat un băiețandru autentic, cu mult haz și cu inteligența caracteristică omului din popor, lucid și receptiv la evenimentele din jur, volubil și cu multă căldură sufletească, emoționant în scena morții.

Spuneam că greșeala regizorului, în ceea ce privește munca cu actorii, a pornit de la distribuirea celor doi copii în rolurile principale. Căci, preocupîndu-se în special de strunirea artistică a celor doi copii (și era necesar), regizorul și-a consumat în mare parte resursele și energia creatoare rezervată celorlalți interpreți (de altfel, judicios aleși, în majoritatea lor tineri), pentru care n-a mai avut timp decît să le indice, dar nu să le și șlefuiască, o linie generală de orientare. A rezultat de aici o lipsă de omogenitate în interpretare, o lipsă de cenzură în închegarea momentelor dramatice ai căror protagoniști erau tinerii comsomoliști. De aceea, întreaga acțiune a comsomoliștilor ne-a apărut mai curînd ca o joacă pretențioasă, ca o aventură tinerească, al cărei resort politic și eroic a lipsit. În piesă se relevă clar că eroismul nemăsurat al tinerilor rezidă în primul rînd în prezența vie și mobilizatoare a lui Lenin, iar în al doilea rînd în împreju-

rările concrete ale vremurilor aspre pe care le trăiesc și care le solicită mereu o prezență activă. În spectacol, interpreții comsomoliștilor au acționat mai mult pe măsura vârstei, și mai puțin pe măsura acțiunilor istorice, fiind lipsiți de vibrația lăuntrică a unor suflete incandescente, închinată revoluției, care să ne dea senzația simplității faptelor mari ai căror eroi sînt și care ar fi dat spectacolului greutatea specifică absolut necesară unei drame eroice. De aceea, nu putem decît să cităm în bloc efortul lăudabil al tinerilor Sabin Făgărășanu (Jenia), Sanda Băncilă (Jenea), Cornel Rusu (Boris), Theo Partiș (Stepan) și Rodica Tuțuianu (Tonina).

Dintre actorii vîrstnici care au configurat celălalt pol al conflictului social — banda sabotorilor —, nu am remarcat-o decît pe Sandina Stan, care, în două roluri deosebite, a schițat cu precizie profilul a două personaje apropiate doar ca intenții spirituale. Am preferat-o însă mai mult în pitoreasca Precupeață din primul tablou... unde paleta interpretativă a utilizat mai multe nuanțe decît în înfrunghirea moșieresei Kaminskaia, căreia actrița i-a subliniat doar o singură latură a portretului: răutatea.

Am lăsat intenționat la urmă pe interpreții rolurilor lui Lenin și Dzerjinski, nu numai pentru că rolurile au o greutate aparte în economia dramei, dar și pentru că mi s-au părut două realizări actoricești demne de a fi distinct citate.

Astfel, interpretîndu-l pe Dzerjinski, Val Săndulescu — în cel mai bun rol al său din ultimul timp — a realizat cu finețe și multă discreție interesanta figură a neobositului om politic: sever, intransigent și hotărît în funcția sa, frămîntat, pasionat în cercetarea sufletului omenesc, familiar în relațiile cu copiii. Iar Vasile Nițulescu,

în două scurte apariții (cu o mască excelentă), a reușit să creeze un Lenin cu o mare disponibilitate umană, afectivă; deși n-a ajuns pe deplin să sugereze genialitatea spiritualității marelui conducător, Vasile Nițulescu a demonstrat nu numai o sensibilitate profundă și o gamă largă de expresivitate, dar și faptul că azi în teatrul nostru a interpreta rolul dificil al lui Lenin nu mai este un act temerar, sau mai exact, o imposibilitate. În afara acestor două bune realizări actoricești, spectacolul regizat de Andrei Brădeanu nu s-a ridicat însă la înălțimea unui spectacol patetic, demn de eroii săi, de forța și emoționanta menire a mesajului acestora. E o constatare pe care o facem cu atît mai mult, cu cît ne gîndim că regizorul Andrei Brădeanu este făuritorul spectacolului plin de nădejdi artistice: *Orologiul Kremlinului*, și că el ne-a îndrituit cu acel spectacol să ne așteptăm de data aceasta la o sporire a tensiunii scenice, realizată pe coordonatele unei mult mai intense adeziuni a personajelor la tema eroică a luptei lor, în condițiile istorice date, la o dozare mai unitară a acțiunii dramatice și, evident, la un ritm mai susținut, pe măsura evenimentelor revoluționare pe care piesa lui Șatrov le evocă. Tot așa cum am fi dorit ca din decorul simplu și sugestiv, creat pentru cadrul de joc și atmosferă, peroul fix din fundal — reprezentînd un cer brăzdat de nori gri — să apară numai în tabloul 1 unde era necesar, unde „juca“, dar nu și în celelalte tablouri unde, chiar dacă a fost mereu altfel luminat, nu ne-a mai spus nimic. Desigur, atunci spectacolul *În numele revoluției* ar fi însemnat o frumoasă realizare artistică. Ceea ce la Teatrul Armatei, din păcate, nu a fost.

Emil Riman

## VORBIND ÎN GLUMĂ DESPRE LUCRURI SERIOASE

Teatrul „C. Nottara“: Scurtă convorbire de Valentina Levidova

Premiera: 7 noiembrie 1959. Regia: Mihai Raicu. Decor și costume: Adriana Leonescu. Distribuția: Neofita Pătrașcu (Natalia Vasilievna); Silviu Stănculescu (Igor Vikentievici); Tatiana Iekel (Ludmila); Gh. Crișmaru (Vitea); Puica Stănescu (Dunea); Constantin Codrescu (Gheorghi Nikolaevici Viktorov); Corina Constantinescu (Kira Mihailovna); N. Neamțu-Otonel (Kuzmici); Leopoldina Bălănuță (Katia); Lily Maican (Praskovia); Romulus Neacșu (Mihail Petrovici-Katkov); Romulus Bărbulescu (Stepan Lobovikov); Gheorghe Gîmă (Demcenko); Ion Focșăneanu (Vasiukov); Stela Moga (O fată).

Pentru a dezbate problema educației noi, în spirit comunist, a tineretului sovietic — spiritul de răspundere pe care sînt datorii să-l aibă deopotrivă și părinții și copiii, în alegerea drumului în viață —, Valentina Levidova a ales formula comediei lirice. Această formulă, care per-

mite îmbinarea diferitelor nuanțe ale comicului cu accente poetice străbătute de lirism, nu a împietat asupra dezvăluirii conținutului major de idei, pe care-l promovează piesa. Dimpotrivă, a făcut ca aceasta să devină mai accesibil, mai popular.

În tonuri grave, autoarea dezvoltă neconcordanța dintre mentalitatea învechită, manifestată de unii în problema alegerii drumului în viață, a formării în general a unui ideal, și noua accepție pe care o dă acestei noțiuni, societatea sovietică. Tributară concepției mic-burgheze și unui spirit îngust, rigid, egoist, Natalia Vasilievna vrea să reducă problema idealului celor doi copii ai săi, Igor și Ludmila, la o conviețuire monotona, liniștită, fără orizont, în atmosfera călduță a cadrului familial, la exercitarea unei profesii pe cât posibil mai aproape de cuibul părintesc, la întemeierea unei căsnicii după șablonul cel mai învechit.

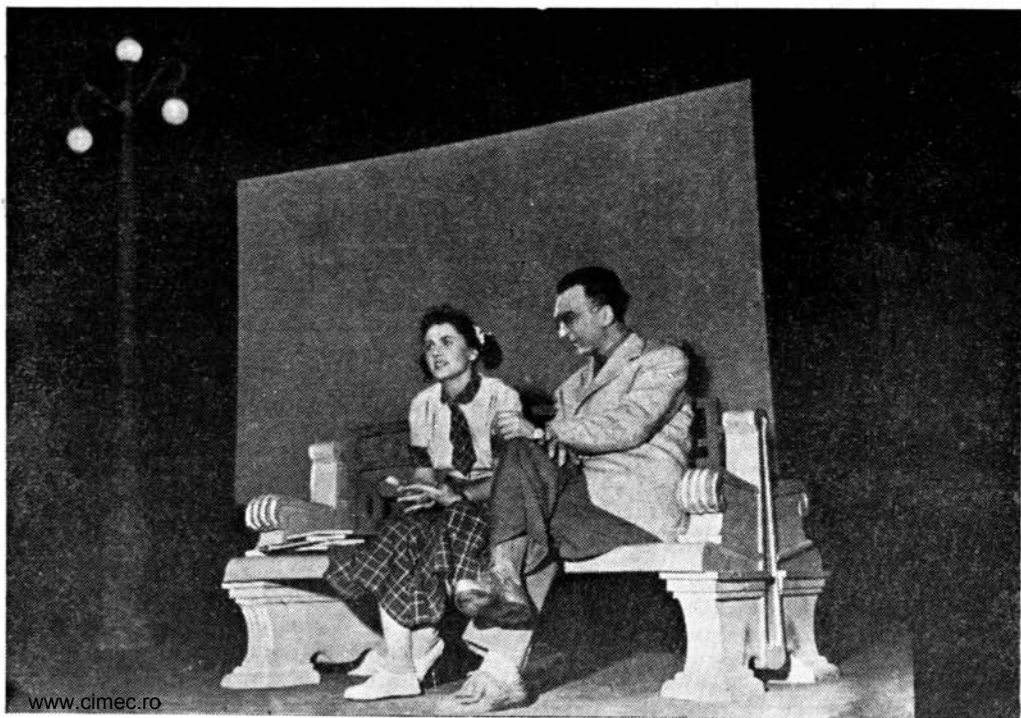
Leția pe care Natalia Vasilievna o primește de la viață, în sensul că ambii copii înțeleg să-și realizeze problemele fundamentale ale existenței lor, în contradicție totală cu principiile ei demodate și stupide, nu este lipsită de dramatism. Dar deși ocupă o bună parte din economia piesei, nu această latură tratată la o tonalitate mai gravă constituie caracteristica generală a lucrării. Tonul general al *Scurtei convorbiri* este vesel și glumeț, atmosfera predominantă se definește printr-un optimism robust și printr-o dragoste de

viață cuceritoare. Destinul Ludmillei, mezină familiei, care pentru a putea să-și formeze o profesiune, trebuie să intre în producție și să urmeze astfel cursurile fără frecvență ale facultății de energetică, cuprinde semnificații pilduitoare. Contactul cu oamenii noi, cu viața dlocotitoare a șantierelor, deschide Ludmillei un orizont larg, îi dă posibilitatea afirmării nemijlocite a talentului său creator. În producție, Ludmila descoperă unul din atributele esențiale ale existenței umane: viața nu are preț decât atunci când este închinată unui scop mareț. Munca în producție îi înlesnește Ludmillei fundamentarea cunoștințelor teoretice și o face să îndrăgească cu adevărat studiul energiei, până atunci disprețuit de ea, din necunoaștere.

În procesul dezvoltării sale, de la fetița neștiutoare și neastimpărată la adolescenta chibzuită și serioasă, Ludmila mai câștigă două dintre cele mai de seamă însușiri, necesare în exercitarea unei profesii: spiritul de răspundere și conștiința propriei valori.

Noua accepție a spiritului de independență, în numele căruia Ludmila și-a rezolvat și problema gingașă, intimă, a

Tatiana Iekel (Ludmila) și C. Codrescu (Gh. N. Viktorov)





vieții ei, dragostea pentru Gheorghe Viktorov, pe care e gata să-l urmeze în Altai (să construiască împreună centrale electrice), tulbură într-un mod aproape „scandalos” atmosfera stăută din familia sa.

Din contrastul bine marcat între fondul serios al faptelor Ludmillei și situațiile comice, paradoxale, în care se află adesea din cauza folosirii unor metode nepotrivite pentru atingerea scopului, a minciunilor pe care le spune mamei pentru a ascunde adevărata realitate (faptul că a căzut la admiterea în facultate, că a intrat în producție, că pleacă pe teren simulând plecarea la odihnă etc.), se nasc hazul și buna dispoziție pe care le degajă piesa.

Este meritul regizorului Mihai Raicu de a fi reușit să realizeze în spectacol această atmosferă tonifiantă, veselă și optimistă. El a cerut tuturor colaboratorilor săi să utilizeze în sublinierea ideilor piesei, mijloace artistice de calitate, pe specificul genului. În general, regizorul a reușit să cuprindă elementele eterogene ale piesei (scene de comedie, apariții de farsă, momente de dramă) într-o tonalitate unitară. Îi reproșăm totuși regizorului un ușor decalaj, încă prezent, între sublinierea în tonuri prea grave a conflictului Natalia Vasilievna, Igor și Kira, și tonul lejer al momentelor vesele-lirice. Din pricina acestui decalaj — care se datorează de altfel și textului, deficitar în această privință — nu toate momentele se întrepătrund, ci uneori se desfășoară independent unele de altele. Pe de altă parte, ritmul sprinten, imprimat și păstrat în bună măsură de spectacol, scade tocmai în momentele în care se cerea să fie mai susținut. Mă refer la acea parte a acțiunii, în care Ludmila, pentru a găsi pe Viktorov, este nevoită să cutreiere prin birourile tuturor directorilor de trust energetic. Manevrarea succesivă prea greoaie a decorurilor — semnate de Adriana Leonescu — influențează în mod direct încetinirea ritmului în această parte a spectacolului. Vreau să precizez că decorul acestui spectacol, în intenție foarte interesant și original, în realizare nu este reușit decât parțial. Potrivit cu genul piesei, ingenios și realizat ni se pare fundalul negru al acestui decor pe care se proiectează, în funcție de desfășurarea acțiunii, cite o imagine specifică locului: imagini din Leningrad, imagini înzăpezite din ținuturile îndepărtate ale nordului. Mai puțin reușite sînt elementele care se suprapun pe acest fundal, reprezentînd pereți, uși, mobilier. Dacă elementele simple și sugestive din primul tablou (feliinarul real care prelungeste imaginea feliinarelor proiectate, banca de piatră așe-

zată în prim-plan) sugerează atmosfera lirică, poetică, specifică tabloului, nu același lucru se întâmplă cu decorul ce reprezintă interiorul casei Ludmillei, sau interioarele birourilor. În aceste cazuri, panourile groase și inexpressive, precum și mobilierul ușor naturalist, nu valorifică intenția de stilizare și sugerează din concepția de bază a scenografiei.

Reușita spectacolului *Scurtă convorbire* — căci de o reușită este vorba — se datorește în mare parte contribuției actriței. Partitura complexă a Ludmillei, generos construită de autoare, care întruchipează chipul de erou viu și multilateral, a fost încredințată cu succes talentatei actrițe Tatiana Iekel. Folosind variate mijloace de comedie, tinăra actriță a creat convingător chipul luminos al acestei tinere sovietice, de la înfățișarea fizică și vestimentară pînă la trăirea autentică, vibrantă, a ținerei. Spontană în gesturi și atitudini, Tatiana Iekel a reușit să redea organic neastîmpărul caracteristic vârstei și totodată să sublinieze cu finețe etapele „maturizării” personajului.

Puțin mai zgîrcit cu mijloacele sale de expresie — cunoscute din alte realizări —, C. Codrescu n-a reușit decât în partea a doua a spectacolului să contureze imaginea lui Viktorov, omul sovietic capabil, ferm, cald, simpatic și cu un dezvoltat simț al umorului. În prima parte a spectacolului, îndeosebi în scena „scurtei convorbiri” — semnificativă pentru întreaga piesă, pentru că de aici, de la prima întîlnire a lui Viktorov, Ludmila câștigă încredere în viață și speranță în viitor —, C. Codrescu s-a manifestat puțin cam rigid, cam obosit și cam prea melancolic.

Cu mijloace simple, firești, și totodată cu subtilitate, și-au conturat personajele Silviu Stănculescu (Igor Vikentievici) și Corina Constantinescu (Kira Mihailovna). Pe linia bunei utilizări a elementelor de farsă, Gh. Gimă a izbutit o creație interesantă în rolul lui Demcenko.

Sărăcită a apărut în spectacol imaginea mamei, interpretată monoton și unilateral de Neofita Pătrașcu. Compoziția, destul de grea pentru o tinăra, solicita din partea interpretei, o atitudine mai critică, în sensul de a i se atribui personajului și o tentă de ridicol, de prețiozitate absurdă.

Mijloace nepotrivite cu tonalitatea generală a spectacolului au folosit Puica Stănescu în rolul dădăcei Dunea, rol bogat în substanță comică, dar pe care actrița o subliniază exterior, cu o dorință arzătoare și prea fățișă de a stîrni hazul cu orice preț, și Gh. Crișmaru, în rolul tinărului prieten al Ludmillei, Vitea, care a apărut în spectacol lipsit tocmai de tine-

rețe, chinuit și crispat, ceea ce contrazice imaginea luminoasă, vie — ce-i drept, întrucâtva caraghioasă —, a timidului Vitea. Actorul a utilizat pentru acest rol de comedie lirică, aceleași mijloace îngroșate, de farsă, de care s-a servit — cu succes, de altfel — în *La telefon Taimirul*.

Slăbiciunile amintite aici, pe care le socotim remediabile, nu știrbesc din valoarea de ansamblu a acestui spectacol, proaspăt, tânăr și antrenant.

Valeria Ducea

## UNDE ESTE SUFLUL REVOLUȚIEI?

**Teatrul Evreiesc de Stat din București: *Tineretea părinților* de Boris Gorbatoș**

Premiera: 7 noiembrie 1959. Regia: David Esrig. Decoruri și costume: Adina Reich. Distribuția: Carol Feldman (Stepan Reabinin); Betti Gherșin-Feldman (Natașa Loghinova); Isac Havis (Dr. Loghinov); Betti Gherșin-Feldman (Elena); Carol Marcovici (Anton); Rudi Rosenfeld (Efimcik); Bebe Bercovici (Ocikar); Lora Hönig (Dașa); Solomon Cheptenaru (Fedia); Ofeila Strul (Marusia); Cîna König (Madame Epave); Mano Rippel (Ivan Egorovici Soroh); Sully Roizen (Vasea); Marietta Neuman (Nadia); Sami Godrich (Bariba); Tobias Bălan (Un temnicer).

Fiecare din paginile minunatei cronici a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, pe care o alcătuiesc piesele care evocă acest eveniment, ne descoperă existența a nenumărați eroi, face să reînvie uriașul dăltat al acelor memorabile zile și să readucă viu, puternic, patosul revoluționar care a însuflețit pe făuritorii revoluției.

Un astfel de moment în care se încheiează într-o luptă decisivă forțe istorice contradictorii, care transformă conștiințe și naște eroi, îl surprinde și piesa lui Boris Gorbatoș, *Tineretea părinților*.

Precedată de un prolog în care se sugerează atmosfera anilor Marelui Război pentru Apărarea Patriei și în care apare, maturizat, unul din tinerii eroi ai piesei (Stepan Reabinin), *Tineretea părinților* este o evocare, mai mult epică decât dramatică, a unui episod din viața unei grupe de comsomoliști din anii 1918—1920. Dramaturgul a intenționat să ofere contemporanilor noștri o lecție de patriotism, exemplul unor eroi care să-i însuflețească, să le transmită voință și curaj.

Vrînd să sublinieze această intenție a dramaturgului, regizorul D. Esrig, în spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat din București, a extins de-a lungul întregului spectacol, prezența a două personaje contemporane, locotenentul Vasea (S. Roizen) și comsolista Nadia (Marietta Neuman), care în text apar doar în prolog. Participarea acestor personaje, prin intermediul cărora se exprimă admirația și respectul contemporanilor față de eroii revoluției, realizează un fel de comentariu al faptelor și ideilor piesei. Acest „cor“, care comentează mimice acțiunile eroilor, e util și eficient, atîta timp cît prezența lui e

discretă, pentru distribuirea unor accente. Atunci cînd prezența sa devine ostentativă — în momentele în care cele două personaje care-l alcătuiesc se amestecă și alunecă fantomatic printre celelalte personaje, care acționează în scenă —, e obositoare, stîrșește confuzii și abate atenția spectatorilor de la desfășurarea respectivelor momente.

Piesa este — așa cum am arătat — o evocare a unor vremi eroice și a unor oameni pe măsura acestor vremi: puternici, neînfricați, animați de idealuri înalte. Pentru ca faptele pe care le săvîrșesc acești oameni (Stepan Reabinin, Natașa Loghinov, Anton, Efimcik și ceilalți tineri care alcătuiesc grupul comsolistilor din piesă) să fie investite cu forța exemplului, e necesar ca și în spectacol, regizorul și actorii să fie preocupați înainte de toate de punerea în lumină a trăsăturilor lor eroice, a romantismului lor revoluționar, așa fel, ca, în imaginea de ansamblu, să predominie aceste date.

În spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat, faptele sînt însă povestite scenic fără fior dramatic, iar cei mai mulți dintre eroi evoluează în culori șterse, nediferențiate. În conceperea personajelor (în special a comsolistilor), regia nu a fost suficient de consecventă, oprindu-se la straturile superficiale ale caracterelor și evidențind, de cele mai multe ori, datele lor exterioare. Fac excepție personajele Stepan Reabinin și Anton. Carol Feldman și Carol Marcovici, interpreții acestor roluri, pe lângă stăpînirea mai fermă a tehnicii actoricești, față de ceilalți colegi tineri, demonstrează virtuți și potențiale dramatice care recomandă două personalități actoricești vrednice de urmărit.

Carol Feldman a creat un Reabinin plin de avânt, emoționant prin profunzimea cu care-și trăiește sentimentele. (A greșit însă când a atribuit uneori o prea mare însemnatate complexelor pe care le încearcă personajul din cauza infirmității sale temporare.) Carol Marcovici a dat, la rându-i, cu destulă convingere viața lui Anton. L-a înțeles însă mai mult ca pe un temperamental. Este adevărat, Anton e o fire oarecum năvalnică, cu unele scăpări anarhice. El știe însă să se oprească la timp, să se stăpânească atunci când se cere. De aici, cerința unei redări mai complexe a personajului, cerință la care interpretul n-a răspuns decât parțial.

O mențione pentru Isac Havis, Dina König și Mano Rippel — actori din generația vîrstnică a teatrului — care au schițat cele trei roluri de „bătrîni” din piesă (doctorul Loghinov, Madame Epave și, respectiv, Ivan Egorovici Soroh) cu o sensibilă putere de convingere, în compoziții unitare și nuanțate.

În rest, Bebe Marcovici (Ocikar), Lora Hönig (Dașa), Solomon Cheptenaru (Fedia) au arătat mai puțină înțelegere în descoperirea și valorificarea principalelor laturi de caracter și resurse afective ale personajelor. Cam pe aceeași linie interpretativă s-a situat și Rudi Rosenfeld (în Efimcik), care, spre deosebire de primii, a reușit totuși să realizeze câteva momente dramatice mai convingătoare.

Betti Gherșin-Feldman a schițat de asemenea destul de sumar evoluția Natașei Loghinova. În sufletul acestei eroine — unul din personajele centrale ale piesei — se operează, de-a lungul celor trei acte,

mare transformări. De la o simplă școlăriță care îmbrățișează, mai mult pe baza unui impuls sentimental, cauza revoluției, pînă la o luptătoare conștientă, neînfricată, care își sacrifică viața în numele ideilor pentru al căror triumf luptă, Natașa parcurge o cale destul de lungă, presărată cu destule asperități și praguri succesive, care s-ar fi cerut marcate în interpretarea sa. Interpreta afișează însă, aproape de la început și pînă la sfîrșit, același zîmbet, aceeași expresie de candoare juvenilă, puțin convențională.

Atari interpretări au transformat suflul revoluției, care ar fi trebuit să fie permanent prezent în scenă, într-o adiere firavă, totul petrecîndu-se la o temperatură scăzută, puțin prielnică pentru generarea emoției. Nici fundalul pe care se desfășoară evenimentele piesei nu este pe deplin sugerat. Nu se simte că afară, dincolo de cadrul îngust în care se desfășoară acțiunea, o lume veche se prăbușește sub loviturile revoluției. Scenograful (Adina Reich) a ținut seamă din punct de vedere tehnic de necesitatea ca decorul să fie schimbat cu ușurință (piesa prevede în repetate rînduri schimbarea cadrului acțiunii), dar nu a reușit să creeze totodată un cadru plastic adecvat conținutului revoluționar al piesei.

Soliști buni, dar fără un acompaniament și un cadru corespunzător, Carol Feldman și Carol Marcovici n-au izbutit să aducă, singuri, pe scenă, în toată grandoarea ei, tinerețea plină de elanuri a „părinților”. Regizorul mai poate îndrepta, în acest sens, ceva.

I. Rusu

## DINCOLO DE CULISELE TEATRULUI...

Teatrul „C. Nottara”: Fotoliul 16 de D. Ugriumov

Premiera: 24 octombrie 1959. Regia: Marcel Anghelescu. Decor și costume: Adriana Leonescu. Distribuția: Ana Barcan (Bereșkova Capitolina Maximovna); Stamate Popescu (Pașa Samoșvetov); Mircea Balaban (Hlopușkin Aristarh Vitalievici); Victoria Gheorghiu (Nastirskaja Anghelina Pavlovna); Ion Lucian (Hodunov Boris Semionovici); Dem. Savu (Zigrid); Stroe Atanasie (Ignat Puzriov); Iarodara Nigrim (Igna Hristoforovna); Ion Gheorghiu (Zontikov Samson Savici); Ion Anghel (Kupurțev); Tatiana Iekel (Iulia Trepetova); Elena Pop (Galea Ledentova); G. Crișmaru (Slava Kolciughin); Val. Lefescu (Valea Ribikov); Ion Enache (Kornel Egorici); Mihai Badiu (Fotoliul nr. 16); Jana Gorea (Dusea); Romulus Bărbulescu (Zikini).

E drept, personajele comediei lui D. Ugriumov fac parte din lumea teatrului, dar săgețile satirei tîntese nu numai în directorul adjunct Hodunov, ci și în toți birocratii și rutinierii, în cei lipsiți de răspundere; în acest fel, aria piesei se extinde mult mai departe de culisele

unui teatru (unde se desfășoară acțiunea) și are ecouri multiple.

Satira lui Ugriumov e acidă și necrutătoare — acest teatru în teatru, pe care-l prezintă el, are valoare de simbol și tipizează cu forță artistică. Făcînd un sondaj în lumea teatrală, dînd jos „fardul”



de pe unele aspecte ale culiselor, Ugriumov are darul de a ridica la rangul de simbol eroii săi, extinzând „fabula” piesei, dincolo de lumea teatrală, în viața de toate zilele.

Conflictul piesei este generat de lupta dintre nou și vechi în mentalitatea oamenilor, a aceluia care, uneori chiar cinstiți fiind, preferă colacul de salvare al lipsei de inițiativă, corăbiei ce înfruntă curajoasă valurile înalte. Hodunov se capitonează în biroul său, departe de orice vînt înnoitor, preferînd soluțiile fără riscuri, colaborarea cu un autor care, chipurile, are „firmă”.

Atitudinea unui asemenea specimen este inevitabil înlăturată de forța colectivului, în cazul nostru, grupul tinerilor actori din teatru, care au în mijlocul lor pe inimoasa... bătrînă Berejkova și care reușesc să atragă alături de ei și scepticii, blazații sau pe cei care se îndoiesc și care, cu toții, sînt pînă la urmă cucerii de ideea reprezentării unei piese noi, îndrăznețe, valoroase, Ugriumov minu-

iește cu multă abilitate tehnica scrisului scenic, știe să înnoade într-o țesătură complexă, întîmplări și eroi.

Textul piesei degajă un umor fluid ce soliciță zîmbetul, are replici incisive ce marchează prompt momentul satiric.

Bogată în tilcuri, însoțită de un optimism tonic, lucrarea lui Ugriumov afirmă și demonstrează biruința noului, ceea ce o face binevenită în repertoriul Teatrului „Nottara”, atît prin noutatea temei sale, cît și prin talentul cu care ea a fost scrisă.

Regia spectacolului a fost semnată de actorul Marcel Anghelescu, care a pornit mai ales de la „datele” actricești, preocupat de tipizarea eroilor săi, căutînd să adîncească și chiar să lărgască albia fiecărui rol. Din păcate, lipsa unei consecutive viziuni de ansamblu a dus la compartimentarea comediei (în care a „tremurat” prea mult unda melodramei), iar lipsa de coeziune în spectacol a făcut ca ritmul să fie uneori monoton (mai ales în ultimele tablouri). Neglijarea ansam-



blului în desfășurarea acțiunilor scenice nu l-a împiedicat totuși pe regizor să urmărească cu seriozitate *mesajul* piesei, sensul ei educativ, chiar dacă relevarea lui s-a făcut uneori prea ostentativ.

Comedian prin substanță, Ion Lucian (Hodunov) s-a simțit în largul său în rolul directorului (îi se poate reproșa, însă, machiajul impropriu și greoi), cu un bogat simț al nuanțelor, cu cunoscutele sale inflexiuni vocale, care stîrnesc hohote de rîs, și cu acea elocvență mișcare a ochilor (uneori abuzivă) ce soliciită complicitatea întru umor a spectatorilor. Ion Lucian a jucat totuși uneori prea „solistic“, detașîndu-și rolul din cadrul general al spectacolului.

Deși, în general, personajul Zigfrid, „administratorul începător“, cum îl numește autorul, interpretat de Dem. Savu, a stîrnit ilaritate, evoluția sa pe parcursul spectacolului, din cauza unor efecte comice exagerate, a fost lipsită de coerență și unitate; atunci cînd însă interpretul și-a adîncit datele umane ale umorului sau tristețea, acestea au devenit într-adevăr artistice. Ion Gheorghiu a realizat o compoziție interesantă în rolul regizorului Zontikov, mai ales în registrul resemnării interioare a acestuia, al umorului său amar; un surplus de vioiciune și ritm în partea finală i-ar fi fost însă utile. Cu o inteligentă înțelegere a rolului, Mircea Balaban l-a portretizat pe regizorul Hlopușkin, surprinzîndu-i emfaticul aer pseudocreator ce îi se potrivește personajului.

Luminoasă, optimisă, aducînd un aer proaspăt de candoare, apariției lui Sta-

mate Popescu (Samotvetov) i s-ar cere un strop suplimentar de umor, care ar putea duce la o interpretare mai deplină a rolului. Această observație îi se potrivește în egală măsură și lui Gh. Crișmaru (Slava), care a reușit să-și plasticizeze cu efect apariția episodică. Ion Anghel a redat imaginea unui secretar literar birocratizat și servil, după cum Stroe Atanasiu, într-o scurtă apariție, a izbutit să redea incisiv tipul unui parvenit literar.

Ana Barcan (Berejkova) a urmărit puțin efectul imediat umoristic, ea și-a îmbrăcat replicile în faldurile unor tilcuri mai adînci, lăsînd impresia unei bogate vieți sufletești a eroinei, emoționantă în momentele de confesiune, dar insistînd uneori într-un patos melodramatic. Adăugînd și ea un surplus de ritm personajului, o vivacitate mai ascuțită, va izbuti să facă din Berejkova pivotul grupului pozitiv al piesei.

Neconvîgătoare, ștearsă, apariția Tatianei Lekel (Iulia) a avut un aer artificios, un entuziasm confectionat, fapt și mai evident, mai strident, la Elena Pop (Galea), care și-a abordat rolul cu totul la suprafață, desenîndu-l cu un surîs fotografic. Jana Gorea (bufetiera), căutînd cu prea multă insistență umorul personajului său, nu l-a găsit totdeauna în felul potrivit.

Deși textul ar fi invitat la soluții de calitate, decorul Adrianei Leonescu a fost din nou banal și „oarecare“ (ce bijuterie poetică putea fi de pildă „podul butaforiei“!).

Al. Popovici

## FĂRĂ POEZIA TEXTULUI

Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe: *Uraganul de Bill Beloțerkovski*

Regia, decoruri și costume: Völgyessi András. Distribuția: Fekete Gyula (Președintele); Király József (Marinarul invalid); Tompa László (Savangheiev, comandantul băii); Bondor János (Băieșul); Kovács Erszébet (Femeia gravidă); Kovács Dezső (Raevici); Kovács Kátó și Nagy Ilona (Mica burgheză); Bokor Ilona (Redactoarea); Mester András (Popov); Berkó György (Lectorul); Ambrus Sándor (Comisarul politic); Samoskőzi László (Zagarețki); Molnár Gizella (Comsomolista); Dalnoki András (Președintele Cekei); Biró Levente (Instructorul militar); Földes László (Secretarul delegației militare); Darvas Dezső (Simușkin); Szirmai Gabriella, D. Szamosi Ilona (Kurilova); Papp Anna, Sárosy Éva (Femeia arestată); Völgyessi János (Ibrahimov); Botka László (Ciurkin); László Károly (Șuiski); Polgár Anna și Finna Rózsa (Parașa).

De numele lui Bill Beloțerkovski se leagă nu numai meritul de luptător activ, vigilent și mereu în primele rînduri ale bătăliei pentru construirea societății comuniste, ci și acela de a fi unul din primii dramaturgi sovietici care au cimentat bazele dramei eroice. Prin *Uraganul*,

scris în 1925, Bill Beloțerkovski înscrie o pagină prețioasă în cartea de aur a dramaturgiei eroice sovietice. Bill Beloțerkovski a izbutit să surprindă în opera sa, pe de o parte, geneza viguroasă, eroică, bogată în fapte memorabile, a unei lumi noi, cu o nouă conștiință, aceea a

umanismului socialist, și, pe de altă parte, să înfățișeze crepusculul de neînălțurat al societății burgheze.

*Uraganul* aduce în scenă clocotitoarea poezie a luptelor înverșunate purtate împotriva dușmanilor revoluției. Ea este o frescă de un înălțător dramatism, înfățișând cu profunzime rolul fecund, declanșator de uriașe victorii, pe care l-a avut partidul bolșevic în conducerea Revoluției din Octombrie.

Așa cum vor face mai târziu Treniev, Vișnevski, Pogodin, Vs. Ivanov, autorul *Uraganului* alege drept modalitate dramatică cronica vie a evenimentelor, înzestrată cu maximă eficiență și corespunzătoare noului conținut reflectat. În același timp, piesa poate fi socotită foarte bine și un reportaj scris pe nerăsuflăte, reconstituind cu minuțiozitatea unui fin analist, dotat cu mult simț psihologic, atmosfera dintr-un oraș de provincie, în timpul războiului civil. Masele, avînd în frunte pe comuniști, sînt chemate să edifice o lume nouă, luînd în virful baionetelor pe cei care apără citadelele oligarhiei țariste.

Astfel, *Uraganul* reprezintă o sinteză strălucită a „celor zece zile care au zguduit lumea”. Bill Beloterkovski a știut să vadă dincolo de scena vieții pe care o surprindea, încercînd cu o densă substanță dramatică fapte menite să înfrunte timpurile. Piesa lui e o înflăcărată invitație la păstrarea și ascuțirea vigilenței revoluționare, e o chemare adresată oamenilor muncii de a-și deschide ochii asupra celor ce se petrec în jurul lor, e o recomandare la lupta contra pasivității, a automulțumirii, a comodității. În locul apei stătute, care caracterizează asemenea existențe, autorul propune exemplul activității neostoite a Președintelui comitetului de partid, a Matrozului, a vajnicului militant Raevici. Indemnul pe care-l adresează autorul tovarășilor săi e acela de a trata cu dăruire și în mod riguros orice acțiune întreprinsă pentru cauza clasei muncitoare.

Acest poem al genezei lumii socialiste a constituit, recent, obiectul muncii colectivului de la Teatrul Maghiar din Sf. Gheorghe. Regizorul spectacolului — Völgyessi Andras — a înțeles caracterul de manifest viu și înflăcărat pe care-l are piesa, a reliefat virtuțile ei agitatorice, dar a lăsat în subsidiar preocuparea de a dăruir viață și poeziei care colorează atât de expresiv momentele de tensiune ale piesei și caracterele personajelor. Absența acestei consonanțe între caracterul agitatoric și poezia operei dramatice a făcut ca adevărul faptelor scenice să apară oarecum simplificat, diminuînd eficiența și bogăția mesajului. E adevărat că regizorul a conferit semnificații juste per-

sonajelor — pe cele pozitive le-a prezentat cu vădită simpatie și înțelegere a rostului pe care-l au în conflict, iar în realizarea celor negative, munca lui a fost axată pe efortul de a le reliefa satiric slăbiciunile —, dar tot atât de adevărat e și faptul că Völgyessi a neglijat să sublinieze suficient tensiunea revoluționară a piesei, temperatura înaltă a faptelor la care se călesc eroii comuniști. Multe din resursele umane ale personajelor au rămas neexplorate, au așteptat inutil viața pe care regizorul ar fi trebuit să le-o dăruiască. Regizorul Völgyessi a pus un accent prea puternic pe atributele de fațadă ale eroilor, a năzuit — și a și reușit parțial — să redea plastic înfățișarea fizică, exterioară, a eroilor, dar a neglijat aproape cu totul să lumineze drumul care ne-ar fi condus spre universul lăuntric al oamenilor de pe scenă. Personajele pozitive au pierdut astfel din vitalitatea pe care normal trebuiau s-o înfățișeze spectatorilor. Doar Papp Anna, în rolul femeii deținute, a înțeles să îmbrace grija pentru aspectul exterior al personajului interpretat, cu o mobilitate psihică menită să-i dea amploarea cuvenită. De asemenea, Dalnoki András, în rolul Președintelui biroului Ceka, a depus eforturi înconunate de succes în realizarea unei figuri mai complexe, care izbutește să se impună atenției spectatorilor, tocmai datorită incursiunii în lumea adîncă, suflătoare, a personajului. Trebuie să mai amintim că Völgyessi András n-a izbutit să sudeze tablourile piesei într-o desfășurare îndreptată spre victoria din final, în așa fel încît imaginile din scenă, în succesiunea lor, să pară componentele unei adevărate fresce sociale.

Eroi cărora autorul le-a dăruit o mare valoare umană, ca Președintele comitetului de partid și Raevici, în interpretarea lui Fekete Gyula și — respectiv — a lui Kováts Dezső, au apărut, pe alocuri, lipsiți de importanță, purtători ai unor idei pe care n-au izbutit să le asimileze atât de bine, încît să le transmită ca pe propriile lor convingeri. Uneori, în momentele cînd vigoarea fizică, afirmarea capacității organizatorice trec pe prim-plan, Fekete Gyula reușește să realizeze o figură convingătoare, sugerînd o oarecare forță, dar aceste clipe de autenticitate apar destul de rar pe parcursul reprezentației. Kováts Dezső a creionat un personaj lipsit de personalitatea puternică pe care Raevici trebuia s-o degajeze în scenă; actorul n-a avut o atitudine creatoare față de rolul său, mulțumindu-se să-l lumineze numai dintr-un singur unghi de vedere, acela al atașamentului de care dă dovadă acest intelectual față de cauza

revoluției. Numeroase alte trăsături care îl definesc, și care ar fi putut îmbogăți hotărâtor personalitatea eroului, au fost eludate de către actor, determinând în mare parte ca interpretarea sa să se mențină între granițele unei strădanii cu reușită modestă.

Credem că *Uraganul*, așa cum l-am văzut interpretat de colectivul Teatrului din Sf. Gheorghe, e doar un moment spre

realizarea unui spectacol meritoriu. Deocamdată, pe scena Teatrului din Sf. Gheorghe, *Uraganul* pare un tablou pe care un pictor grăbit n-a insistat să-l finiseze, unde numeroase personaje sînt abia schițate, iar culorile în care sînt înfățișate n-au fost alese întotdeauna cu suficientă atenție.

Eugen Nicoară

## teatre în deplasare

### INIȚIATIVĂ INTERESANTĂ, DAR NU DEPLIN REALIZATĂ

Cu prilejul instruirii formațiilor artistice de pe lângă cluburile uzinelor sau de pe lângă căminele culturale, actorii profesioniști au fost impresionati de eficiența și puterea de atracție a brigăzilor artistice de agitație. Reînțorși în teatrele lor, acești actori au inițiat organizarea unor brigăzi artistice similare, care, în urma „ieșirilor pe teren”, și-au câștigat, în scurt timp, o mare popularitate.

De curînd, din inițiativa organizației U.T.M. și cu sprijinul direcției, a luat ființă și pe lângă Teatrul Național „I. L. Caragiale” o brigadă artistică de tineret. Ea întrunește mai mulți actori înzestrați ai primei noastre scene, care au îmbrățișat cu multă căldură ideea alcătuirii acestei brigăzi (și sîntem îndreptățiți să credem că nu o vor abandona prea curînd). Îmbucurător ni se pare faptul că programul pe care-l prezintă cu prilejul deplasărilor este ferm orientat către actualitate, cuprinzînd, pe lângă altele, trei piese într-un act, contemporane, care dezbate cîteva probleme legate de muncă și de creșterea conștiinței cetățenești socialiste.

Ne-a surprins însă, în chip neplăcut, spectacolul prezentat de această brigadă, la începutul lunii noiembrie, pe scena Căminului cultural din comuna Bragadiru. Spectacolul de care vorbim a fost în parte nesatisfăcător, purtînd pecetea unei munci făcute în pripă, a unui lucru nu destul de atent elaborat și înfăptuit. Succesiunea diferitelor puncte din program a fost în cîteva locuri forțată și în general lipsită de un fir conducător. (De la o scenetă contemporană — *Termenul de probă* de Evgheni Minn și Arcadi Minciovski — s-a trecut subit, fără nici un

fel de logică, la cîntecul comic al lui Alecsandri, *Mama Anghelușa, doftoroaia*, amestecîndu-se epoci și problematici cu totul diferite.) Înțelegerea versurilor din prima parte a programului a fost în general îngreuiată de intervenția prea sonoră a unei benzi de magnetofon, prin care, în intenția regizorului spectacolului, I. Cojar, se urmărea crearea unui fundal muzical.

Prima dintre cele trei scenete prezentate (*Termenul de probă*, o satiră la adresa acelor care se tem să promoveze tineretul în munci de răspundere) nu a fost valorificată scenic, din pricină că interpreții acestei piese nu stăpîneau deplin rolurile, poticnindu-se, în repetate rînduri, în rostirea replicilor. Cealaltă parte a programului, compusă din piesele *Cîștitul și alții* și *Cum semeni așa culegi* (deși mai bine realizate scenic), nu a putut constitui o reabilitare.

Ținînd seamă de obiectivele pe care și le propune brigada, precum și de programul ei bine încadrat în actualitate, se impune ca și sub aspectul realizărilor scenice să existe mai multă exigență. (Nu trebuie uitat că este vorba de un colectiv de actori profesioniști, tineri și — repetăm — înzestrați, de la care publicul — și artiștii amatori — așteaptă, în chip îndreptățit, mult mai mult.)

Pe lângă o mai atentă punere în scenă a pieselor înscrise în program, sugerăm conducerii brigăzii artistice a Naționalului bucureștean, să folosească un prezentator, să introducă cit mai multe monoloage și scenete legate de problemele specifice ale întreprinderilor sau localităților unde se deplasează și — așa cum procedază cele mai multe dintre brigăzile artistice de agitație — să ceară sprijinul unei formații muzicale.

I. R.

## PORTRETUL UNEI INSTRUCTOARE ARTISTICE

În toamna acestui an, mii de echipe de la sate și orașe au început să se pregătească pentru cel de al II-lea Festival bienal de teatru „I. L. Caragiale”. Fiecare comună are cel puțin o echipă de artiști amatori în concurs. Peste tot — pregătiri, pregătiri... Dar cine-i pregătește?

Ţred că în nici o formație de teatru profesionistă, regizorul nu este mai legat de actorii săi ca în formația de amatori. Aici regizorul, sufletul echipei, căruia i se spune „instructor”, se contopește cu echipa. Cînd un instructor e solicitat să vorbească despre activitatea sa, ascultă, mai întotdeauna, mărturisiri despre activitatea echipei de teatru pe care o instruieste el. Constați că instructorul e una cu echipa. Dimineata, lucrează împreună în aceeași întreprindere sau în același sat, iar după-amiaza, tot împreună, renunță voluntar la cîteva ore din timpul lor liber în favoarea muncii de culturalizare și agitație. Această dăruire în interes obștesc i-a ridicat pe artiștii amatori la denumirea de activiști culturali; iar teatrul de amatori a devenit atît de drag maselor, tocmai datorită misiunii și eficacității sale.

Pe un astfel de instructor care se contopește cu echipa, l-am cunoscut de curînd în comuna Orlat, lîngă Sibiu. De fapt, îl văzusem acum doi ani (pusese în scenă comedia într-un act *Bărbatul fără opinci* de Mihail Leonard, pentru care a și luat premiu pe țară), dar voiam să-l și cunosc. Instructorul e o femeie — învățătoarea Bucura Văleanu — care, din 1952, îi învață pe săteni să scrie, să citească și să joace teatru. Pentru învățătoarea Bucura Văleanu, scena căminului cultural a devenit a doua catedră. De la această nouă catedră, ea transmite mesajul pieselor de teatru contemporane și clasice. Teatrul într-un act, cu deosebire, deși gen scurt, are traiectorie lungă. Piese scurte contemporane au aprins lumini în mințile spectatorilor, au arătat drumuri. Piese de mare succes sînt cele care au fost discutate de spectatori, piese ale căror personaje au avut înînrurare

directă în etica socialistă a oamenilor care le-au aplaudat. Cîtăm cîteva dintre acestea jucate la Orlat: *Nemaipomenita furtună* de Mihail Davidoglu, *Toamna se culeg roadele* și *Bărbatul fără opinci* de Mihail Leonard, *Tîrgul inimilor* și *Răfuiala de Tiberiu Vornic*, *Un pas necugetat* de Ludovic Bruckstein. Acum, noi piese publicate stau în fața instructoarei. Înnoirea repertoriului e necesară nu numai pentru atragerea spectatorilor, ci, mai ales, pentru continua educare a lor. În teatrul de amatori, dezbaterile problemelor cotidiene e mai pregnantă. Teatrul de amatori e mai operativ; el e ca o gazetă de uzină sau de șantier. De aceea, cînd oamenii vor să înființeze o întovărire sau o gospodărie colectivă, pentru a risipi orice eventuale șovăiri, echipa de teatru a amatorilor joacă în fața acestora drama sau comedia într-un act, plină de tilc pentru cei din satul cu pricina.

Echipa de teatru din Orlat numără 12-14 interpreți, majoritatea țărani întovărașiți. (Aici trebuie deschisă o paranteză. Numărul interpreților nu poate fi precizat niciodată; echipa de amatori se reînnoiește, uneori, de la un spectacol la altul.)

Cu toate că în teatrul de amatori, deseori instructorul este și interpret, învățătoarea din Orlat se numără printre cei care evită să apară pe scenă. Toată pasiunea și cunoștințele sale sînt dăruite, ca la școală, acestor „elevi” ai săi; iar aplauzele dăruite lor, sînt și bucuriile instructoarei. Dar să nu credem că aplauzele se găsesc pe toate drumurile. Spectatorii din Orlat sînt destul de zgîrciți în această privință. Instructora i-a învățat așa. Cine a văzut spectacole bune, nu se mai entuziasmează la orice spectacol de amatori, ceea ce a și făcut-o pe instructoare să spună: „Ne concurează Teatrul de Stat din Sibiu”. Cîtă „invidie”! Fi-rește că avem de-a face cu un simț al emulației, care dovedește exigența artiștilor și spectatorilor din Orlat. De aceea, gîndindu-ne la cel de al II-lea Festival bienal de teatru „I. L. Caragiale”, la care vor participa și artiști amatori din Orlat, așteptăm să întîlnim această exigență mărturisită în spectacol.

Gh. Tenulescu



## UN SPECTACOL EDUCATIV

Teatrul „Țândărică“ : *Ala bala portocala*

Premiera : 28 mai 1959. Regia : Margareta Niculescu. Decoruri Mioara Buescu și Ștefan Hablinski. Păpușari : Ioana Constantinescu și Mioara Buescu. Muzica : Paul Urmuzescu. Distribuția : **Bala măgărușului** — Brîndușa Zaița (Ermenegildo) ; Fifi Cojocariu (Sarita) ; Mihai Prujniski (Juancito). **Fips și Ursul** — Florentina Mateușanu — voce Justin Grad (Ursul) ; Brîndușa Zaița (Fips) ; Fifi Cojocariu (Vecina) ; Gheorghe Fundătură (Polițaiul I) ; Dumitru Stoica (Polițaiul II) ; Mihai Prujniski (Primarul, Paznicul). **Păjanii lui Hoinărici** — Violeta Nicol (Hoinărici) ; Costel Popovici — voce Carmen Stamatide — (Hărnicele) ; Despina Petrini (Gisca) ; Gheorghe Fundătură (Vaca) ; Costel Popovici (Doctorul) ; Valeriu Simion (Vocea de la difuzor). **Băiețelul Biribambum** — Gheorghe Fundătură (Pensionarul) ; Dumitru Stoica (Bătrînul cu barbă) ; Fifi Cojocariu (Femeia) ; Mihai Prujniski — voce Violeta Nicol (Biribambum) ; Justin Grad (Doctorul) ; Mihai Prujniski (Infirmerul și Motociclistul) ; Brîndușa Zaița — voce Valeriu Simion (Înțeleptul Înțelepților) ; Florentina Mateușanu — voce Costel Popovici (Chibzuitul Chibzuților) ; Mihaela Stănescu — voce Justin Grad (Deșteptul Deșteptilor) ; Justin Grad (Regizorul) ; Florentin Mateușanu (Operatorul).

Adresîndu-se copiilor de vîrstă preșcolară, spectacolul cu *Ala bala portocala* grupează patru scenete scurte, de autori diferiți : *Baia măgărușului* de Liliana Bernasconi, *Filip și ursul* de Inge Borde, *Hoinărici* de I. Behr și *Biribambinia* de Octav Păncu-Iași...

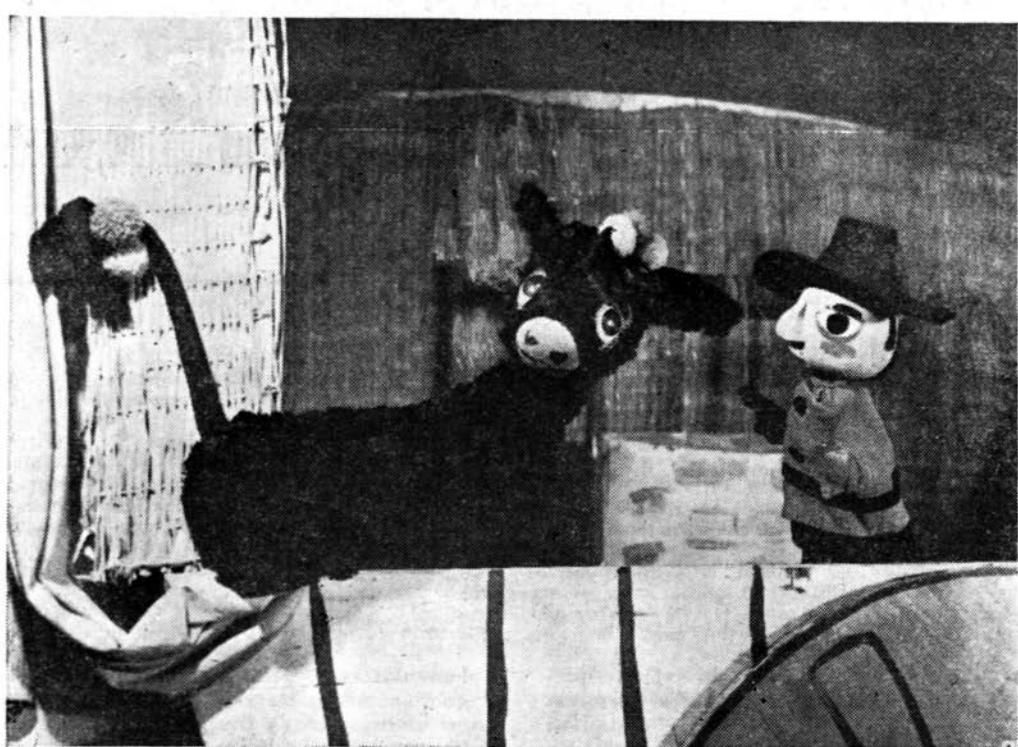
Un ceh, o uruguiană, un german și un român și-au dat mîna în acest spectacol pentru a pleda pro și contra anumitor obiceiuri ori trăsături de caracter ale copiilor. Astfel, măgărușul care nu vrea să se spele, este luat în rîs ; curajul

băiatului care prinde ursul fugit de la grădina zoologică, este lăudat ; Hoinărici, cel ce nu vrea să învețe, trece prin grele încercări ; iar băiatul ce cade și nu plînge, este dat ca exemplu bun.

Din păcate, cele patru scenete alese nu sînt toate la fel de reușite. Spre exemplu, în *Baia măgărușului* acțiunea nu pledează prin vreun fapt concret pentru necesitatea curățeniei, așa că, în fond, această concluzie abia se întrezărește din țesătura subiectului (doar în final, măgărușul este „pedepsit“ cu spălatul, pentru zburdălni-



Scenă din „Păjanii lui Hoinărici“ de Joseph Pehr, din spectacolul „Ala bala portocala“.



Scenă din „Bala măgărușului” de Lucia Bernasconi din spectacolul „Ala bala portocala”.

ciile sale). De asemenea, bunele intenții moralizatoare din *Biribambinia* se pierd în acțiuni de prea puțin interes pentru copii (de pildă, filmarea băiatului, ori consiliul înțelepților). Un exemplu de înțelegere a gustului micuților spectatori pentru lucrurile ce intră în universul preocupărilor lor este momentul din sceneta cu Hoinărici, prin care se arată, practic, cum se realizează o păpușă. Spectatorii au fost încântați și în ochii multora s-a aprins scînteia dorinței de a-și face și ei o păpușă cu care să-și împartă micile bucurii și greutăți.

Cele patru scenete ar fi apărut, pe de altă parte, oarecum artificial întrunite, dacă păpușarul care intervine în acțiune, discută și trăiește alături de păpușile sale, nu s-ar manifesta ca un folositor factor unificator. Actorul-om (Justin Grad) trage concluziile moralizatoare în mediul actorilor-păpuși, cu autoritatea unui părinte ce-și sfătuiește și-și îndrumază copiii-spectatori, determinîndu-i să gîndească și discutînd cu ei. Astfel, morala finală apare ca o concluzie firească trasă de copii înșiși, de unde eficacitatea ei reală.

Claritatea învățămintelor cu care spectatorii pleacă de la reprezentare este un merit al regiei (Margareta Niculescu). Dar în acest domeniu se cer făcute unele obiectii. Astfel, mișcarea sugestivă, gestul caracteristic al unor păpuși (Măgărușul,

Cei doi polițiști, Hoinărici) nu sînt o notă dominantă în spectacol. Agitația părinților cu copii plîngăreți, ori haoticul mișcării celor trei înțelepți (*Biribambinia*) sînt, în acest sens, exemple negative. O altă slăbiciune ni se pare a fi faptul că o seamă de replici nu sînt destul de clare pentru spectator, din cauza rostirii lor defectuoase de către actori. Cu greu poți afla, bunăoară, ce spune, în vîlcărelile ei, vecina din sceneta *Filip și ursul*, ori cei patru copii plîngăreți din *Biribambinia*. De asemenea, replicile actorului-păpușar, în dialogul său cu copiii din sală, sînt adesea acoperite de muzica mult prea zgomotoasă și prea puternic emisă pe bandă de magnetofon.

Spectacolul se desfășoară într-un cadru viu și atrăgător. Decorul și unele păpuși care îmbină caracteristicul cu o notă de umor (polițiști, Hoinărici) sînt exemple ale unei bune reușite plastice. De aceea, este păcat că există și păpuși urîte și fără expresie, de natură să creeze confuzii. (Vecina are capul verde și descinde parcă dintr-un ... coșmar, iar majoritatea păpușilor din *Biribambinia* se caracterizează prin... lipsă de caracterizare.)

Cu toate acestea, este un spectacol util, ce-și atinge obiectivul său de frunte: cel educativ.

Rola Beilis

## O dezbatere care deschide perspective

În cadrul Asociației oamenilor de artă (A.T.M.) a avut loc la sfîrșitul lunii noiembrie o primă adunare — dintr-un șir, prevăzut, de dezbateri creatoare — consacrată unor probleme însemnate, legate de arta spectacolului. Punct de pornire a fost referatul criticului A. Băleanu: *Despre mijloacele agitatorice ale teatrului revoluționar*<sup>1</sup>, referat care și-a propus să pună în discuție cîteva aspecte ale problemei și să sugereze unele orientări pe linia sporirii caracterului agitatoric-popular al teatrului din țara noastră.

Acest început merită a fi relevat, nu numai datorită importanței chestiunilor discutate și nivelului teoretic al dezbaterilor, ci și, mai cu seamă, datorită interesului față de această problemă, manifestat laolaltă de regizori, critici și actori, datorită înaltei temperaturi creatoare la care s-au desfășurat dezbaterile. În climatul teoretic insuficient de susținut din ultima vreme, consemnat chiar cu o anumită îngrijorare și la Consfătuirea oamenilor de teatru, discuțiile pe marginea referatului lui A. Băleanu dovedesc un interes deosebit din partea unor factori esențiali în dezvoltarea vieții noastre teatrale, interes, de altfel, pe deplin justificat față de o problemă majoră a artei spectacolului: caracterul ei agitatoric.

Scoțînd la lumină mai multe laturi ale acestei probleme, discuția a stabilit cîteva linii directe de viitor, de maximă importanță în practica de zi cu zi a teatrelor. Astfel, cu multă judiciozitate, regizorul Al. Finți a subliniat — pe lângă problema importantă a scenelor de masă în stabilirea expresiei agitatorice a spectacolului — și necesitatea încetățenirii unui spirit revoluționar în mișcarea teatrală. Un climat etic și profesional pe baze principale — care să împiedice superficialitatea, mediocritatea creațiilor, inegalitatea în munca regizorilor —, un spirit comunist care să sudeze colectivul, împingîndu-l să se afirme cu pregnanță în avîntul general al teatrului, au constituit un prim deziderat, la care au aderat numeroși vorbitori. De la caracterul revoluționar al metodelor de muncă în teatru, a pornit și criticul S. Alterescu, propunînd ca primă și grabnică măsură, ridicarea nivelului teoretic în teatre, creșterea îndrăzneției creatoare, adecvarea viziunii regizorale la redarea efectivă a mesajului piesei, acordarea acestei viziuni pe sensurile actualității, indiferent dacă această piesă e *Tragedia optimistă* sau clasicul *Hamlet*. La acest punct de vedere s-a alăturat și intervenția artistei Dina Cocea, insistînd mai cu seamă asupra imperioasei necesități de a se lupta împotriva mediocrității în artă.

Participanții s-au oprit cu precădere asupra cauzelor care mai frînează încă deplina și creatoare dezvoltare a producțiilor noastre scenice, aducîndu-se în discuție diferite soluții și puncte de vedere. Pentru depășirea unei etape, caracterizată de Radu Beligan (odată cu referatul) drept „a producției cu bucată”, s-a subliniat nevoia apariției regizorului animator. Ideea aceasta, exprimată de criticul Vicu Mîndra și cu alte prilejuri, și reluată aici pe un plan mai larg, a fost, desigur, îmbrățișată unanim, subliniindu-se importanța regizorului ca factor activ în viața colectivului artistic. Depărtîndu-se oarecum de această părere, regizorul George Rafael a insistat asupra actorului-personaj, de care, chipurile, ar depinde exclusiv însuflețirea scenică a ideii textului. Supralicîtînd sarcina unui asemenea actor-personaj, intervenția regizorului de la Teatrul Armatei a păcătuit printr-o orientare unilaterală.

Discuția a arătat că, paralel cu valorificarea maximă a aportului regiei la adîncirea expresiei revoluționare în teatrul nostru, trebuie analizat și repertoriul, contribuția lui la stabilirea perspectivei scenice fiind de mare importanță. Repertoriul, adică textul dramatic, stă la baza expresiei scenice, dirijează maniera interpretativă și, ca atare, de un repertoriu revoluționar *original* este legată indisolubil istoria spectacolului nostru contemporan, creația actorilor contemporani. Horia Deleanu a adus cîteva propuneri utile în această chestiune, sugerînd îmbogățirea re-

1) Publicat în „Gazeta literară”, numerele 50 (300) și 51 (301) din 10.XII.1959 și din 17.XII.1959.

peratoriului revoluționar de pe scenele noastre, prin apeluri la opere reprezentative ale unor dramaturgi consacrați : Maiakovski, Pogodin, Brecht, Fr. Wolff, J. R. Bloch sau Sean O'Casey ; și alți vorbitori s-au alăturat unor asemenea propuneri, stabilindu-se limpede că spectacolele valoroase, demne de gradul actual de dezvoltare al teatrului nostru realist-socialist, sînt legate în primă instanță de piesa revoluționară.

Problema inovației în spectacol a ocupat un loc important în ordinea de zi. Tezele referatului au subliniat cu claritate pericolul falsului „revoluționarism“, primejdia inovației sterile, a avangardismului gratuit și a reluării (cu titlu de inovație) a experiențelor eșuate cu ani în urmă și care nu pot aduce nimic nou în conținutul artei noastre. Discuțiile au relevat că expresia înedită, originalitatea, inovația în spectacol trebuie să se orienteze în direcția relevării omului, a actorului pe scenă. Căutările, stilizarea pe linia scenografiei sau a mișcării plastice, nu au valoare decît în măsura în care luminează chipul uman al interpretului, transmitorul direct al textului și al mesajului dramatic. Așadar, spectacolul agitatoric, spectacolul bogat în ideile majore ale actualității, se exprimă prin complexa și interesanta dezvăluire a trăsăturilor profunde ale conștiinței socialiste.

Asupra variantelor spectacolului agitatoric, s-au oprit pe rînd Radu Beligan și V. Birlădeanu, ambii întîlnindu-se pe un punct de vedere comun : nevoia unor spectacole revoluționare, concise, legate de problemele arzătoare ale actualității, cu un caracter agitatoric imediat. Ca exemple stimulatoare în discuție, s-a adus pilda spectacolelor Teatrului-studio „Sovromennik“ din Moscova, a spectacolelor-manifest de pe scena teatrului chinez și a experiențelor similare în cadrul unor serbări de masă în R.D.Germană. Necesitatea unor atari spectacole se face din ce în ce mai simțită la noi, oamenii de teatru prezenți la această dezbateră solidificînd dramaturgilor elaborarea unor texte corespunzătoare, care să slujească acestei cauze.

Însemnătatea acestei prime dezbateri creatoare în jurul artelor scenice este limpede. Actrița Eugenia Popovici a caracterizat-o drept o întîlnire hotărîtoare în dezvoltarea spre viitor a scenei noastre. Importante sînt, de aceea, statornicia în îndeplinirea hotărîrilor luate, fructificarea în creații scenice a concluziilor teoretice stabilite. Regizorii Ion Șahighian și Horea Popescu au insistat astfel, pe bună dreptate, asupra nevoii unor discuții ample, pe colective specifice de creație, care să urmeze acestei prime dezbateri, în cadrul Asociației oamenilor de artă. Cîntările de regizori, scenografi, actori își pretind cu insistență începerea unei activități laborioase. Devine din ce în ce mai clar rolul important ce revine în viața teatrală Asociației oamenilor de artă. Așteptăm continuarea acestui început plin de rodnice perspective.

M. I.



## „GHICITORI PE PORTATIV“

Specializarea multilaterală a interpretului (teatrală, muzicală și coregrafică) este desigur o condiție greu de îndeplinit, necesară dar nu suficientă pentru a garanta calitatea spectacolului de estradă. Unitatea de concepție, eliberată de toate șabloanele împămîntenite pe scena estradei, unitate bazată în primul rînd pe existența unui fir ideologic conducător, oferit de libretul de calitate, constituie criteriul hotărîtor și cel mai dificil de satisfăcut în realizarea spectacolelor de acest gen. Principalele carențe ale spectacolelor de estradă se vădesc tocmai la capitolul unității lor de ansamblu, în concepția lor ideologică și artistică deficitară, marea majoritate a acestora nefiind

decît un amestec întîmplător de „numere“ nesodate.

Considerat „pe bucăți“, numai sub aspectul numerelor ce le înglobează, apreciate separat ca interpretare și concepție, concertul-spectacol *Ghicitori pe portativ* al Teatrului de Stat din Ploiești se situează la un nivel satisfăcător : melodii frumoase și bine executate (orchestra condusă de Nelu Danielescu), cîțiva cîntăreți cu reale posibilități : Gratiela Chițu, Elisabeta Ivan și Dorin Ionescu, 2—3 cuplete reușite, interpretate cu umor de A. Marcovici și Tanți Grigoriu, prezentare plastică agreabilă. Privit însă în ansamblu, spectacolul nu depășește treapta lucrului „încropit“, prea puțin gîndit.

„Teoretic“, autorii (A. Marcovici și Sandu Anastasescu) par a înțelege exigențele



spectatorilor de azi, atunci când declară în programul spectacolului: „Publicul aşteaptă cu nerăbdare să vadă lucruri noi, probleme de actualitate... să vadă cum pe scenă se critică din jurul lucruri care nu-l satisfac... să audă melodii noi cu un conţinut legat de viaţa nouă pe care o făureşte... să se încredinţeze că artiştii sânt atenţi la viaţa din jurul lor, că o înţeleg şi participă la ea“. În scenă însă, concertul-spectacol *Ghicitori pe portativ* a demonstrat că autorii au alunecat pe panta minimei rezistenţe, realizând un spectacol care se uită uşor. Se uită uşor, deoarece nu are nici o idee conducătoare, se prezintă sub forma unui amestec oarecare de melodii, cuplete şi dansuri legate formal de pretextul slab realizat al unui concurs-ghicitoare. („Concepţia“ aceasta, ce denotă o desuetă înţelegere a specificului revuistic, aparţine în primul rând lui A. Marcovici, autor şi regizor al spectacolului.)

Problemele de actualitate şi de specific local sînt firav atinse şi tratate în spectacol la modul general. Ca să se vorbească despre creşterea nivelului de trai al oamenilor muncii, se recurge la formula arhicunoscută a speakerului de la un post de radio american, formulă ce nu are nici măcar scuza că e tratată cu umor. Sceneta *Racheta*, cupletele *Pe placul tuturor*, *Plimbare prin Ploesti* şi *Străduţa mea*, fie că sînt satirice, fie că se prezintă sub forma unor efuziuni pseudo-lirice, capătă aspectul lucrului de multe ori şi la fel spus. Aceleaşi poveşti despre înghesuiala din autobuze, despre merele din vitrină şi cele din pungă, despre centrale telefonice care nu răspund la apel — numere satirice stereotipe, de felul „mai sînt unele cazuri“, şi fals conclusive, de maniera „nu e bine“ sau „nu e frumos“. În cazul cupletelor „lirice“, se spun generalităţi ce nu reuşesc să ne dea o cît de slabă imagine asupra Ploestiului de azi. Îndeobşte, se remarcă teama de a da lucrurilor un nume, evenimentele comentate putînd foarte uşor să se petreacă şi aiurea. Şi lucrul acesta este cu atît mai surprinzător, cu cît viaţa tumultuoasă a regiunii Ploesti poate constitui un nesecat izvor de inspiraţie pentru cei care dovedesc că „sînt atenţi la viaţa din jurul lor, că o înţeleg şi participă la ea“. Pe această linie, remarcăm în spectacolul ploestean cîteva anacronisme cel puţin bizare. Ce caută în zilele noastre costumele şi lornioanele celor trei profesoare de tip 1920? Sau numărul de „dans marinăresc“, cu totul deplasat chiar şi în contextul amalgamat al spectacolului ploestean? Unui teatru de estradă regional

i se cere ceva mai multă personalitate. Or, aceasta nu poate fi dobîndită decît în urma unui contact cît mai strîns cu realitatea regiunii, prin apropierea de obiectivele concrete ale efortului unit al oamenilor muncii, răspunzînd cu promptitudine brigăzii lor artistice de agitaţie, atît problemelor imediate cît şi celor de perspectivă, de mai largă amploare. În acest fel, fiecare spectacol ar deveni o lecţie frumoasă şi plăcută, un prilej de reflecţie şi nu de amuzament gratuit.

B. T. Rîpeanu

## ÎN SPRIJINUL ARTIŞTILOR AMATORI

Ținînd seamă de avîntul larg pe care l-au luat în țara noastră formațiile păpușărești amatoare, Casa Centrală a Creației Populare și Editura de Stat pentru Imprimare și Publicații au tipărit două volume cu piese pentru teatru destinate acestora.

Editorii și-au manifestat intenția de a păstra creator în lucrările tipărite, tradițiile progresiste ale teatrului românesc de păpuși, în scenete în care critica se împletește cu stimularea acțiunilor pozitive.

Unul din cele două volume este închinat dramaturgiei originale. Mircea Simțimbreanu semnează pieseta *Lenevita*, o satiră la adresa celor al căror nărav e sugerat de titlu. Concepută pentru spectatorii maturi, sceneta cuprinde momente și poante umoristice interesante, deși realizarea ei artistică e inegală și neunitară.

*Vitrina cu caricaturi* de Mircea Crișan și Alexandru Andy e de fapt un mic spectacol de estradă, mai bine zis, un program de brigadă artistică de agitație. Critica atinge pe chiulangii, slugarnici, hoți, indolenți, bețivi. Cei doi autori, cu o bogată experiență revuistică, au știut să fructifice unele elemente tehnice proprii păpușilor, pentru a reliefa sensurile satirice, deși nivelul artistic al textului e și aici inegal, mai cu seamă în momentele în care se constată faptele pozitive.

*Vulpoiul croitor* de Mioara Cremene demonstrează copiilor că leneșii și profitorii sînt pedepsiți, în timp ce cei harnici își primesc răsplata binemeritată.

Volumul de traduceri cuprinde piesete de Novoselețkaia, Polivanova și Nosov, din păcate traduse destul de slab și nescenic. Toate aceste lucrări sînt însoțite de explicații regizorale (semnate de Mihai Crișan, Ioana Constantinescu, Miron Niculescu) și de ilustrații și schițe teh-

nice și de decor (de Ioana Constantinescu, Miron Niculescu, Mioara Buescu, Marga Ene și Ella Conovici), menite să-i ajute substanțial pe artiștii amatori în munca pentru realizarea spectacolelor.

## CURAJ ȘI VOIE BUNĂ

În urma deselor contacte și schimburi de experiență cu artiștii de circ străini, programele Circului nostru de Stat au avut de câștigat.

Asistând la spectacolul *Curaj și voie bună*, am aplaudat ritmul alert al reprezentației, maniera în care se fac schimbările de decor (fără obișnuitele și plicticoasele pauze), unele căutări inovatoare, grija pentru costum, pentru recuzita fiecărui număr. Chiar și aparițiile clovnilor sînt mult îmbunătățite, lipsite de „goan-gele” stupide cu care ne obișnuiseră, Denis vădind a fi un autentic talent, dotat în egală măsură cu umor și virtuți acrobatice. În plin progres se află și Boni și Toncini, deserviți însă, din păcate, de calitatea submediocră a textelor pe care le debitează.

Programul este centrat pe prezența în arenă a unor artiști de circ frunțași. Am revăzut cu plăcere talentatul cuplu muzical „Duo Sixtus”, plin de vervă și fan-tezie, utilizînd cu umor o varietate considerabilă de instrumente. Ar fi trebuit însă ca acestui număr să i se găsească un mic „scenariu”, care ar fi justificat mai cu umor acțiunile muzicale, elimi-nîndu-se însă acel balet gratuit al unui schelet fosforescent sau scena dezbrăcării în fața unei oglinzi paravan. Josefina a prezentat o suită de scamatorii amuzante, realizate cu o serie de aparate noi ce produc efecte spectaculoase. Numărul de zburători al colectivului Ganea, deși bine executat, a fost, din păcate, mult prea des văzut de spectatori în arena circului. Grijă pentru forma de prezentare a nu-merelor a fost vădită și la talentata con-torsionistă Leni Popa și la Mirco (atît în dresurile de căței, cît și în prezentarea unor jonglerii specifice circului chinez). Mediocre însă și slab realizate au fost punctele din program ale duo-ului Cassian (lipsit de siguranță), ale dansatorilor Pra-hoveanu (lipsiți de grație și cu o osten-tație uneori de-a dreptul vulgară), după cum jongleria executată de duo Bădulescu a lăsat pe mulți din publicul de multe raté-uri.

Regizorul Mircea Gheorghiu a știut să creeze un cadru plăcut, colorat, discret, celor mai multe momente din arenă, în ciuda unei prezentări scrise cînd într-un fel de versuri ciudate, ce aduceau a hexa-metri antici, cînd în proză, pe un ton emfatic și ditirambic.

Totuși, programul poate fi considerat ca fiind realizat în ansamblu, marcînd ascensiunea reprezentațiilor noastre de circ.

Al. P.

## BÓLNAVUL MIEU MĂTUR

Din răsfăț, din rea deprindere sau din iluzia unei expresivități sporite, un actor cîndva — nu știu cine și cînd — s-a tre-zit a rosti pe scenă *bólnav*. Altul, din aceleași motive sau poate din altele, a virit un *i* în pronumele posesiv *meu*, con-vins fiind că, mîeunat, cuvîntul dobindește o cu totul altă rezonanță și noblețe. În sfîrșit, un al treilea actor a găsit că e semn de maturitate să pronunțe *mătur* și nu, firesc, *matur*. (Ar mai fi și al patru-lea, și al cincilea caz, pînă la vreo zece-cincisprezece, dar n-am loc pentru toate: *dupe* pentru după, *pă* pentru pe etc.) Dacă asemenea „inițiative” ar fi rămas izolate, capricii de vedetă de odinioară, n-ar fi nimic de spus. Dar ele au epataț, au prins pu-tere de circulație, au devenit „tradiție”: cîți actori nu pronunță, invariabil și cu mindrie, *mieu*?! (de unde, natural, și pluralele: *miei* și... *miele*).

Generalizat prin repetiție și contaminare, fenomenul a devenit supărător. Și în oare-care măsură, nociv. Se știe că, pe scenă (ca să nu zic și în viață), actorul e chemat să ofere, printre altele, modele de vorbire corectă. În gura actorului, cuvîn-tele trebuie să-și capete valoarea printr-o intonație expresivă, care să nu le vădu-vească de o pronunție exactă, ortoepică. Orice abatere duce la stricarea limbii și, prin urmare, la știrbirea scopului educativ al spectacolului de teatru.

Așadar, nu *bólnav*, ci *bolnav*, nu *mieu*, ci *meu*, nu *mătur*, ci *matur*. Căci orice învăț are și dezvăț, spre binele obștesc. Iar acolo unde ar mai exista dubii ori ne-dumeriri, dicționarele Academiei R.P.R. stau la dispoziția tuturor, inclusiv la dis-poziția actorilor noștri de teatru.

Fl. P.

## STRĂDANII ȘI NECAZURI ÎN REGIA TEATRALĂ ITALIANĂ CONTEMPORANĂ

Cinematografia italiană de după război a creat, după cum se știe, opere interesante și reușite, care și-au câștigat curind prețuirea în întreaga lume. Neorealismul italian, cu unele filme, nu a creat numai o școală, ci a arătat și una din căile majore pentru înnoirea și regăsirea adevăratei cinematografii. Teatrul italian, din nefericire, n-a putut să facă acest lucru.

Nu trebuie să uităm că repertoriul și arta spectacolului în teatrul de proză italiană aveau un suport și o matrice tipic burheze. Nu trebuie să uităm că cei 20 de ani de dictatură fascistă au insistat asupra alegerii unui repertoriu evazionist, pe care unii autori italieni la modă n-au ezitat să-l favorizeze și să-l susțină, în timp ce alții, dezgustați, sau neîncrezători, au preferat să-l abandoneze. Astfel, în ceea ce privește repertoriul, diverse și însemnate — dar, foarte rare — au fost și sînt încercările de „deschidere” spre un teatru de analiză a moravurilor, un teatru de actualitate, care să depășească mecanismul faptului crud, pentru a dez-bate probleme importante, cu caracter polemic, prin care să se denunțe atît deformările sociale, cît și cele morale sau politice. Aceste încercări s-au produs cu multă greutate și, mai ales, foarte dispart în acești ani. Teatrului — spre deosebire de cinematografie — i-a lipsit o pleiadă de tineri și vîrstnici care să se avînte cu îndrăzneală pe calea studierii și promovării depline a conținutului, eliberîndu-se de balastul tehnicismului.

Regia teatrală italiană, în cei 20 de ani ai dictaturii fasciste, a fost apanajul unor regizori mai mult prin „investitură” decît prin capacitate. Realizările țineau mai mult asupra ansamblului, a spectacolului în sine, decît asupra cercetării și descoperirii valorilor intrinsece ale textului. Anonime și răzlete rămîneau, prin urmare, interpretările pe care actorul-vedetă termina prin a le impune, dincolo de regie și de valorificarea textului.

Perioada de după război a excelat în afirmarea unor noi personalități. Tineri ca Giannini, Costa, Visconti, Strehler (pentru a numi doar cîțiva) au demonstrat că dispun — deși cu tendințe diferite — de suficiente resurse pentru a monta spec-

tacole care să aibă o rațiune proprie de a fi, în afara confecției meșteșugărești, în afara măiestriei instinctive a bătrînilor actori, buni la toate.

Dar cîți din aceștia (am numit cîțiva, dar am putea să adăugăm pînă la o duzină) au știut să înțeleagă și să explice rațiunile adînci care să sugereze o interpretare realistă a textului? Cîți au cerut textului și actorilor ceva care să sugereze și să demonstreze ce substanță etică și socială e cuprinsă în opera reprezentată? Cîți au cerut ceva deosebit, ceva mai angajat din partea interpreților, în afară de ceea ce putea să fie un tehnicism pe cît de onest, pe atît de amorf?

După părerea noastră, doar două sînt personalitățile care au îndrăznit și au putut să facă aceasta: Visconti și Strehler. Ettore Giannini, un alt mare regizor, ce poate fi asemuit celorlalți doi, are un palmares artistic fragmentar și inegal, încît nu i se poate recenza obiectiv (deși are merite foarte mari) eficacitatea.

Visconti s-a prezentat imediat publicului cu două mari „lovituri”: *Părinți teribili* de Jean Cocteau și *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais. Atît în primul, cît și în cel de al doilea text, Visconti a vizat, cu hotărîre, esența socială. Niciodată, credem, n-a fost făcută o vivisecție mai crudă a societății burheze contemporane, ca în lucrarea lui Cocteau, care — răstălmăcită adeseori ca o operă de scandal — a cîștigat datorită lui Visconti, adevărata ei semnificație.

În lucrarea lui Beaumarchais, regia a îndrăznit să depășească textul, pentru a exprima mai viu, prin notații, cîntece, balet, figuri simbolice, înfățișarea soartei aristocrației franceze. Descoperam, în cursul spectacolului, destinul ireparabil al clasei dominante, determinat de așteptata și prevăzuta revoluție franceză.

În multe alte ocazii am putut să vedem aceste tendințe în toată îndrăzneala lor: *Drumul tutunului* de Caldwell, *Trei surori* și *Unchiul Vanea* de Cehov, *Moartea unui comis-voiajor* de Miller etc. Locuri, situații, ambianțe, caractere — toate sînt studiate și recreate în mod atît de adînc, încît ne împacă cu epoca și cu gusturile timpului în care au fost scrise operele. Jocul actoricesc e în întregime îndreptat către sprijinirea concepției generale a regiei, într-un cadru perfect armonios, de maximă eficacitate.

Cu altă măiestrie, dar nu cu mai puțină eficacitate, Strehler a izbutit cu *Azi-lul de noapte* de Gorki, *Uriășii muntelui* de Pirandello, *Opera de trei parale* de Brecht, *Milano-ul nostru* de Bertolazzi, trilogia *Vilegiaturistii* de Goldoni, să ne restituie, palpitate și adevărate, figurile și faptele protagoniștilor acestor texte, diferite și eclectice, în unitatea unui stil realist, tinzând la redescoperirea valorilor umane determinante.

Varietatea inițiativelor și discontinuitatea tipică a structurii și compoziției teatrului italian nu ne permit să întreprindem analize mai ample, sau să ne oprim la episoade semnificative, în sensul enunțat de acest articol. De altfel, cînd numele acestor doi regizori, am citat doi artiști care au realizat numeroase montări (Visconti, 30; Strehler, circa 120) cu companii stabile sau formații alcătuite anume. Au operat, prin urmare, pe elemente și organizații teatrale care aveau o tradiție a lor, pe actori și tehnicieni care presupuneau o pregătire și o deprindere mai mult decît durabilă.

Stilul și adresa care se pot urmări în realizarea unei regii de teatru au nevoie, pe lîngă pregătirea și capacitatea corespunzătoare, de mijloace și timp, care nu pot fi ușor satisfăcute de o companie de turnee, unde repertoriul e condiționat de numărul de reprezentații și de schimbările, de la oraș la oraș, ale spectacolelor.

Configurația geografică italiană, deși alcătuită din mari centre de regiune și provincie, sfîrșește prin a plasa la Milano și la Roma toată, sau aproape toată, viața teatrală; cel puțin ca fapt comercial, ca posibilitate a unui amplu și abundent număr de spectacole cu aceeași piesă. Pentru celelalte orașe, toate acestea nu au valoare. Adăstarea într-un loc (care să nu fie unul din cele două pe care le-am citat) nu poate să depășească mai mult de o zi, două, cel mult o săptămînă. Aceasta presupune cheltuieli și montări la un preț ridicat și, prin urmare, greu de recuperat, dacă organizarea companiei sau a spectacolului a cerut o puternică contribuție financiară.

Iată unul din motivele pentru care montările cele mai îngrijite și mai interesante au loc în acele companii sau trupe (Compania Visconti, Teatrul Mic din Milano) care au drept caracteristică un repertoriu restrîns, dar foarte bine pregătît.

Așadar, problema unui filon realist în arta regiei teatrale italiene e subordonată unor cauze foarte importante și determinante, care depășesc capacitatea și adevseori se depărtează de scopul celor care ar dori să lupte pentru o interpretare mai constructivă.

În afară de cele expuse mai sus, există tendința de a diminua sau devia aceste rezultate spre opere de conținut minor, care nu angajează. Rezultatele sînt astfel nesatisfăcătoare și din punct de vedere comercial, ceea ce face ca produsul artistic interesant și substanțial să devină, în ciuda falșilor profeți, și produsul care „rentează” în mai mare măsură pe plan financiar. Dar în improvizația datorată intervenției unor regizori și unor elemente provenite din școli (cu metode foarte discutabile) fie diletanțiste, fie recuperate de la cinematografie, observăm că peisajul teatrului italian este împînzit de o serie de ciudate compromisuri și de rezultate nesatisfăcătoare.

Mulți se rețranșează fără scrupule în comoda și rentabila „meserie”, alții întîrzie să aștepte „ocazia”, în sfîrșit, alții, mai puțini la număr, reușesc să facă, fie și parțial, ceea ce „le place să facă”.

E imposibil să se vorbească acum de o adevărată școală, de o producție clară și durabilă, în sensul celor de mai sus. Putem să vorbim mai degrabă de anumite încercări determinate de o înțelegere mai adecvată și mai serioasă a răspunderii regizorale, îndreptate împotriva producției aride de altădată, confecționată mecanic.

Tehnicismul, emfaza, spectaculosul n-au încetat de a exista. Anumite ostentații grosolane, de prost gust și „măreție”, sînt totuși pînă la urmă înghițite. În orice caz, publicul a cunoscut cîteva spectacole de indiscutabilă valoare, care cu greu vor putea fi uitate. Aceste premise sînt, în fond, cele mai valabile argumente de educare, în favoarea publicului și a gustului său, menite să creeze posibilitatea unei comparații, a unei apropieri și, prin urmare, a unei judecăți.

Rîndurile noastre privesc în fond o întregă criză, de moravuri și de cultură, în sensul că scena italiană nu se înviorază și nu se întărește prin altoirea unor forțe noi, revoluționare, ci vegetează la umbra unor forme stătute, sub semnul conformismului și al compromisului.

Cinematografia, după festivalul de la Veneția, pare să dea semne de deșteptare. A riscat cel puțin un gest de rebeliune, de „ruptură”. Teatrul ni se pare însă foarte departe și incapabil de a putea risca asemenea lucruri. Vom trăi de aceea, deocamdată, din spectacole și din amintiri datorate virtuților unor personalități capabile, apte de a demonstra cum ar trebui și cum s-ar putea să fie înțeleasă scena de teatru, menită să oglindească o tradiție, o funcție socială, un aspect semnificativ al umanității.

Carlo Di Stefano



## UN MARE ARTIST ȘI O MONOGRAFIE CU LIPSURI \*

Monografia „Grigore Manolescu”, lucrare de debut a conferențiarului universitar Virgil Brădățeanu, conține câteva (puține) capitole bune de istorie a teatrului („Manolescu, om de teatru complet”, „Primele mari roluri: Ruy Blas și Despot Vodă”, „Marea creație: Hamlet”), în care autorul dovedește că ar fi putut scrie o bună carte despre viața și creația ilustrului actor, dacă ar fi folosit o altă metodă de lucru. Firește, nu căutăm să impunem un anumit punct de vedere, fiecare autor fiind liber să-și aleagă modul de concepere, organizare și redactare a unei monografii. Ni se pare totuși că felul în care a înțeles V. Brădățeanu să urmărească scurta dar strălucita carieră a lui Gr. Manolescu, nu este cel mai fericit pentru o scriere de acest gen. Evitând împărțirea clasică: biografie, creație, și încercând o tratare concomitentă, împletită, a celor două probleme, autorul nu a reușit să treacă peste anumite neajunsuri pe care le ridică un asemenea punct de vedere, ca: repetări de două și chiar de trei ori a acelorași afirmații, reveniri la fapte expuse anterior, superficialitate pe alocuri, eludarea în bună măsură a judecăților de sinteză etc.

Capitolul cel mai bine construit (dar nu și exact în toate ideile pe care le conține) este cel intitulat „Manolescu, om de teatru complet”. Cele 20 de pagini ale capitolului ar fi putut constitui un bun nucleu în jurul căruia să se fi dezvoltat cartea. Există aici un reușit început de privire de ansamblu asupra lui Gr. Manolescu, actorul, regizorul, animatorul, gânditorul, creatorul de școală, deci aspecte care puteau reprezenta puncte de plecare pentru redactarea unor capitole interesante, logice, judicioasă proporționale și corect orânduite. Dar V. B. nu s-a oprit la această metodă și a preferat formula „stagiunii”, pe care a folosit-o și T.T. Burada acum 40—50 de ani în lucrarea sa fundamentală „Istoria teatrului în

Moldova”. Socotim că acest criteriu este mărunț-tehnicist, depășit și nerecomandabil unei lucrări contemporane de istorie teatrală, întrucât răpește autorului posibilitatea unei cercetări științifice, care să se oprească la aspectele esențiale ale vieții și operei unui artist și să le sublinieze potrivit cu însemnătatea lor.

Lucrarea lui V.B. se caracterizează printr-o tratare uniformă, monotona, în care faptele par să aibă aceeași importanță. Lipsa accentelor l-a împiedicat pe autor să sezeze, să selecteze și să insiste, acolo unde era cazul, pe anumite laturi importante ale carierei și activității artistului. Așa de pildă, capitolul destul de puțin semnificativ „Chemat de o mare iubire” (o dragoste adolescentină a actorului în vîrstă de 17—18 ani pentru actrița italiană Giacinta Pezzana) este pus pe același plan cu capitolul „Manolescu și Nottara” (menit să arate relațiile complexe dintre cei doi mari actori contemporani). Capitolul „Turneul la Viena” prezintă în mod insistent aspectul financiar, impresaricesc, și trece ușor peste viața teatrală vieneză și, îndeosebi, peste importanța națională a turneului; sînt pomenite și aceste lucruri, dar la unison cu celelalte, de unde impresia că semnificația lor ar fi aceeași cu a numărărilor mărunțișuri înșirate stagiune de stagiune.

Adoptarea criteriului „stagiune” a dus, cum era și normal, la fărîmîțarea materialului, la scrierea unei monografii lipsită de unitate, făcută din bucățele de 4—5 pagini puse cap la cap, singura axă fiind cronologia. Punctul de vedere cronologic este foarte important și nu trebuie disprețuit, dar într-o asemenea lucrare o axă ideologică și o sistematizare a materialului erau de preferat celei pur calendaristice.

Alături de viciile de metodă, în carte impresionează neplăcut unele afirmații profund categorice, dar profund eronate. Cea mai flagrantă ni se pare aceasta: „Pînă la apariția lui Gr. Manolescu, în arta actoricească dominase, la noi, improvizatia” (p. 196). Aceasta înseamnă, nici mai mult nici mai puțin, că pînă la Gr. Manolescu nici un actor nu fusese conștient de importanța studiului în arta scenică și că în general „aproape totul era lăsat pe seama inspirației de la premieră și în ultima instanță, a improviză-

\* Virgil Brădățeanu, *Grigore Manolescu*, E.S.P.L.A., Buc. 1959.

ției" (p. 196). Cu alte cuvinte, C. Aristia, anula-rea tradiției sînt expresia unei greșite înțelegeri a rolului personalității. V. B. exagerează rolul lui Gr. Manolescu în istoria teatrului, căzînd în apologie. Teoria marxistă a rolului personalității combate asemenea greșeli și cere autorilor să chibzuiască mult la scrierea monografiilor, să dozeze just meritul fiecărei personalități. Asupra acestei obiecții va trebui să cugete și autorul monografiei „Grigore Manolescu“.

Un studiu mai întins ne-ar da posibilitatea semnalării și a altor lipsuri, mai mici, dar a căror remediere se impune autorului. Vom trece însă peste multe, oprindu-ne numai la cîteva. Piesa *Domnul Moftureanu* (p. 16), în care Pascaly a jucat rolul unui bătrîn, nu se cheamă așa. V. B. culege informația dintr-un articol de P. Gusty, care, la rîndu-i, scrisese din memorie, luînd drept sigur titlul dat de acesta și necercetînd mai adînc chestiunea. În realitate, piesa în cauză se numește *Spoilele Bucureștilor*, comedie-vodevil în cinci acte, localizată de Millo. Unul din principalele personaje este într-adevăr Domnul Moftureanu, om politic al vremii, satirizat de localizatorul comediei, dar nu el dă titlul piesei.

Gr. Cantacuzino este pomenit ca urmaș demn al „fotoliului lui Ghica“, alături de I. L. Caragiale și Al. Davila. Se știe că Gr. Cantacuzino a fost exponentul aristocratismului în conducerea Teatrului Național, distant și disprețuitor față de artiști (el e cel care a propus pensionarea forțată a lui Millo și a Eufrosinei Popescu în 1887), așa că alăturarea sa de I. L. Caragiale este o impietate. Mai mult spirit critic și un mai pronunțat discernămint politic l-ar fi scutit pe V.B. de această greșală.

Atenția autorului la o viitoare ediție va trebui să se concentreze și asupra stilului. Sînt pe alocuri fraze confuze, greoaie, în care lumina gramaticală este umbrită („marele actor... a venit pe lume... cu vibrații răscolitoare de adîncimi provocate de fapte aparent indiferente omului, cu acea posibilitate de sezizare poetică a lumii care se adună într-un tezaur ce se cere cu insistență mărturisit“, p. 12), pe alocuri dezacorduri gramaticale („rîsul și plînsul, ca valoare de împărtășire emoțională, presupune (sic) respectarea unor condiții... etc.“, p. 207), pe alocuri cuvinte „create“ de autor (*hamletist*, însemnînd actor care interpretează rolul Hamlet, p. 175; generație temeinicitoare, p. 219), care sînt străine spiritului limbii romîne.

Supraevaluarea meritelor unui artist

Mihai Florea

# EVENIMENTE TEATRALE DIN R.P.R. ÎN 1959

1 ianuarie — 10 ani de la deschiderea Teatrului de Stat din Timișoara.

— 10 ani de la înființarea Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

24 ianuarie — Centenarul Unirii Țărilor Române. În principalele centre culturale ale țării, se reprezintă piesele scrise de Mircea Ștefănescu, Mihail Davidoglu și Tudor Șoimaru, consacrate reflectării acestui important eveniment istoric al patriei noastre.

3 februarie — Teatrul Armatei prezintă în premieră pe țară piesa *Oprîți-l pe Dick Warrings!* de N. Tăutu.

14 februarie — Teatrul de Stat din Orașul Stalin prezintă în premieră pe țară piesa *Partea leului* de C. Teodoru.

18 februarie — 100 de ani de la nașterea romancierului și dramaturgului în limba idiș Șulem Aleichem, sărbătorit la noi prin conferințe și manifestări artistice în țară.

23 februarie — Teatrul Național „I. L. Caragiale” prezintă în premieră pe țară piesa *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc.

25 februarie — Un deceniu de la înființarea Teatrului de Stat din Pitești.

24 martie — 10 ani de la înființarea Teatrului de păpuși și marionete „Tănădărică”.

25—31 martie — Secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea prezintă în Capitală o serie de spectacole: *Trei generații*, *Nuntă mare*, *Vulpea și strugurii*.

29 martie — Teatrul de Stat din Sibiu prezintă la București, piesa *Zboară cocorii* de V. Rozov.

1 aprilie — Cu prilejul sărbătoririi a 150 de ani de la nașterea lui N. V. Gogol, în țară au loc conferințe și manifestări artistice consacrate marelui scriitor rus.

3 aprilie — Teatrul de Stat din Constanța prezintă în premieră pe țară piesa *Surorile Boga* de Horia Lovinescu.

— Teatrul Național „I. L. Caragiale” prezintă în premieră pe țară piesa *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu.

18 aprilie — Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași prezintă în premieră pe țară piesa *Poarta* de Paul Everac.

20 aprilie — 10 ani de la înființarea Teatrului de Stat din Brăila.

15 mai — 10 ani de la înființarea Teatrului de Stat din Reșița.

21 mai — Teatrul „C. Nottara” prezintă în premieră pe țară piesa *Ferestre deschise* de Paul Everac.

12—21 mai — Colectivul teatral din R. D. Germană „Berliner Ensemble“ prezintă în Capitală o serie de spectacole cu : *Mama*, dramatizare de Brecht după Maxim Gorki, și *Viața lui Galileo Galilei* de Bertolt Brecht.

4 iunie — Teatrul Național din Cluj prezintă în premieră pe țară piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușcan.

6 iunie — Se aniversează un veac de la nașterea marelui nostru actor Constantin Nottara.

17 iunie — Teatrul de păpuși „Țândărică“ își începe turneul de o lună de zile în R.D.G., prezentînd cu succes spectacole în orașele : Halle, Erfurt, Zwickau, Bad Elster, Magdeburg, Karl Marx-Stadt și Berlin.

20—30 iunie — Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani prezintă la București spectacolele : *Anii negri*, *Înșir-te mărgărite*, *Învățătoarea* și *Cavalerul fără grai*.

29 iunie — Teatrul de Stat din Timișoara prezintă — la Lugoj — în premieră pe țară, piesa *Nedeia inimilor* de autorul local Radu Theodoru.

16—20 august — În Capitală se desfășoară finala celui de al 5-lea concurs al artiștilor amatori, la care au participat peste 11.000 de formații. Întrecerea a reliefat creșterea nivelului artistic al mișcării noastre de amatori.

23 August — A 15-a aniversare a eliberării patriei noastre. În cinstea acestui eveniment, toate teatrele din țară își încep stagiunea 1959—60 în această zi, cortina ridicîndu-se pe spectacole cu piese originale. Astfel, numeroase teatre joacă lucrări dramatice ca : *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *Explozie întîrziată* și *Descoperirea* de Paul Everac, *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, *Ediție specială* de Mariana Pirvulescu, *Opinia publică* de Aurel Storin, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor, *Musafirul picat din cer* de Károly Sándor ș.a.

29 august — 15 septembrie — Teatrul Național „I. L. Caragiale“ întreprinde un turneu prin țară, prezentînd spectacole în orașele : Tîrgu-Mureș, Cluj, Baia Mare, Satu Mare, Oradea, Sibiu și Orașul Stalin. În repertoriul turneului : *În Valea Cucului*, *Bădăranii* și *Revizorul*.

20 septembrie — Moare, în vîrstă de 77 ani, artistul poporului Vladimir Maximilian.

23 septembrie — Apare în ziarul „Scînteia“ articolul : „Împotriva tonului apologetic în critica literară“.

28—30 septembrie — Teatrul de Stat din Constanța prezintă la București spectacolele *Surorile Boga* și *O chestiune personală*.

18 octombrie — 1 noiembrie — Teatrul Mossoviet întreprinde un turneu în țara noastră (București, Orașul Stalin, Cluj, Iași), cu prilejul „Lunii prieteniei romîno-sovietice“, prezentînd piesele *Bătălie în marș*, de Galina Nikolaeva, *Zări necuprinse* de N. Vîrta, *Mascarada* de Lermontov, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare și *O întîmplare ciudată* de C. Goldoni (la Orașul Stalin).

9 noiembrie — Moare Jenică Constantinescu, actor al Teatrului Național „I. L. Caragiale“.

12 noiembrie — Cu prilejul aniversării bicentenarului nașterii lui Friedrich Schiller, au loc în țară, conferințe și manifestări artistice consacrate vieții și operei marelui dramaturg german.

16 noiembrie — Aniversarea unui deceniu de la înființarea Teatrului Evreiesc de Stat din Iași.

19 noiembrie — Constituirea Consiliului superior al artelor de pe lângă M.I.C.

19—20 noiembrie — Consfătuirea anuală a oamenilor de teatru din țara noastră.

17 decembrie — Moare Cezar Rovințescu, actor al Teatrului Tineretului.

23—30 decembrie — Al treilea concurs al tinerilor actori.

27 decembrie — Moare, în vîrstă de 78 ani, artistul poporului Ion Manolescu.



# Indice bibliografic

Anul III

1959

## GENERALITĂȚI

**Estetică, filozofie, tehnică dramatică; teatrul și viața politică și socială; publicul**

- AVRAM (Mircea) — *Obiectivele de seamă ale noii stagiuni*, nr. 9.
- BENIUC (Mihai) — *Teatrul pentru publicul nou*, nr. 8.
- BÎRLĂDEANU (Victor) — *Ziua de azi — pe scenă (Un punct de vedere și două propuneri)*, nr. 12.
- BRECHT (Bertolt) — *Două poeme pentru actori (în românește de Florin Tornea)*, nr. 5.
- CAZABAN (Ion) — *Stanislavski și problemele creației dramatice*, nr. 4.
- ” ” — *Datoria spectacolului față de public*, nr. 5.
- DAMIAN (S.) — *Clarificări estetice stimulatoare (Recenzie la volumul: Andrei Băleanu: Conținut și formă în artă, Editura Științifică, București, 1959)*, nr. 10.
- ELIAD (Sandu) — *Primii pași spre teatrul de masă*, nr. 8.
- ELVIN (B.) — *Actualitatea, izvor al originalității*, nr. 6.
- LEMNARU (Oscar) — *Despre eficiența, universalitatea și actualitatea teatrului nostru (Anchetă. Răspund: Aurel Baranga, Mihai Beniuc și Lucia Demetrius)*, nr. 5.
- M. (T.) — *Spectatorii noștri (Anchetă printre spectatori)*, nr. 8.
- NICOARĂ (Eugen) — *Educația comunistă — obiectiv principal în dramaturgia pentru tineret*, nr. 6.
- NOVICOV (Mihai) — *Lenin despre tradiție și inovație*, nr. 4.
- ” ” — *Dramaturgia uriașei victorii a omului eliberat*, nr. 7.
- POTRA (Florian) — *Reflectarea noii conștiințe sociale în dramaturgia noastră*, nr. 3.
- RUSU (Ilie) și MUNTEANU (N.) — *Ce mai e de făcut? În problema strîngerii legăturilor dintre teatru și public*, nr. 9.
- S. (V.) — *Proiect de hartă teatrală a țării*, nr. 8.
- ZAMFIR (T.) — *Activiștii culturali despre teatru și public*, nr. 2.
- ” ” — *Inițiative, acțiuni, neajunsuri (pe marginea acțiunilor pentru strîngerea legăturilor dintre teatre și public)*, nr. 11.

- — Anul autodepășirilor, nr. 1.
- — Cea mai nobilă dintre sarcini, nr. 2.
- — Pentru o mai vie legătură între teatre și oamenii muncii (articol de fond apărut în ziarul „Scinteia”, nr. 4504, din 21 aprilie 1959), nr. 5.
- — Congresul deschizătorilor de drum, nr. 7.
- — În prag de noi victorii, nr. 8.
- — Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică (articol redacțional apărut în ziarul „Scinteia”, nr. 4635, din 23 septembrie 1959), nr. 10.
- — Forța mereu creatoare a revoluției, nr. 11.
- — Veniți să ne cunoașteți (scrisoare adresată dramaturgilor de către muncitorii Uzinelor „23 August” din București. Răspund: Mihai Beniuc, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Al. I. Ștefănescu, Paul Everac), nr. 3.
- — Cu privire la unele aspecte ale dramaturgiei originale contemporane (Raport prezentat de Secția de Dramaturgie a Uniunii Scriitorilor la Consfătuirea oamenilor de teatru), nr. 12.
- — Creația noastră dramatică și teatrală și necesitatea creșterii nivelului ei artistic (Raport prezentat de Direcția Teatrelor la Consfătuirea oamenilor de teatru), nr. 12.
- — Cerințe la o nouă etapă a teatrului nostru (Concluzii pe marginea Consfătuirii oamenilor de teatru), nr. 12.

#### De pe scenă — în viață

- — Am început cu un recital de poezie (convorbire cu Gh. Ionescu-Gion), nr. 1.

SAVA (Paul) — Din însemnările mele zilnice, nr. 1.

## TEATRE ȘI ANSAMBLURI

### România

- BRATU (Horia) — *La Teatrul de Stat din Constanța: Constatări care se pot generaliza*, nr. 3.
- IOSIF (Mira) — *Cîteva probleme ale Teatrului de Stat din Ploești*, nr. 1.
- MUNTEANU (N.) și NICOARĂ (Eugen) — *Teatrul Tinerețului și tinerețea teatrului*, nr. 3.
- POPOVICI (Al.) — *Teatrul de Stat din Galați și problemele lui*, nr. 2.
- POTRA (Florian) — *Statornicie și oscilații în activitatea Teatrului Național din Iași*, nr. 5.
- POTRA (Florian) — *Virste și stadii diferite ale scenelor de limbă germană*, nr. 6.
- RIMAN (Emil) — *Un teatru cu personalitate: Teatrul Municipal*, nr. 7.

### Anglia

- GHEORGHÎU (Mihnea) — *Shakespeare la el acasă și la noi*, nr. 5.
- TRILLING (Ossia) — *Două festivaluri dramatice în Anglia*, nr. 10.

### Bulgaria

- RAICU (Mihai) — *Peisaj teatral din capitala R. P. Bulgaria*, nr. 6.
- „ „ — *Note despre teatrul din R. P. Bulgaria*, nr. 9.

- COCEA (Dina) — *Un teatru nou cu străvechi tradiții*, nr. 10.  
 DEMETRIUS (Lucia) — *Aspecte din teatrul chinez*, nr. 10.  
 POTRA (Florian) — *Fișe despre teatrul chinez*, nr. 10.

## Coreea

- BE IONG — *Festivalul eliberării din R.P.D. Coreeană*, nr. 9.  
 — — *Taigaua povestește*, nr. 2.  
 — — *Festivalul artistic din R.P.D. Coreeană*, nr. 2.

## R. D. Germană

- HAFFRANKE (Karl Heinz) — *Teatrul Prieteniei din Berlin*, nr. 10.  
 LANGFELDER (Paul) — *Unele aspecte și probleme ale teatrului din R.D.G.*, nr. 10.  
 — — *Probleme actuale ale teatrului în R.D.G.* — *De vorbă cu Hedda Zinner și Fritz Erpenbeck*, nr. 9.

## Italia

- ALEXANDRESCU (Sică) — *Drama de la „Il Dramma”*, nr. 3.  
 DI STEFANO (Carlo) — *Teme și căutări în repertoriul italian contemporan*, nr. 6.  
 DI STEFANO (Carlo) — *Strădanii și necazuri în regia teatrală italiană contemporană*, nr. 12.

## Mongolia

- BUZILĂ (Boris) — *Note despre teatrul mongol*, nr. 7.

## Polonia

- CAZABAN (Ion) — *O conferință despre scenografia poloneză*, nr. 11.

## Ungaria

- — *Mișcarea teatrală din R. P. Ungară în stagiunea trecută*, nr. 11.

## U. R. S. S.

- DELEANU (Horia) — *Intilnire cu teatrul leton*, nr. 5.  
 IOSIF (Mira) — *„Contemporanul” și alte teatre — Însemnări despre începutul stagiunii la Moscova*, nr. 11.  
 PIMENOV (V.) — *Spectacolele sovietice în cinstea Congresului al XXI-lea al P.C.U.S.*, nr. 3.  
 VRABIE (Ira) — *Contemporaneitatea pe scena teatrelor*, nr. 1.  
 — — *Stagiunea teatrală la Moscova*, nr. 10.  
 — — *Spectacolele teatrale la Decada artei și culturii din Uzbekistan*, nr. 4.

## Reprezentăția : regie, decor, lumină, distribuții etc.

- ALEXANDRESCU (Mircea) — *Cum îl jucăm pe Caragiale*, nr. 6.  
 — — *Contribuția scenografiei la înflorirea mișcării noastre teatrale*, nr. 8.  
 ALEXANDRESCU (Sică) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.  
 ALTERESCU (Simion) — *Despre regie, practicisim și ambiția regizorului*.  
 BĂRBUȚĂ (Margareta) — *De ce și cum jucăm clasicii*, nr. 3.  
 — — *Piesa contemporană în imaginea scenică*, nr. 9.

- BRATU (Horia) — *Cehov și cehovismul* (Teatrul Național „I. L. Caragiale“ : Pescărușul și Teatrul Municipal : *Livada de vișini*), nr. 2.
- BRĂDEANU (Andrei) — *Marea Revoluție luminează actualitatea* (în legătură cu montarea piesei în numele revoluției, de A. Șatrov, la Teatrul Armatei), nr. 11.
- CRUDU (Ștefan) — *O industrie nouă : Mecanisme și aparate în slujba spectacolului*, nr. 8.
- FRUNZETTI (Ion) — *Inovația în decorul pieselor clasice*, nr. 2.
- GAL (Silviu) — *Făuritori neștiuți ai spectacolului*, nr. 8.
- IOSIF (Mira) — *Să nu uităm a doua distribuție !*, nr. 5.
- I. (M.) — *O dezbatere care deschide perspective*, nr. 12.
- NICOLESCU (Tatiana) — *Dramaturgia lui Gogol pe scena românească*, nr. 4.
- POPOVICI (Al.) — *Sică Alexandrescu*, nr. 4.
- ” ” — *Al. Finți, regizor de piese eroice*, nr. 7.
- POTRA (Florian) — *Mindria noii școli românești de regie*, nr. 8.
- POTRA (Florian) — *Împotriva cenușiului în regie*, nr. 12.

#### Probleme și căi ale eficienței artistice (Puncte de vedere)

- FINȚI (Al.) — *Calitatea, problemă de disciplină și de răspundere colectivă*, nr. 10.
- GIURCHESCU (Lucian) — *Măiestria pornește de la abc...*, nr. 10.
- MAXIMILIAN (Ion) — *Pentru dispariția diletantismului*, nr. 12.
- PENCIULESCU (Radu) — *Expresivitatea scenică și eficiența ei*, nr. 11.
- POPESCU (Horea) — *În primul rând, măiestria dramaturgului*, nr. 10.
- ȘAPS (A.) — *Longevitatea artistică a spectacolelor*, nr. 12.
- TOVSTONOGOV (G.) — *Inovație și pseudoinovație în arta regiei*, nr. 11.

#### Iată unde e piesa (reportaje)

- GHILIA (Al. Ivan) — *Pe drumuri de țară*, nr. 5.
- POP (Șimion) — *Obuzele*, nr. 9.
- ȚIC (Nicolae) — *Întîmplări în aer liber*, nr. 4.

#### Direcție și administrație

- BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Din jurnalul unui director de teatru*, nr. 2.
- ” ” — *Pasiune și spirit de răspundere (Munca teatrelor cu autorii dramaticei)*, nr. 6.
- BÎRLĂDEANU (V.) — *Principii cu care nu poți să nu fii de acord... dar care se cer și traduse în viață*, nr. 2.
- DEREI (I.) — *Montări ieftine, artă de preț*, nr. 6.
- LIEBHARD (Franz) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.
- P. (C.) — *Secretarii literari vorbesc*, nr. 1.
- P. (Fl.) — *Semne bune (Consiliile artistice ale teatrelor de stat din Arad și Sibiu)*, nr. 7.
- TĂUTU (Nic.) — *Colaborare creatoare cu teatrul*, nr. 3.
- ZAMFIR (T.) — *Din activitatea unor consilii artistice*, nr. 5.
- ” ” — *Spre adîncirea colaborării dintre autori și teatre*, nr. 11.
- — *Un minim de sarcini pentru o rodnicie maximă*, nr. 1.



## Repertoriu

- PARASCHIVESCU (C.) — *Ce repertoriu fixăm și ce jucăm*, nr. 3.  
" " — *Unde este repertoriul viitoarei stagiuni?*, nr. 4.  
P. (Fl.) — *Repertoriul permanent*, nr. 7.  
POTRA (Florian) — *Spre un valoros repertoriu de actualitate*, nr. 9.

## ACTORUL

(Viața profesională, artă și tehnică, pedagogie etc.)

- ALTERESCU (Simion) — *Prima școală românească de teatru*, nr. 1.  
ANDRIȚOIU (Al.) — *O zi la Institutul de artă teatrală „I. L. Caragiale“*, nr. 1.  
ANTONIU (Costache) — *Arta de a crea artiști de tip nou*, nr. 8.  
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Arta actorilor noștri după Eliberare*, nr. 8.  
BRABOYESCU (Șt.) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.  
CAZABAN (Jules) — *Arta mea în acești 15 ani*, nr. 4.  
DELEANU (Horia) — *Istoria teatrului și formarea cadrelor actricești*, nr. 9.  
" " — *Memoriile lui Ilinski*, nr. 6.  
FINTEȘTEANU (Ion) — *Gvozdilin — „...mai deștept decât Rockefeller“*, nr. 11.  
IOAN (Angela) — *Cîteva din mîndriile Institutului de Teatru*, nr. 3.  
NEGREA (V.) — *Costache Antoniu*, nr. 2.  
" " — *Eugenia Popovici*, nr. 5.  
" " — *Un artist al compoziției: Marcel Anghelescu*, nr. 7.  
" " — *George Calboreanu*, nr. 12.  
POPESCU (Stamate) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.  
POTRA (Florian) — *Birlic în Valea Cucului*, nr. 4.  
RÎPEANU (B. T.) — *Actor, nu imitator (Mircea Crișan)*, nr. 2.  
SILVESTRU (Valentin) — *Dialoguri despre teatru cu Radu Beligan*, nr. 5.  
" " — *George Vraca în cîteva mărturii despre contemporanei-*  
*tate*, nr. 6.  
SILVESTRU (Valentin) — *De la cupletistul Sandy-Huși la artistul emerit Al. Giugu-*  
*garu*, nr. 8.  
STURDZA-BULANDRA (Lucia) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.  
ȘU SIU-VEN — *Creația mea artistică*, nr. 1.  
ZAMFIRESCU (Raluca) — *Revoluția și partidul mă ajută să-mi elaborez rolul*,  
nr. 11.

## — Interpreții lui Lenin

- CIULEI (Liviu) — *O sarcină grea*, nr. 4.  
DMOHOVSKI (B.) — *Lenin. (Despre interpretarea lui Gh. Leahu)*, nr. 4.  
LEAHU (Gh.) — *Moment emoționant*, nr. 4.  
POPESCU (Stamate) — *Cum l-am interpretat pe Lenin*, nr. 4.  
POPOVICI — (Gh. Poenaru) — *Marele meu rol*, nr. 4.  
" " " — *Întruchiparea lui Lenin, un mare examen artistic*,  
nr. 11.  
SMIRNOV (Boris) — *Cum l-am înțeles pe Lenin-omul*, nr. 4.

- CRISTOBALD (C.) — *Mihail Sadoveanu și teatrul*, nr. 10.  
 FLOREA (Mihai) — *Încă o pagină pentru istoria teatrului românesc* (recenzie la :  
*Letiția Giță, Mihai Pascaly, E.S.P.L.A., 1959*), nr. 9.  
 FLOREA (Mihai) — *Un mare artist și o monografie cu lipsuri* (recenzie la :  
*I. Brădețeanu, Gr. Manolescu, E.S.P.L.A., 1959*), nr. 12.  
 GĂRDESCU (N.) — *Vladimir Maximilian*, nr. 10.  
 RÎPEANU (B. T.) — *In memoriam* (comemorarea lui Tony Bulandra), nr. 5.  
 TORNEA (Florin) — *Moștenirea „meșterului“* (centenarul nașterii lui C. Nottara),  
 nr. 7.

## ISTORIA LITERATURII DRAMATICE

- BENADOR (Ury) — *Dramaturgul (Centenarul Șulem Aleichem)*, nr. 3.

### România

- ALEXANDRESCU (Sică) — *Un cuvint despre piesa lui Mihai Beniuc : În Valea Cucului*, nr. 1.  
 BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Cu fața spre actualitate — Note despre piese noi*, nr. 7.  
 BRATU (Horia) — *Pe făgașul mării cotituri (Surorile Boga de Horia Lovinescu)*, nr. 7.  
 BRATU (Horia) — *Paul Everac sau însușirile și neajunsurile unui debut*, nr. 11.  
 DEMETRIUS (Lucia) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.  
 ELVIN (B.) — *Construcție și personaje în piesele unui debutant (pe marginea lucrărilor lui Dorel Dorian)*, nr. 10.  
 FLOREA (Mihai) — *Insemnări despre prezența teatrului în actul Unirii*, nr. 1.  
 „ „ — *Este nouă, noua ediție Caragiale ? (I. L. Caragiale, Opere, I, Teatru, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, București, E.S.P.L.A., 1959)*, nr. 10.  
 KIRIȚESCU (Al.) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.  
 IOAN (Angela) — *Stadiul actual și perspectivele piesei într-un act*, nr. 12.  
 IOSIF (Mira) și NICOARĂ (Eugen) — *Oglindă a măreției anilor noștri*, nr. 8.  
 I. (M.) — *Camil Petrescu, inedit*, nr. 9.  
 LUPAN (Radu) — *O remarcabilă comedie satirică (În Valea Cucului)*, nr. 3.  
 MANCAȘ (Mircea) — *Amintirea lui G. M. Zamfirescu*, nr. 10.  
 MASSOFF (Ioan) — *La aniversarea lui Victor Eftimiu*, nr. 2.  
 MIRODAN (Al.) — *Creația mea în acești 15 ani*, nr. 8.  
 PARASCHIVESCU (C.) — *Actualitatea prin evocare*, nr. 9.  
 RIMAN (Emil) — *Unirea în pagini dramatice*, nr. 1.  
 SILVESTRU (Valentin) — *Schiță de istorie teatrală comparată*, nr. 7.  
 SOLOMON (Dumitru) — *V. I. Popa — Teatru* (Recenzie la volumul V. I. Popa, Teatru) nr. 5.

### Franța

- BĂLEANU (Andrei) — *Ion și cîntăreața cheală*, nr. 7.

### Germania

- ERPENBECK (Fritz) — *Dramaturgia germană în plină actualitate*, nr. 10.  
 LANGFELDER (Paul) — *Schiller și rolul educativ al teatrului*, nr. 12.  
 PRIBOI (Titus) — *Un artist al cunoașterii și dialecticii (Recenzie la volumul : Brecht, teatru, E.S.P.L.A., 1958)*, nr. 1.  
 TORNEA (Florin) — *Brecht și teatrul lui*, nr. 6.

NATANSON (Vojciech) — *Juliusz Slowacki*, nr. 11.

## Spania

LĂBUȘCĂ (N.) — *Federico Garcia Lorca — Patru piese de teatru (Recenzie la volumul : F. G. Lorca — 4 piese de teatru — E.S.P.L.A., 1958)*, nr. 9.

## U. R. S. S.

- DELEANU (Horia) — *Nemirovici Dancenko, dramaturg și prozator*, nr. 4.  
 KRUPNOV (A.) — *Sabia lui Damocles, o nouă piesă a lui Nazim Hikmet pe scenele sovietice*, nr. 1.  
 NICOLESCU (Tatiana) — *Boris Lavreniev*, nr. 1.  
 PIMENOV (V.) — *Problemele dramaturgiei la Congresul scriitorilor sovietici*, nr. 7.  
 „ „ — *Chipul conducătorului*, nr. 4.  
 STOENESCU (Virgil) și SAVA (Octavian) — *Întâlnire cu Victor Rozov*, nr. 3.  
 VRABIE (Ira) — *Cu Serghei Mihalkov despre unele probleme ale teatrului pentru copii*, nr. 2.

## RELAȚII INTERNAȚIONALE, TURNEE, LITERATURA COMPARATĂ

- BELIGAN (Radu) — *Două lumi, două teatre*, nr. 7.  
 DELEANU (Horia) — *Un izvor prețios al înnoirii artei noastre teatrale*, nr. 8.  
 ELVIN (B.) — *Răstălmăciri*, nr. 4.  
 KALAMET (L.) — *„Omul cu mărtoaga pe scena estonă*, nr. 11.  
 RAICU (M.) — *Punind în scenă într-o limbă străină...*, nr. 3.  
 RUSU (Ilie) — *Teatrul nostru — sol al României populare în lume*, nr. 8.  
 — — *Piese românești pe scenele din R. P. Chineză*, nr. 2.  
 — — *Mărturii despre teatrul românesc*, nr. 5.  
 — — *Teatrul românesc oglindit în revista bulgară „Teatăr“*, nr. 6.  
 — — *Prețuirea teatrului nostru peste hotare (Spicuri din declarații și scrisori)*, nr. 8.

### Turneul Teatrului „Berliner Ensemble“ în R. P. R.

- LUPU (Mihail) — *Culoarea la „Berliner Ensemble“*, nr. 7.  
 SPERBER (Alfred MARGUL) — *Un teatru în plină actualitate*, nr. 7.

### Turneul Teatrului Mossoviet în R. P. R.

- ALEXEEV (K.) — *Farmecul mereu proaspăt al lui Falstaff*, nr. 11.  
 FLORIAN (Călin) — *Cu solii artei sovietice prin țară*, nr. 11.  
 MAREȚKAIA (Vera) — *Îmbogățind chipul Rakitinei*, nr. 11.  
 MIHAILOV — (K.) — *Valgan, frâna ce trebuie înlăturată*, nr. 11.  
 MORDVINOV (N.) — *Locul lui Arbenin, astăzi*, nr. 11.  
 NEGREA (V.) — *Demonstrația diversității artistice*, nr. 11.  
 PLIATT (R.) — *„Autorul“ sau legătura cu spectatorii*, nr. 11.  
 POTRA (Florian) — *Tinerețe prin actualitate*, nr. 11.

TORNEA (Florin) — *Un program comunist de artă și luptă*, nr. 11.  
ZAVADSKI (I.) — *Teatrul Mossoviet și comuniunea publicului cu scena*, nr. 9.

**Turneul Teatrului „Țândărică” în R. D. G.**  
— *Ecourile unei călătorii*, nr. 9.

**Turneul Teatrului Memorial din Stratford-upon-Avon în U.R.S.S.**  
V. (I.) — *Turneu shakespearian în U.R.S.S.*, nr. 1.

**Turneul Teatrului M.H.A.T. în Japonia**  
V. (I.) — *Un nou turneu — un nou triumf*, nr. 2.

## TEATRU NEPROFESIONIST

### Teatrul de amatori

CARAMBI (Polixenia) — *Din însemnările unui instructor artistic*, nr. 6.  
FILIPAȘ (Cornelia) — *Cîteva date asupra teatrului de amatori*, nr. 8.  
GAVRIL (Mihai) — *Izvorul artei în atac*, nr. 8.  
I. (A.) — *Schimburi de experiență creatoare*, nr. 4.  
LALESCU (Traian) — *La o aniversare*, nr. 11.  
MAXY (Liana) — *Unde sînt piesele într-un act?*, nr. 2.  
„ „ — *Brigada artistică de agitație, oglindă a conștiinței sociale*, nr. 7.  
„ „ — *Forme noi*, nr. 11.  
„ „ — *Noi pași înainte (Al cincilea concurs pe țară al echipelor artistice de amatori)*, nr. 9.  
M. (L.) — *În pauza unei repetiții*, nr. 2.  
„ „ — *Despre umorul pozitiv în brigăzile artistice de agitație*, nr. 5.  
„ „ — *Demni de laudă*, nr. 5.  
P. (Al.) — *În sprijinul artiștilor amatori*, nr. 12.  
POPA (V.) — *Fălticeni — Din munca noastră, a amatorilor...* nr. 3.  
RAICU (M.) — *O importantă misiune*, nr. 10.  
RINCU (G.) — *Din izbînzile artiștilor amatori de la Casa de cultură „Fr. Schiller”*, nr. 4.  
„ „ — *Din activitatea Casei raionale de cultură „N. Bălcescu”*, nr. 10.  
— — *Un colectiv entuziast (Teatrul de amatori al salariaților din comerț și cooperație)*, nr. 1.  
ȚENȚULESCU (Gh.) — *Portretul unei instructoare artistice*, nr. 12.

### Teatrul școlar și universitar

IOAN (Angela) — *Activitatea teatrală de la Palatul Pionierilor*, nr. 2.  
NICHITA (Alexandru) — *Studentii actori*, nr. 6.  
P. (Al.) — *Un început de drum (Racheta lui Tudorică la Teatrul Palatului Pionierilor)*, nr. 6.



## Circ

- DUMITRESCU (B.) — *Cercul în „haine noi”, nr. 10.*  
" " — *Cercul suedez la București, nr. 11.*  
" " — *Înalta măiestrie a artiștilor chinezi, nr. 9.*  
P. (Al.) — *Curaj și voie bună, nr. 12.*

## Păpuși și marionete

- BRESLAȘU (Marcel) — *Încă un domeniu în vădit progres, nr. 9.*  
CĂLDĂRARU (Emilia) — *Perspectivile repertoriului teatrelor de păpuși pentru viitoare stagiune, nr. 3.*  
CĂLDĂRARU (Emilia) — *Drumul teatrului nostru de păpuși, nr. 7.*  
P. (Al.) — *Teatrul de păpuși pe malul Dunării, nr. 2.*  
" " — *Un mic laborator de creație (Teatrul de păpuși din Cluj), nr. 5.*  
" " — *Mitologia la păpuși (Heracle de Al. Mitru la Teatrul „Țândărică”), nr. 9.*  
POPOVICI (Al.) — *Unde e Păcală ?, nr. 10.*  
" " — *Basmul la păpuși (Inimă rece la Teatrul de păpuși, Pitești), nr. 11.*

## RAPORTUL TEATRULUI CU ALTE ARTE SAU TEHNICI

- P. (Al.) — *Teatrul și discul, nr. 2.*  
PAVEL (Amelia) — *Teatrul în arta plastică după 23 August 1944, nr. 8.*  
RADNEV (M.) — *Un stadiu care poate fi depășit (Problemele actuale ale teatrului la microfon), nr. 1.*

## STUDII DE LITERATURĂ DRAMATICĂ

- KARAGANOV (A.) — *Autorul și eroul său (I), nr. 1.*  
KARAGANOV (A.) — *Autorul și eroul său (II), nr. 2.*  
LUCA (Eugen) — *Risul aprobă !, nr. 2.*  
MANDRIC (Emil) — *Umanismul comunist — motor al dramaturgiei actuale, nr. 11.*  
SOLOMON (Dumitru) — *Ceva despre replica ofensivă, nr. 6.*  
ZALIS (H.) — *Cerințele epocii și eroul revoluționar, nr. 3.*

## CRITICA DRAMATICĂ

### Pentru prestigiul criticii dramatice (Discuții)

- AUERBACH (Franz) — *Criticul trebuie să cunoască și procesul de creație, nr. 10.*  
CARAGIU (Toma) — *Critica să urmărească spectacolele și după premieră, nr. 12.*  
DUNEA (Dumitru) — *Nu cronici concesive, dar nici demobilizatoare, nr. 10.*  
KOVACS (György) — *Cu mai mult simț al răspunderii, nr. 11.*  
MĂRȚIAN (Al. Pop) — *Și criticul poate greși, nr. 10.*  
MUGUR (Val.) — *Rolul creator al criticii teatrale, nr. 12.*  
RĂCHÎTEANU (Irina) — *Criticul — îndrumător judicios al creației artistice, nr. 10.*  
TĂUTU (Nicolae) — *Criticul să cunoască opera pe care o judecă, nr. 11.*

## Teatrul:

## Armatei

- Lîngă Poarta Brandenburg* (Erich Maria Remarque), nr. 3.  
*Oprîi-l pe Dick Warings!* (N. Tăutu și St. Bucevschi), nr. 5.  
*Musafiri nepoștiți* (M. Stehlik), nr. 6.  
*Din noapte spre zori* (Mircea Mohor), nr. 9.  
*Străina de pe insulă* (Georges Soria), nr. 10.  
*Văduva isteafă* (Carlo Goldoni), nr. 10.  
*Pygmalion* (G. B. Shaw), nr. 11.  
*În numele revoluției* (M. Șatrov), nr. 12.

## Evreiesc (București)

- Serbarea lampioanelor* (H. Pfeiffer), nr. 1.  
*Opinia publică* (Aurel Storin), nr. 9.  
*Sender Blank* (dramatizare de Iacob Rotbaum după Șulem Aleichem), nr. 11.  
*Tinerețea părinților* (Boris Gorbatoș), nr. 12.

## Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“

- Orașul visurilor noastre* (A. Arbuzov), nr. 3.  
*Ziaristii* (Al. Mirodan), nr. 5.

## Muncitoresc C. F. R.


- Nevestele vesele din Windsor* (W. Shakespeare), nr. 6.  
*Domnul Puntila și sluga sa Matti* (Bertolt Brecht), nr. 7.  
*Descoperirea* (Paul Everac), nr. 9.  
*Aristocrații* (N. Pogodin), nr. 12.

## Municipal


- Livada de vișini* (A. P. Cehov), nr. 2.  
*Esop* (G. Figueiredo), nr. 3.  
*Soțul ideal* (Oscar Wilde), nr. 3.  
*Moartea unui comis-voiajor* (Arthur Miller), nr. 5.  
*Dacă vei fi întrebat* (Dorel Dorian), nr. 9.  
*Vlaicu și feciorii lui* (Lucia Demetrius), nr. 9.  
*Pădurea* (A. N. Ostrovski), nr. 10.

## Național „I. L. Caragiale“

- Teroarea și mizeriile celui de al III-lea Reich* (B. Brecht), nr. 1.  
*Puștile Terezei Carrar* (B. Brecht), nr. 1.  
*Minunata pantofăreasă* (F. G. Lorca), nr. 1.  
*Pescărușul* (A. P. Cehov), nr. 2.  
*Sălbaticii* (S. Mihalkov), nr. 2.  
*Hangița* (C. Goldoni), nr. 2.  
*Diplomații* (Peter Karvaș), nr. 4.

*Cuza Vodă* (M. Ștefănescu), nr. 6.   
*Tragedia optimistă*, (V. Vișnevski), nr. 7.  
*Surorile Boga* (Horia Lovinescu), nr. 9.  
*Cidul* (Corneille), nr. 10.  
*A treia, Patetica* (N. Pogodin), nr. 12.

**„C. Nottara“**

*Hagi Tudose* (B. Șt. Delavrancea), nr. 4.  
*Vilegiaturiștii* (M. Gorki), nr. 5.  
*La telefon Taimirul* (A. Galici și K. Isaev), nr. 5.  
*Ferestre deschise* (P. Everac), nr. 7.   
*Nopti de August* (I. Grinevici), nr. 9.  
*Nota zero la purtare* (V. Stoenescu și O. Sava), nr. 11.  
*Scurtă convorbire* (Valentina Levidova), nr. 12.  
*Fotoliul 16* (D. Ugriumov), nr. 12.

**Satiric-Muzical „Constantin Tănase“**

*Pe aripile revistei* (N. Stroe, A. Felea și J. Fulga), nr. 6.

**Estrada Regiunii București**

*Ș-am încălecat pe-o șa* (Nicușor Constantinescu și George Voinescu), nr. 7.

**Tineretului**

*Vodă Cuza și Unirea* (T. Șoimaru), nr. 2.  
*Partea leului* (C. Teodoru), nr. 7.  
*Britannicus* (J. Racine), nr. 7.  
*Ediție specială* (Mariana Pîrvulescu), nr. 9.  
*Nila* (A. Salînski), nr. 12.

**Teatrul la microfon**

*Orașul fără istorie* (Victor Birlădeanu), nr. 9.

## ÎN RESTUL ȚĂRII

**Arad**

*Partea leului* (C. Teodoru), nr. 6.  
*Explozie întârziată* (P. Everac), nr. 9.

**Bacău**

*La telefon Taimirul* (A. Galici și K. Isaev), nr. 5.  
*Minunata pantofăreasă* (F. G. Lorca), nr. 6.

**Baia Mare**

*Partea leului* (C. Teodoru), nr. 6.

## **Botoșani**

*Ediție specială* (M. Pîrvulescu), nr. 11.

*Partea leului* (C. Teodoru), nr. 11.

## **Brăila**

*Scoala nevestelor* (Molière), nr. 2.

*Ziariștii* (Al. Mirodan), nr. 5.

## **Cluj (Teatrul Național)**

*Ultima etapă* (Erich Maria Remarque), nr. 3.

*Azilul de noapte* (M. Gorki), nr. 4.

*Dialog în parc* (Teofil Bușecan), nr. 9. ✕

## **Cluj (Teatrul Maghiar de Stat)**

*Doica* (Bródi Sándor), nr. 1.

## **Constanța**

*Surorile Boga* (H. Lovinescu), nr. 7. ✕

*O chestiune personală* (A. Ștein), nr. 11.

## **Craiova**

*Ecaterina Teodorescu* (N. Tăutu), nr. 2.

*Surorile Boga* (H. Lovinescu), nr. 11.

## **Iași (Teatrul Național)**

*Povestea Unirii* (T. Șoimaru), nr. 2.

*Casa Bernardei Alba* (F. G. Lorca), nr. 6.

*Poarta* (P. Everac), nr. 7. ✕

*Surorile Boga* (H. Lovinescu), nr. 11.

## **Oradea (secția română)**

*Aristocrații* (N. Pogodin), nr. 5.

*Ziariștii* (Al. Mirodan), nr. 5.

## **Oradea (secția maghiară)**

*Nuntă mare* (Simon Magda), nr. 7.

## **Orașul Stalin**

*Partea leului* (C. Teodoru), nr. 3.

*Aristocrații* (N. Pogodin), nr. 5.

## **Pitești**

*Poarta* (P. Everac), nr. 7. ✕

*Surorile Boga* (H. Lovinescu), nr. 11.

## **Ploiești**

*Vicleniile lui Scapin* (Molière), nr. 2.

*Răzvan și Vidra* (B. P. Hașdeu), nr. 6.



*Explozie întârziată* (Paul Everac), nr. 9.  
*Ghicitori pe portativ*, nr. 12.

#### **Sf. Gheorghe**

*Uraganul* (Bill Beloterkovski), nr. 12.

#### **Sibiu**

*Bolnavul închipuit* (Molière), nr. 1.

*Poarta* (Paul Everac), nr. 10.

#### **Timișoara (secția română)**

*Orologiul Kremlinului* (N. Pogodin), nr. 4.

*Nedeia inimilor* (Radu Theodoru), nr. 9.

#### **Timișoara (secția maghiară)**

*Musafirul picat din cer* (Károly Sándor), nr. 9.

#### **Timișoara (secția germană)**

*Surorile Boga* (H. Lovinescu), nr. 9.

#### **Tg.-Mureș**

*Femeia îndărătnică* (Shakespeare), nr. 6.

*Arcul de triumf* (A. Baranga), nr. 9.

#### **Turda**

*Mireasa desculță* (Sütő András și Hajdú Zoltán), nr. 1.

### **TEATRUL ÎN DEPLASARE (cronici și note)**

CRÎȘAN (Mihai) — *Teatrul de estradă Ploiești: Două spectacole pentru sate*, nr. 6.

N. (E.) — *Un exemplu demn de urmat*, nr. 5.

R. (I.) — *Cu Teatrul Municipal în comuna Olteni*, nr. 2.

„ „ — *Teatrul Național „I. L. Caragiale” printre petroliștii din Moreni*, nr. 3.

„ „ — *În cele mai îndepărtate colțuri*, nr. 4.

„ „ — *În comuna Mogoșoaia*, nr. 5.

„ „ — *„Teiatru” adevărat în comuna Videle*, nr. 6.

„ „ — *Întâlnire cu Shakespeare*, nr. 6.

- R. (I.) — *Întilnire cu teatrul antic*, nr. 11.  
 „ „ — *Repertoriul deplasărilor*, nr. 11.  
 „ „ — *Inițiativă interesantă dar nu deplin realizată*, nr. 12.  
 ZAMFIR (T.) — *Asemenea turnee trebuie să se repete*, nr. 10.

## VARIA

- Al. (M.) — *Schimb de experiență*, nr. 9.  
 ALTERESCU (Simion) — *Muzee teatrale*, nr. 1.  
 B. (N.) — *Un muzeu care nu-și găsește... locul*, nr. 6.  
 CRISTOBALD (C.) — *Străzi cu denumiri din teatru*, nr. 11.  
 FLOREA (Mihai) — *Conferințe experimentale*, nr. 4.  
 G. (S.) — *Metaforă ?*, nr. 6.  
 I. (M.) — *Un program de sală remarcabil*, nr. 9.  
 M. (M.) — *În semn de prețuire*, nr. 4.  
 M. (T.) — *Teatrul în revista „Luceafărul“* (nr. 1—6/1959), nr. 5.  
 MASSLER (S.) — *Vulgarități la microfon*, nr. 5.  
 „ „ — *Amănunte neesențiale dar supărătoare*, nr. 5.  
 P. (Al.) — *Și Bicicletele !*, nr. 2.  
 „ „ — *2—0 pentru noi !*, nr. 7.  
 „ „ — *Sala contemporană*, nr. 9.  
 P. (C.) — *Vinătoare de titluri*, nr. 4.  
 POPOVICI (Al.) — *Suflerul*, nr. 3.  
 „ „ — *„Ca la București“*, nr. 3.  
 „ „ — *Conferințe experimentale*, nr. 3.  
 P. (Fl.) — *Fiecare spectacol o premieră*, nr. 1.  
 „ „ — *Programe în cont debitor*, nr. 1.  
 „ „ — *Să răsară busuioc !*, nr. 6.  
 „ „ — *Bólnavul meu mătur*, nr. 12.  
 R. (M.) — *Pentru ce nu încep spectacolele teatrelor la timp*, nr. 4.  
 „ „ — *Primul spectacol-premieră !*, nr. 6.



*Coperta I: Olga Tudorache (Nila Sntjko) și N. Motoc (Miki Stavinski) în Nila de A. Salinski — Teatrul Tineretului.*

*Coperta IV: Scenă din Aristocrații de N. Pogodin — Teatrul Muncitoresc C. P. R.*

**REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA**

**Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București**

**Tel. 14.35.58**

**Abonamente se fac prin factorii poștali și oficiile  
poștale din întreaga țară**

**PREȚUL UNUI ABONAMENT**

**15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an**

CP 119



театрал

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